

Міністерство культури, молоді та спорту України
Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського
Кафедра історії української та зарубіжної музики

Аспекти
історичного музикознавства

Випуски XIX–XX
Збірник наукових статей

Харків
2020

Ministry of Culture, Youth and Sport of Ukraine

**Kharkiv National University of Arts
named after I. P. Kotliarevskyi**

Department of Ukrainian and World Music History

*Aspects
of Historical Musicology*

Issues XIX–XX

Collection of Research Papers

**Kharkiv
2020**

Министерство культуры, молодёжи и спорта Украины

Харьковский национальный университет искусств
имени И. П. Котляревского

Кафедра истории украинской и зарубежной музыки

*Аспекты
исторического музыкознания*

Выпуски XIX–XX

Сборник научных статей

**Харьков
2020**

Рекомендовано до друку Вченою радою
Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського
(Протокол № 6 від 30 січня 2020 року)

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

Редакційна колегія:

ВСПРІКА Т. Б. – народна артистка України, канд. мистецтвознавства, професор, ректор ХНУМ ім. І. П. Котляревського (*голова*); ОЧЕРЕТОВСЬКА Н. Л. – д-р мистецтвознавства, проф.; ДРАЧ І. С. – д-р мистецтвознавства, проф.; ЧЕРКАШИНА-ГУБАРЕНКО М. Р. – д-р мистецтвознавства, проф.; ШАПОВАЛОВА Л. В. – д-р мистецтвознавства, проф.; ГРЕБЕНЮК Н. С. – д-р мистецтвознавства, проф.; BEDNAREK WIESIAW – dr. hab., prof. AM, Wydział Wokalno-Aktorski, Akademia Muzyczna im. F. Nowowiejskiego w Bydgoszczy (Polska) [*Беднарек В'єслав* – д-р хабілітований, проф. вокально-акторської кафедри Музичної академії ім. Ф. Нововейського у Бидгощі (Польща)]; JEREMUS-LEWANDOWSKA ANNA – dr. hab., prof., Akademia Muzyczna im. Ignacego Jana Paderewskiego, Poznań (Polska) [*Єремус-Левандовська Анна* – д-р хабілітований, проф. Академії музики ім. І. І. Падеревського (м. Познань, Польща)]; WASZKIEL MAREK – dr. hab., prof., Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza, Warszawa (Polska) [*Вашкель Марек* – д-р хабілітований, проф. Варшавської національної театральної академії ім. О. Зельверовича (м. Варшава, Польща)]; LOOS HELMUT – dr., prof., Leipzig; Ehrenmitglied der Gesellschaft für deutsche Musikkultur in Südosteuropa, München (Deutschland) [*Лоос Хельмут* – д-р, проф., Лейпциг; Почесний член Товариства німецької музичної культури в Південно-Східній Європі, Мюнхен (Німеччина)].
Рецензенти: Польська І. І., д-р мистецтвознавства, проф.; Чепалов О. В., д-р мистецтвознавства, проф.; Александрова О. О., д-р мистецтвознавства, доц. (Україна, м. Харків).

Редактор-упорядник – Л. В. Русакова

А 90 **Аспекти історичного музикознавства:** зб. наук. ст. **Вип. XIX–XX** / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Русакова, ред. Ю. П. Величко. Харків, ХНУМ, 2020. 492 с.
ISSN 2519-4143

Багатотемність проблематики, різноманітність авторських позицій, значний інтерес до сучасної методології історичних досліджень, охоплення широких культурних контекстів вирізняють представлене видання, де зібрані статті відомих мистецтвознавців та розвідки молодшої генерації науковців.

Перший розділ книги цілком присвячений творчій спадщині видатного українського композитора Марка Кармінського, 90-ліття якого та 25-ті роковини передчасної смерті припали на 2020 рік. Історія й сучасність музичного інструментарію, окремих жанрів музики, образний зміст, стилістика музичного твору, світогляд і творчий метод композитора – основне коло питань другого розділу. В інші тематичні «острівці» склалися статті, що стосуються музичного театру і джазового мистецтва (третій і четвертий розділи збірника).

Видання адресоване науковцям-мистецтвознавцям, професіоналам музично-театральної сфери та може бути цікавим широким колам прихильників мистецтва.

УДК 78.03

ISSN 2519-4143

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



ЗМІСТ

TABLE OF CONTENTS ■ СОДЕРЖАНИЕ

□	Зміст ■ Table of contents ■ Содержание	5
Розділ 1. ■ Section 1. ■ Раздел 1.		
	<i>Рік пам'яті: Марк Кармінський (1930–1995)</i>	
	■ <i>The Memory Year: Mark Karminskyi (1930–1995)</i>	
	■ <i>Год памяти: Марк Карминский (1930–1995)</i>	
□	Бахмет III. Б. Архівний фонд композитора Марка Кармінського	
■	<i>Bakfimet Tetiana. Archive fund of the composer Mark Karminskyi</i> ■ <i>Бахмет III. Б. Архивный фонд композитора Марка Карминского</i>	10
□	Іванова Ю. М. Дитячий хор у творчості М. Кармінського	
■	<i>Ivanova Yuliia. Children's choir in the work by Mark Karminskyi</i> ■ <i>Иванова Ю. М. Детский хор в творчестве М. Карминского</i>	29
□	Демченко А. М. Унікальна оперна партитура Марка Карминського	
■	<i>Demchenko O. I. Унікальна оперна партитура Марка Кармінського</i>	
■	<i>Demchenko Aleksandr. Unique opera score by Mark Karminskyi</i>	44
□	Попова А. Є., Проценко О. П. Жанрово-стильові особливості творчої спадщини М. Кармінського: навчально-методичний аспект ■ <i>Popova Liudmyla, Protsenko Oľha. Genre and style features of creative heritage by Mark Karminskyi: educational and methodological aspects</i> ■ <i>Попова А. Є., Проценко О. П. Жанрово-стилевые особенности творческого наследия М. Карминского: учебно-методический аспект</i>	65
□	Білокур С. Н. Жанрово-стилістичний комплекс «Трьох п'єс у До-мажорі» для фортепіано М. Кармінського: композиторські та виконавські аспекти ■ <i>Bilokur Svitlana. Genre and stylistic complex of "Three Pieces in C Major" for piano by M. Karminskyi: compositional and performing aspects</i> ■ <i>Белокур С. Н. Жанрово-стилистический комплекс «Трёх пьес в До мажоре» для фортепиано М. Карминского: композиторские и исполнительские аспекты</i>	80
Розділ 2. ■ Section 2. ■ Раздел 2.		
	<i>Вітчизняна та світова музична практика: традиція, глобалізація, культурний діалог</i>	
	■ <i>Domestic and world music practice: tradition, globalization, cultural dialogue</i> ■ <i>Отечественная и мировая музыкальная практика: традиция, глобализация, культурный диалог</i>	
□	Хай М. Й. Музично-інструментальна культура українців як складова формування національного світогляду ■ <i>Khai Mykhailo. Musical and instrumental culture of Ukrainians as a component of the formation of national outlook</i> ■ <i>Хай М. Й. Музыкально-инструментальная культура украинцев как составляющая формирования национального мировоззрения</i>	94



□ Белова Є. Д. Звукообрази ударних інструментів: сучасність та ретроспекції ■ <i>Bielova Yelyzaveta. Sound images of percussion instruments: modernity and retrospections</i> ■ Белова Є. Д. Звукообразы ударных инструментов: современность и ретроспекции	120
□ Пастухов О. В. Фагот у XVI–XVII ст.: питання розвитку фаготної практики ■ <i>Pastukhov Oleksandr. Bassoon in the 16th–17th centuries: the issues of the bassoon practice development</i> ■ Пастухов О. В. Фагот в XVI–XVII ст.: вопросы развития фаготной практики	139
□ Мельник А. О. Стилiзація барокових жанрів в українській скрипковій мініатюрі початку ХХІ століття: специфіка формування музичної свідомості ■ <i>Melnyk Alla. Stylization of Baroque genres in the Ukrainian violin miniature of the early 21st century: specifics of musical consciousness formation</i> ■ Мельник А. А. Стилизация барочных жанров в украинской скрипичной миниатюре начала ХХІ столетия: специфика формирования музыкального сознания	151
□ Пархоменко Д. С. «Музична гастрономія» в фортепіанних мініатюрах Дж. Россіні: на прикладі циклу «Чотири закуски і чотири десерти» ■ <i>Parfomenko Dar'ia. "Musical gastronomy" in Rossini's piano miniatures: on the example of the cycle "Quatre hors-d'oeuvres et quatre mendiants"</i> ■ Пархоменко Д. С. «Музыкальная гастрономия» в фортепианных миниатюрах Дж. Россини: на примере цикла «Четыре закуски и четыре десерта»	169
□ Савченко Т. С. Багатофігурність в оркестровому письмі І. Ф. Стравінського неокласичного періоду (на прикладі балету «Аполлон Мусaget») ■ <i>Savchenko Hanna. Multifigure Technique in Igor Stravinsky's Orchestral Composing of the Neoclassical Period (on the example of the ballet "Apollon Musagète")</i> ■ Савченко А. С. Многофигурность в оркестровом письме И. Ф. Стравинского неоклассического периода (на примере балета «Аполлон Мусaget») ...	189
□ Сердюк О. В. Кароль Шимановський і мультикультуралізм ■ <i>Serdiuk Oleksandr. Karol Szymanowski and multiculturalism</i> ■ Сердюк А. В. Кароль Шимановский и мультикультурализм	206
□ Михайлова О. В. Образний світ фортепіанних творів Флорана Шмітта на прикладі диптиху «Миражі» ■ <i>Mykhailova Olla. The figurative world of Florent Schmitt's piano works (following the diptych "Mirages")</i> ■ Михайлова О. В. Образный мир фортепианных сочинений Флорана Шмитта на примере диптиха «Миражи»	230
□ Сун Н. Ю. Сонатини для фортепіано в контексті композиторської та педагогічної діяльності Мао-Шуень Чена ■ <i>Sun Natalia. Sonatinas for Piano in the Context of Mao-Shuen Chen's Composer and Pedagogical Activities</i> ■ Сун Н. Ю. Сонатины для фортепиано в контексте композиторской и педагогической деятельности Мао-Шуэнь Чена	247



- Ян Фуїнь. «Passatempi musicali» Гійома-Луї Коттрау як засіб актуалізації неаполітанської пісні в музиці XIX століття ■ Yang Fuyin. "Passatempi musicali" by Guillaume-Louis Cottrau as the way Neapolitan song actualization in 19th century music ■ Ян Фуїнь. «Passatempi musicali» Гійома-Луї Коттрау как способ актуализации неаполитанской песни в музыке XIX столетия 268
- Чжоу Ї. Презентація образу Батьківщини в творчості сучасних китайських вокалістів ■ Zhou Yi. Presentation of the Motherland image in the creativity of modern Chinese vocalist ■ Чжоу И. Презентация образа Родины в творчестве современных китайских вокалистов 285
- Чжан Лин. Жанр обробки народної пісні на сучасному етапі: культурно-історичний аспект ■ Zhang Lin. The genre of folk song arrangement at the present stage: cultural and historical aspect ■ Чжан Лин. Жанр обработки народной песни на современном этапе: культурно-исторический аспект 298
- Федорақ Д. В. Музична творчість Гільдегарди Бінгенської в аспекті феномена авторського стилю ■ Fedorak Dar'ia. Hildegard of Bingen's musical work in the aspect of the phenomenon of author's style ■ Федорақ Д. В. Музыкальное творчество Хильдегарды Бингенской в аспекте феномена авторского стиля 312

Розділ 3. ■ Section 3. ■ Раздел 3.

Музичний театр: від становлення до оновлення

■ *Musical theater: from formation to renewal*

■ *Музыкальный театр: от становления к обновлению*

- Феденко А. Ю. Значення дитячого театру М. Кропивницького для становлення професійного музичного дитячого театру в Україні ■ Fedenko Alevtyana. The importance of M. Kropyvnytskyi's children's theater for the formation of a professional musical children's theater in Ukraine ■ Феденко А. Ю. Значение детского театра М. Кропивницкого для становления профессионального музыкального детского театра в Украине 332
- Шукіна Ю. П. Учень Леся Курбаса Олександр Івашутич як універсальний діяч театру музичної комедії ■ Shchukina Yuliia. Oleksandr Ivashutych, a student of Les Kurbas, as a universal figure in the theater of musical comedy ■ Шукина Ю. П. Ученик Леся Курбаса Александр Ивашутич как универсальный деятель театра музыкальной комедии 345
- Панасюк В. Ю. Історія ідей та історія людей у режисерській концепції А. Жолдака ■ Panasiuk Valerii. Ideas' stories and people's stories in A. Zholdak's directorial conception ■ Панасюк В. Ю. История идей и история людей в режиссерской концепции А. Жолдака 358



□ <i>Фан Син-Сюань. Про втілення гуманістичних цінностей у мюзиклі «Ромео і Джульєтта» Ж. Пресгурвіка</i> ■ <i>Fan Sin-Syuan. About the embodiment of humanistic values in the G. Presgurvic's musical «Romeo and Juliet»</i> ■ <i>Фан Син-Сюань. О претворении гуманистических ценностей в мюзикле «Ромео и Джульєтта» Ж. Пресгурвіка</i>	374
□ <i>Лю Цзянь. Музична драматургія бродвейського мюзиклу на прикладі «Аїди» Елтона Джона та «За межами норми» Тома Кітта</i> ■ <i>Liu Jian. Musical dramaturgy of the Broadway musical on the example of «Aida» by Elton John and «Next to normal» by Tom Kitt</i> ■ <i>Лю Цзянь. Музыкальная драматургия бродвейского мюзикла на примере «Аиды» Элтона Джона и «За пределами нормы» Тома Кітта</i>	392

Розділ 4. ■ Section 4. ■ Раздел 4.

Сторінками джазу

■ *Through the pages of jazz* ■ *По страницам джаза*

□ <i>Стецюк Б. О. Витоки та основні тенденції розвитку джазової фортепіанної стилістики</i> ■ <i>Stetsiuk Bohdan. The origins and major trends in development of jazz piano stylistics</i> ■ <i>Стецюк Б. А. Истоки и основные тенденции развития джазовой фортепианной стилистики</i>	411
□ <i>Воскробойников Я. В. Джазові транскрипції Джорджа Гершвіна в фортепіанному виконавстві академічної традиції</i> ■ <i>Voskroboinikov Yakiv. George Gershwin's jazz transcriptions in piano performance of academic tradition</i> ■ <i>Воскробойников Я. В. Джазовые транскрипции Джорджа Гершвина в фортепианном исполнительстве академической традиции</i>	429
□ <i>Агішева К. З. Три Прелюдії для фортепіано Дж. Гершвіна в контексті інструментальної творчості композитора</i> ■ <i>Ahishieva Kseniia. Three Preludes for piano by G. Gershwin in the context of the composer's instrumental creativity</i> ■ <i>Агішева К. З. Три Прелюдии для фортепиано Дж. Гершвина в контексте інструментального творчества композитора</i>	449
□ <i>Голотенко П. І. Джазовий авангард Сесіла Тейлора</i> ■ <i>Holotenko Pavlo. Jazz Avant-Garde by Cecil Taylor</i> ■ <i>Голотенко П. И. Джазовый авангард Сесила Тейлора</i>	466
□ Про авторів	482
□ About authors	485
□ Об авторах	488



Розділ 1.

Рік пам'яті: Марк Кармінський (1930–1995)



Марк Кармінський. 1980-ті.
Фото Ю. Л. Щербініна (фрагмент)
з архіву композитора¹



За роялем в Харківській спеціалізованій музично-театральній бібліотеці
імені К. С. Станіславського. 1970-ті

¹ Фото композитора, тут і далі, люб'язно надані Т. Б. Бахмет та зберігаються в архівному фонді М. В. Кармінського Харківської спеціалізованої музично-театральної бібліотеки імені К. С. Станіславського ([Фотографії М. Кармінського]. (Б. р.). *Архів М. В. Кармінського*, од. зб. п. 10.) – *Ред.*



УДК 78.071.1 (477) (092)

DOI 10.34064/khnum2-1901

Бахмет Т. Б.

ORCID 0000-0001-7709-9211

Харківська спеціалізована музично-театральна бібліотека імені К. С. Станіславського,
61000, пров. Інженерний, 1-а, м. Харків, Україна

Архівний фонд композитора Марка Кармінського

АНОТАЦІЯ ■ Бахмет Т. Б. Архівний фонд композитора Марка Кармінського. ■ Відомий український композитор багатьох років був читачем Харківської музично-театральної бібліотеки імені К. С. Станіславського, беручи участь у багатьох її заходах, знайшовши в її стінах уважну слухачку аудиторію і палких прихильників. Можливо, тому М. В. Кармінський й обрав бібліотеку головним зберігачем свого архіву. *Метою* даної публікації є стислий огляд змісту архівного фонду М. В. Кармінського (з матеріалами якого її авторіві довелося працювати) як джерельної бази для майбутніх досліджень творчості композитора та історії музичної культури Харкова 1950–2000 рр. Бо саме звертання до власного архіву митця допомагає дослідникові скласти про нього цілісне враження, зорієнтуватися, заглиблюючись у вивчення його творчої спадщини.

Особистий архів М. В. Кармінського, започаткований ним самим ще за життя, від 1996 р. функціонує як самостійний бібліотечний фонд і є сьогодні унікальним зібранням документальних джерел, пов'язаних із життям і творчістю композитора. Архів являє собою цілісну упорядковану колекцію, що знаходиться у вільному доступі. У фонді збережено документи різних видів: нотні видання й рукописи, класифіковані за жанровим принципом, газетно-журнальні вирізки, афіші, фото-, фоно-, відеодокументи. Використання цифрових технологій входить до необхідної сучасної перспективи розвитку фонду, цінність якого як першоджерела історико-культурної інформації з плином часу тільки зростає. ■ **Ключові слова:** *особистий архівний фонд композитора Марка Кармінського, Харківська музично-театральна бібліо-*



тека імені К. С. Станіславського, джерельна база, документ, дослідження, музична культура Харкова 1950–2000 рр.

АННОТАЦІЯ ■ Бахмет Т. Б. Архивный фонд композитора Марка Карминского. ■ Известный украинский композитор много лет был читателем Харьковской музыкально-театральной библиотеки имени К. С. Станиславского, принимая участие во многих её мероприятиях, находя в её стенах внимательную слушательскую аудиторию и пылких поклонников. Возможно, поэтому М. В. Карминский избрал Библиотеку главным хранителем своего архива. *Целью* данной публикации является краткий обзор содержания архивного фонда М. В. Карминского (с материалами которого её автору довелось работать) как базы документальных источников для будущих исследований творчества композитора и истории музыкальной культуры Харькова 1950–2000 гг. Ведь именно обращение к личному архиву художника помогает исследователю составить о нём целостное впечатление, сориентироваться, углубляясь в изучение его творческого наследия.

Личный архив М. В. Карминского, основанный им самим ещё при жизни, с 1996 г. функционирует как самостоятельный библиотечный фонд и является сегодня уникальным собранием документальных источников, связанных с жизнью и творчеством композитора. Архив представляет собой целостную упорядоченную коллекцию, находящуюся в свободном доступе. В фонде хранятся документы различных видов: нотные издания и рукописи, классифицированные по жанровому принципу, газетно-журнальные вырезки, афиши, фото-, фоно-, видеодокументы. Использование цифровых технологий входит в необходимую современную перспективу развития фонда, ценность которого как первоисточника историко-культурной информации с течением времени только возрастает. ■ **Ключевые слова:** *личный архивный фонд композитора Марка Карминского, Харьковская музыкально-театральная библиотека имени К. С. Станиславского, база источников, документ, исследования, музыкальная культура Харькова 1950–2000 гг.*

ABSTRACT ■ Bakhmet Tetiana. Archive fund of the composer Mark Karminskyi.

■ **Background.** Mark Veniaminovich Karminskyi (1930–1995) is a composer who, already during his lifetime, was appreciated by his



contemporaries as the brightest figure in musical art, in particular, musical theater. Well-known in the country and his native Kharkiv, he was also the constant reader of the Kharkiv 'K. Stanislavskiy' Music and Theater Library for many years, taking part in many events that took place within its walls. An excellent lecturer and interlocutor, benevolent and affable person, he found an attentive audience and ardent admirers of his musical talent among the library's readers and staff. Perhaps, this is why M. Karminskyi chose the Library as the main curator of his archive.

What is better than studying the artist's personal archive to give an idea of his personality, creative methods and worldview? Even a cursory glance at the collection of documents classified on the shelves of the archive, illustrating particular biographical episodes, helps the researcher to form a holistic impression of the artist's creative personality, as well as to orient, if necessary, for further more depth studying of his heritage.

The purpose of this article is a brief review of the general content of the archival fund of M. V. Karminskyi, with the materials of which the author had the honor to conduct research and bibliographic work, as of a documentary sources base for future research of the composer's work and the history of the musical culture of Kharkiv in 1950–2000 years.

Statement of the main positions of the publication. The composer began to transfer his archive to the library during his lifetime: he arranged folders with manuscripts, gave explanations about the time of writing and purpose of individual works. It was this archive that was the first to get into the library as a full-fledged array of documents about the life of a creative person. The condition for its transfer was the possibility of unimpeded viewing of the archive and its copying for the purpose of training and concert performance of the composer's works. The full description of M. Karminskyi's archive was completed in 1996, but the fund was supplemented several times thanks to new materials that came to the archival collection after its formation. It contains a variety of documents, including musical manuscripts, newspaper clippings, photographic documents, sound recordings on various media, posters, booklets, programs, manuscripts by other authors related to the activities of the composer.

Thus, *for the theater* – opera, drama – the composer has been actively working since a young age. He wrote music for performances of Kharkiv theaters – Puppet Theater, Young Audience Theater, Ukrainian Drama Theater named after



Taras Shevchenko, Jewish Theater, even for student amateur theaters. Four operas by M. Karminskyi, among them – “Ten days that shook the world”, “Irkutsk story” – were successfully staged in many theaters in Ukraine, Russia, the Czech Republic and Germany.

Particular attention was drawn to the opera “Ten Days That Shook the World” based on John Reed’s book about the events in Petrograd in 1917, which was published as the separate piano reduction and received a large number of reviews in periodicals. The typewritten copies of reviews by famous Ukrainian musicologists K. Heivandova and I. Zolotovytska have been preserved in the archive. The collection of the archive also includes the published piano score of the opera “Irkutsk story”, the known “Waltz” from which served as a call sign of the Kharkiv Regional Radio for many years. One of the most interesting manuscripts of the archive is the music for the unfinished ballet “Rembrandt” on the libretto by V. Dubrovskyi.

The musical “Robin Hood”, which was performed not only in Kharkiv, but also in Moscow, brought the composer national fame. The sound recording of the Moscow play was distributed thanks to the release of gramophone records created with the participation of stars of Soviet stage – the singers Joseph Kobzon, Lev Leshchenko, Valentina Tolkunova and the famous actor Eugene Leonov. The popularity of this musical was phenomenal; excerpts from it were performed even in children’s music schools, as evidenced by the archival documents.

During the composer’s life and after his death, his *vocal and choral works*, *works for various instruments* were mostly published. The array of these musical editions and manuscripts of M. Karminskyi is arranged in the archive by musical genres. These are piano pieces and other instrumental works, among them is one of the most popular opuses of the composer – “Jewish Prayer” for solo violin (the first performer – Honored Artist of Ukraine Hryhorii Kuperman).

Number a large of *publications about the life and career* of M. Karminskyi published in books and periodicals are collected, among them are K. Heivandova’s book (1981) “Mark Karminskyi”, the brief collection of memoirs about the composer (compiler – H. Hansburg, 2000) and the congregation of booklets of various festivals and competitions, for example, the booklets of the International Music Festival “Kharkiv Assemblies”, in which the composer has participated since the day of their founding. The booklet of the M. Karminskyi Choral Music Festival testifies to a unique phenomenon in the musical life of the city: never



before or since has such a large-scale event dedicated to the work of a single person taken place attracting so many choirs from all Ukraine.

A separate array of documents is the *photo archive*, which includes 136 portraits, photos from various events; 41 of them were donated by a famous Kharkiv photographer Yu. L. Shcherbinin. The *audio-video archive* of M. V. Karminskyi consists of records of his works, released by the company “Melody”: staging of performances “Robin Hood”, “There are musketeers!” (based on the play by M. Svetlov “20 years later”), various songs, video and tape cassettes with recordings of concerts. Other interesting documents have been preserved, for example, a typewritten script for the Kharkiv TV program about M. Karminskyi with his own participation or the library form, which can be used to trace his preferences as a reader. M. Karminskyi also compiled reviews of publications on the performance of his works and short bibliographic descriptions of their print editions.

Conclusions. M. Karminskyi’s personal archive founded by him own in Kharkiv ‘K. S. Stanislavskyi’ Music and Theater Library has been functioning as an independent library fund since 1996 and today it is an unique comprehensive ordered collection, which is freely available and stores documents of various types: music publications and manuscripts, newspaper and magazine fragments, announces, photos, sound and video documents. M. Karminskyi’s archival fund is used as a documentary source for scientific researches (the Candidate’s dissertations of art critics Yu. Ivanova (2001) and E. Kushchova (2004) were defended using the materials of the archive) and as a basic congregation of works by the composer for their performance. The use of digital technologies is part of the necessary modern perspective of the fund’s development, the value of which as a primary source of historical and cultural information only grows over time.

■ **Key words:** *personal archival fund, Ukrainian composer Mark Karminskyi, Kharkiv ‘K. S. Stanislavskyi’ Music and Theater Library, source base, scientific researches, archival documents, musical culture of Kharkiv in 1950–2000.*

————— □ □ □ —————

Постановка проблеми. Вже чверть століття немає з нами Марка Веніаміновича Кармінського, композитора, який ще за життя був оцінений сучасниками як яскрава постать в музичному мистецтві, зо-

крема, музичному театрі. Відомий в країні та рідному Харкові діяч мистецтв, багато років він був також і читачем Харківської музично-театральної бібліотеки імені К. С. Станіславського, брав участь у багатьох заходах, які проходили в її стінах (Карминский, М., 2006; також див. *Фото 1*). Прекрасний оповідач, доброзичлива і привітна людина, він знайшов серед читачів бібліотеки уважну слухачську аудиторію і прихильників-бібліотекарів. Можливо, саме тому, розуміючи важливість будь-якого роду документів для вивчення свого музичного доробку, М. В. Кармінський обрав бібліотеку головним зберігачем свого архіву.



Фото 1. М. В. Кармінський (в центрі) на одному з заходів об'єднання творчої інтелігенції «Круг», які проходили в ХСМТБ імені К. С. Станіславського та на інших майданчиках Харкова. З правого боку, позаду від композитора – поет Б. О. Чичибабін та Л. С. Карась-Чичибабіна, далі – мистецтвознавець В. О. Крилова. Фото Г. Григор'єва (Беремблума)

Дійсно, що, краще за вивчення власного архіву митця, може дати уявлення про його особистість, творчі методи й світогляд? Навіть побіжний погляд на колекцію документів, що ілюструють той чи інший



біографічний епізод, зібраних та класифікованих на полицях архіву, допомагає дослідникові скласти цілісне враження щодо творчої персоналії художника, а також зорієнтуватися у разі потреби в подальшому поглибленому вивченні його спадщини.

Отже, **метою даної статті** є короткий огляд та оприлюднення загального змісту архівного фонду М. В. Кармінського, з матеріалами якого авторові довелося вести дослідницько-бібліографічну роботу¹, в якості джерельної бази для майбутніх досліджень творчості композитора та історії музичної культури Харкова 1950–2000 років.

Виклад основних положень публікації. Свій архів композитор почав передавати до бібліотеки вже за життя: сам упорядковував теки з рукописами, давав пояснення щодо часу написання та призначення окремих творів. Цей архів став *першим*, який надійшов до бібліотеки як повноцінний масив документів про життя творчої особи. Умовою його передачі була можливість безперешкодного перегляду архіву і його копіювання з метою вивчення та концертного виконання творів композитора. Повний опис архіву М. В. Кармінського був закінчений в 1996 р., однак кілька разів він доповнювався завдяки новим виданням, які надходили до архівного зібрання вже після його формування. В ньому зберігаються різноманітні документи, серед яких є нотні рукописи, газетні вирізки, фотодокументи, звукозаписи на різних носіях, афіші, буклети, програмки, рукописи інших авторів, пов'язані з діяльністю композитора.

Так, **для театру** – оперного, драматичного – композитор активно працював вже з молодого віку. Він писав музику до вистав харківських театрів – театру ляльок, театру юного глядача, українського драматичного театру імені Т. Шевченка, єврейського театру, навіть для студентського самодіяльного театру. Чотири *опери* М. Кармінського – серед них «Десять днів, які потрясли світ», «Іркутська історія» – з успіхом були поставлені на сценах багатьох театрів України, Росії, Чехії, Німеччини. Особливу увагу привернула опера «Десять днів, що потрясли світ» за мотивами книги Джона Ріда про події в Петрограді

¹ Зокрема, у зв'язку із ювілеєм бібліотеки, див.: Композитор Марк Карминский: Нотно-библиографический указатель литературы (2006).

1917 р. М. Кармінський створив своєрідний музичний епос, в якому головним героєм став революційний народ. Запам'яталися величні хорові сцени опери, як і те, що вперше на оперну сцену вийшов артист в образі В. Леніна й заспівав – на той момент це була нечувана зухвалість, і композиторові довелося витримати партійну критику і доказати право на особисте творче бачення. Ця опера була видана окремим клавіром та отримала велику кількість рецензій в періодичних виданнях. В архіві збереглися машинописні копії рецензій музикознавців К. Н. Гейвандової – до вистави в Одеському театрі опери й балету (Гейвандова, К. Н., б. р.;) та І. Л. Золотовицької (Золотовицкая, И. Л., б. р.).

У зібранні архіву міститься і опублікований клавір опери «Іркутська історія» (лібрето В. Дубровського за однойменною п'єсою О. Арбузова), широко відомий «Вальс» з якої довгі роки слугував позивними Харківського обласного радіо (Карминский, М. В., 1985). Один з найцікавіших рукописів архіву – музика до незакінченого балету «Рембрант» (Кармінський, М. В., б. р., d), також на лібрето В. Дубровського (див. *Фото 2*), музичні фрагменти якого пізніше були використані М. Кармінським для його фортепіанних творів.

Всенародну славу композиторові приніс мюзикл «Робін Гуд», який йшов не тільки в Харкові, а й у Москві. Звукозапис московської вистави було розповсюджено завдяки виходу авторських грамплатівок – всієї вистави на платівці-гіганті та пісень-зонгів на малих дисках, створених за участю відомих на весь СРСР співаків – Йосипа Кобзона, Льва Лещенка, Валентини Толкунової та актора Євгенія Леонова. Ці музичні записи стали улюбленими для кількох поколінь дітей. Популярність мюзиклу «Робін Гуд» була феноменальною, уривки з нього виконувалися навіть в дитячих музичних закладах. Свідченням співпраці композитора з музичними школами Харкова (див. *Фото 3*) є три рукописи завідувачки фортепіанним відділом Дитячої музичної школи № 3 – сьогодні цей заклад носить ім'я М. Кармінського – С. Л. Берлін, яка виступила ініціатором перекладення музики спектаклю у фортепіанні твори. Це звіт і начерки про творчу співдружність школи з композитором та репертуар, створений М. Кармінським у навчальному процесі (Берлін, С. Л., 1992; 1989; 1996).



Фото 2. М. В. Кармінський та його лібретист і друг, В. Я. Дубровський. 1970-ті



Фото 3. М. В. Кармінський з юними виконавцями після концерту в ХСМТБ імені К. С. Станіславського. 1990-ті

За життя композитора та після його смерті здебільшого видавалися його **вокальні та хорові твори, твори для різних інструментів**. Масив цих нотних видань та рукописів М. Кармінського упорядкований в архіві за музичними жанрами. Це фортепіанні ([Твори М. В. Кармінського для фортепіано], 1990–2000-ні) та інші інструментальні твори, серед яких – один з найпопулярніших опусів композитора – «Єврейська молитва» для скрипки соло (Карминский, М. В., 1995), першим виконавцем якої був заслужений артист України, скрипаль-харків'янин Григорій Куперман. Вокальний спадок композитора ([Вокальні твори], 1956–2002) представлений виданнями та рукописними творами для дітей та дорослих, піснями та музикою для театру й кіно, збіркою «Пісні про Війну та Перемогу» (Карминский, М. В., 2002 – нотне видання; Карминский, М. В., б. р., а – рукопис). В окремий блок виділено хорові роботи М. Кармінського (Кармінський, М. В., [1970-ті – 1995]), куди увійшли твори на вірші з літературної класики, від О. Пушкіна до Б. Пастернака, з циклу «Тайник Вселенной», видані хорові збірки «Дороги кличуть», «Дорога до храму» та ін.

Про життєвий і творчий шлях М. В. Кармінського зібрано велику кількість публікацій, надрукованих в книжкових та періодичних виданнях. Так, в архівному фонді зберігається книга К. Н. Гейвандової (1981; див. *Фото 4*) «Марк Кармінський», випущена київським видавництвом «Музична Україна» та невеличка збірка спогадів про композитора, укладена Г. І. Ганзбургом (Ганзбург, Г. И. (Сост.), 2000).

Колекція буклетів різних фестивалів та конкурсів зберігає відомості про участь у них М. Кармінського. Серед них – буклети і наукові збірки Міжнародного музичного фестивалю «Харківські асамблеї», в яких композитор брав участь від дня їх заснування і як автор музики, і як автор чудових есеїв, присвячених провідним «персонажам» «Асамблей». Буклет Фестивалю хорової музики Марка Кармінського свідчить про унікальне явище в музичному житті міста: ніколи до цього не відбувалося такого масштабного заходу, присвяченого творчості однієї-єдиної персони, і ніколи в цьому не брала участь така велика кількість хорових колективів з усієї України. Також у фонді збере-



жено буклети Конкурсу юних піаністів до 120-річчя Павла Луценка, Першого фестивалю української фортепіанної музики в Києві 1994 р., Республіканського фестивалю симфонічної, хорової і камерної музики 1983 р. ([Буклети фестивалів і конкурсів, у яких брав участь М. В. Кармінський та програми], 1983–1994).



Фото 4. М. В. Кармінський та К. Н. Гейвандова. 1980-ті. Фото Ю. Л. Щербініна

Окремий масив документів – *фотоархів*, який налічує 136 портретів, світлин з різних заходів ([Фотографії М. Кармінського], б. р.). 41 з цих знімків подаровані відомим харківським музикознавцем і фотохудожником Ю. Л. Щербініним, завдяки творчому ентузіазму якого ми зараз маємо змогу повертатись у минуле нашої музичної культури (Фото 5).

Фоно-відео-архів М. Кармінського ([Фоно-відео записи М. В. Кармінського], б. р.) складають грамплатівки його творів, випущені фірмою «Мелодія»: інсценування вистав «Робін Гуд», «Є мушкетери!» (за п'єсою М. Светлова «20 років потому»), воєнні пісні – «Солдат нічого не забув» – та пісеньки для малят «Веселий олівець», відео- та магнітофонні касети із записами концертів.



Фото 5. М. В. Кармінський і відома українська музикознавиця, професор Харківського інституту мистецтв імені І. П. Котляревського Г. О. Тюменєва на одному з заходів Харківського відділення Спілки композиторів України. На другому плані – композитор О. С. Грінберг та інші студенти інституту. 1980-ті. Фото Ю. Л. Щербініна

В архівному фонді збереглися й інші несподівано цікаві документи – наприклад, машинописний сценарій телепередачі Харківського телебачення про творчість М. Кармінського – з ним самим та диктором З. Катковою і режисером С. Лерманом (У нас в гостях композитори. (Сценарій, рукопис), б. р.), або читацький формуляр композитора, за яким можна прослідкувати його читацькі уподобання. Також М. Кармінський сам складав огляди публікацій про виконання своїх творів (Карминский, М. В., б. р., с) та короткі бібліографії їх видань (Карминский, М. В., б. р., b).

Архівний фонд М. В. Кармінського використовується в якості документального джерела для наукової роботи та як базове зібрання творів композитора для їх виконання. З використанням матеріалів архіву було захищено кандидатські дисертації мистецтвознавців Ю. Іванової (2001, Харківський національний університет мистецтв),



Е. Кушової (2004, Одеська державна музична академія); в архіві зберігається й ксерокопія публікації Е. Кушової «Неоконченний балет “Рембрандт” М. Кармінського: к проблеме становлення художественного замысла» (Кушова, Е. В., 2000).

Висновки. 1. Особистий архів М. В. Кармінського, започаткований ним самим як першим архівоутворювачем, від 1996 р. функціонує як самостійний бібліотечний фонд і є сьогодні унікальним зібранням творчого доробку композитора. Архів являє собою цілісну упорядковану колекцію документів, якою можна користуватися без перешкод.

2. В архівному фонді збережено документи різних видів: нотні видання, нотні рукописи, газетно-журнальні вирізки, афіші, фото-, фоно- та відеодокументи (іноді у вигляді копій).

3. Оцифрування аудіо-, відеозаписів та інших документів з метою подальшого їх збереження та зручності доступу до них у сучасних умовах входить до перспектив розвитку фонду, як і можливі надходження нових документів з інших джерел.

ЛІТЕРАТУРА

- Бахмет, Т. Б. (1999, 29 окт.). Архивный фонд № 1. *Панорама*, (44).
- Берлін, С. Л. (1989). [Музика М. Кармінського в репертуарі та навчальному процесі учнів ДМШ № 3]. (Ксерокопія машинопису). *Архів М. В. Кармінського*, од. зб. п. 1.4. Харківська спеціалізована музично-театральна бібліотека ім. К. С. Станіславського. Харків, 3.
- Берлін, С. Л. (1992). [Музика М. Кармінського в репертуарі учнів ДМШ № 3]. (Ксерокопія машинопису). *Архів М. В. Кармінського*, од. зб. п. 1.5. Харківська спеціалізована музично-театральна бібліотека ім. К. С. Станіславського. Харків, 3.
- Берлін, С. Л. (1996). [Звіт про репертуар з творів М. Кармінського учнів ДМШ № 3]. (Рукопис). *Архів М. В. Кармінського*, од. зб. п. 1.5. Харківська спеціалізована музично-театральна бібліотека ім. К. С. Станіславського. Харків, 8.
- [Буклети фестивалів і конкурсів, у яких брав участь М. В. Кармінський, та програми]. (1983–1994). *Архів М. В. Кармінського*, од. зб. п. 9. Харківська спеціалізована музично-театральна бібліотека ім. К. С. Станіславського. Харків.



- Ганзбург, Г. И. (Сост.) (2000). *Воспоминания о Марке Карминском*. Харьков: Каравелла, 132. *Архів М. В. Кармінського*, од. зб. п. 4.7. Харківська спеціалізована музично-театральна бібліотека ім. К. С. Станіславського. Харків.
- Гейвандова, К. Н. (1981). *Марк Кармінський*. Київ: Музична Україна, 44. (Творчі портрети українських композиторів). *Архів М. В. Кармінського*, од. зб. п. 4.8. Харківська спеціалізована музично-театральна бібліотека ім. К. С. Станіславського. Харків.
- Гейвандова, К. Н. (Б. р.). [Об опере М. Карминского «Десять дней, которые потрясли мир» в Одесском ТОБе]. (Машинопис, копія). *Архів М. В. Кармінського*, од. зб. п. 1.1. Харківська спеціалізована музично-театральна бібліотека ім. К. С. Станіславського. Харків, 10 с.
- Золотовицкая, И. Л. (Б. р.). [Об опере М. Карминского «Десять дней, которые потрясли мир»]. (Машинопис, копія). *Архів М. В. Кармінського*, од. зб. п. 1.2. Харківська спеціалізована музично-театральна бібліотека ім. К. С. Станіславського. Харків, 17 с.
- Иванова, Ю. М. (2001). *Дитяча хорова культура Харківщини останньої третини XX ст.* (Автореф. дис... канд. мистецтвознавства). Харківська державна академія культури. Харків, 20.
- Кармінський, М. В. (1956–2002) [Вокальні твори]. *Архів М. В. Кармінського*, од. зб. пп. 18–23. Харківська спеціалізована музично-театральна бібліотека ім. К. С. Станіславського. Харків.
- Карминский, М. В. (1985). Иркутская история: Опера в 3 действиях, 14 картинах, с Прологом и Эпилогом. Москва: Советский композитор, 360. *Архів М. В. Кармінського*, од. зб. п. 30. Харківська спеціалізована музично-театральна бібліотека ім. К. С. Станіславського. Харків.
- Карминский, М. В. (1995). Еврейская молитва. Для скрипки соло. Харьков: Ин-т музыковедения, 4. *Архів М. В. Кармінського*, од. зб. п. 24.1. Харківська спеціалізована музично-театральна бібліотека ім. К. С. Станіславського.
- Карминский, М. В. (2002). Песни о войне и победе: для голоса и фортепиано Г. И. Ганзбург (Ред.-сост. серии). Харьков: Каравелла, 80. (Сер. «Общество творч. интеллигенции “Круг”. Нотная коллекция»). *Архів М. В. Кармінського*, од. зб. п. 19.14. Харківська спеціалізована музично-театральна бібліотека ім. К. С. Станіславського. Харків.
- Карминский, М. В. (2006). «Мы должны возвращать элитарное отношение к книге...». В кн. *Бахмет Т. Б. (Сост.), Переступи порог библиотеки*.



- Харьковская городская специализированная музыкально-театральная библиотека им. К. С. Станиславского (1955–2005) : юбилейный сб.* (сс. 218–219). Харьков: Роми.
- Карминский, М. В. (Б. р., а). [Рукописи «Песни о войне и победе»: для голоса и фортепиано]. *Архів М. В. Кармінського*, од. зб. п. 19.14). Харківська спеціалізована музично-театральна бібліотека ім. К. С. Станіславського. Харків.
- Карминский, М. В. (Б. р., б). Краткая библиография по песням М. В. Карминского. (Рукопис). *Архів М. В. Кармінського*, од. зб. п. 4.4). Харківська спеціалізована музично-театральна бібліотека ім. К. С. Станіславського. Харків, 2.
- Карминский, М. В. (Б. р., с). Об опере «Десять дней, которые потрясли мир» [огляд публікацій чехословацької та радянської преси та витяги з них]. (Рукопис). *Архів М. В. Кармінського*, од. зб. п. 1.10. Харківська спеціалізована музично-театральна бібліотека ім. К. С. Станіславського. Харків, 1.
- Кармінський, М. В. ([1970-ті–1995]). [Хорові твори]. *Архів М. В. Кармінського*, од. зб. п. 26). Харківська спеціалізована музично-театральна бібліотека ім. К. С. Станіславського. Харків.
- Кармінський, М. В. (Б. р., d). Рембрандт. (Рукопис клавіру). *Архів М. В. Кармінського*, од. зб. п.29. Харківська спеціалізована музично-театральна бібліотека ім. К. С. Станіславського. Харків.
- Композитор Марк Карминский: Нотно-библиографический указатель литературы (2006). В кн. Бахмет Т. Б. (Сост.), *Переступи порог библиотеки. Харьковская городская специализированная музыкально-театральная библиотека им. К. С. Станиславского (1955–2005) : юбилейный сб.* (сс. 155–217). Харьков: Роми.
- Кушова, Е. В. (2000). Неоконченный балет «Рембрандт» М. Карминского: к проблеме становления художественного замысла. *Архів М. В. Кармінського*, од. зб. п. 1.8. Київ. Харківська спеціалізована музично-театральна бібліотека ім. К. С. Станіславського. Харків, 7.
- Кушова, Е. В. (2004). *Фортепіанні партити Марка Кармінського: проблема реалізації художнього задуму* (Автореф. дис... канд. мистецтвознавства). Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 16.
- [Твори М. В. Кармінського для фортепіано]. (1990–2000-ні). *Архів М. В. Кармінського*, од. зб. пп.16–17). Харківська спеціалізована музично-театральна бібліотека ім. К. С. Станіславського. Харків.



- У нас в гостях композиторы. (Сценарій, рукопис). (Б. р.). *Архів М. В. Кармінського*, од. зб. п. 1.3. Харківська спеціалізована музично-театральна бібліотека ім. К. С. Станіславського. Харків, 4.
- [Фоно-відео записи М. В. Кармінського]. (Б. р.). *Архів М. В. Кармінського*, од. зб. К. 1 Харківська спеціалізована музично-театральна бібліотека ім. К. С. Станіславського. Харків.
- [Фотографії М. Кармінського] (Б. р.). *Архів М. В. Кармінського*, од. зб. п. 10. Харківська спеціалізована музично-театральна бібліотека ім. К. С. Станіславського. Харків, 136 фото.

REFERENCES

- Bakhmet, T. B. (1999, Oct. 29). Arkhivnyy fond № 1 [Archive fund number 1]. *Panorama*, (44) [in Russian].
- Berlin, S. L. (1992). [Muzyka M. Karminskoho v repertuari uchniv DMSH № 3] [Music by M. Karminskyi in the repertoire of pupils of Children music school № 3]. (Photocopy of typescript). *Archive of M. V. Karminskyi*, storage unit folder 1.5. Kharkiv Specialized Music and Theater Library named after K. S. Stanislavskyi. Kharkiv, 3 [in Ukrainian].
- Berlin, S. L. (1996). [Zvit pro repertuar z tvoriv M. Karminskoho uchniv DMSH № 3] [Report on the repertoire of works by M. Karminskyi of pupils of Children music school № 3]. (Manuscript). *Archive of M. V. Karminskyi*, storage unit folder 1.5. Kharkiv Specialized Music and Theater Library named after K. S. Stanislavskyi. Kharkiv, 8 [in Ukrainian].
- Berlin, S. L. (1989). [Muzyka M. Karminskoho v repertuari ta navchalnomu protsesi uchniv DMSH № 3] [Music by M. Karminskyi in the repertoire and educational process of pupils of Children music school № 3]. (Photocopy of typescript). *Archive of M. V. Karminskyi*, storage unit folder 1.4. Kharkiv Specialized Music and Theater Library named after K. S. Stanislavskyi. Kharkiv, 3 [in Ukrainian].
- [Buklety festyvaliv i konkursiv, u yakykh brav uchast M. V. Karminskyi, ta prohramy] [Booklets of festivals and competitions, in which M. V. Karminskyi took part, and programs]. (1983–1994). *Archive of M. V. Karminskyi*, storage unit folder 9. Kharkiv Specialized Music and Theater Library named after K. S. Stanislavskyi. Kharkiv, 8 [in Ukrainian].
- [Fono-video zapysy M. V. Karminskoho]. [Phono-video recording of M. V. Karminsky]. (N. d.). *Archive of M. V. Karminskyi*, storage unit K. 1.



- Kharkiv Specialized Music and Theater Library named after K. S. Stanislavskiy. Kharkiv [in Russian, Ukrainian, music].
- [Fotografii M. Karminskoho] [Photographs by M. Karminsky] (N. d.). *Archive of M. V. Karminskiy*, storage unit folder 10. Kharkiv Specialized Music and Theater Library named after K. S. Stanislavskiy. Kharkiv, 136 items [Photos].
- Ganzburg, G. I. (Comp.) (2000). *Vospominaniya o Marke Karminskom [Memories about Mark Karminskiy]*. Kharkov: Karavella, 132 [in Russian]. *Archive of M. V. Karminskiy*, storage unit folder 4.7. Kharkiv Specialized Music and Theater Library named after K. S. Stanislavskiy. Kharkiv [in Russian].
- Geyvandova, K. N. (N. d.). [Ob opere M. Karminskogo «Desyat dney, kotorye potryasli mir» v Odesskom TOBe] [About M. Karminskiy's opera "Ten days that shook the world" in Odessa Opera and Ballet Theatre]. (Typescript, copy). *Archive of M. V. Karminskiy*, storage unit folder 1.1. Kharkiv Specialized Music and Theater Library named after K. S. Stanislavskiy. Kharkiv, 10 [in Russian].
- Heivandova, K. N. (1981). *Mark Karminskiy*. Kyiv: Muzychna Ukraina, 42 [4]. (Tvorchy portrety ukrainskykh kompozytoriv [Creative portraits of Ukrainian composers]) [in Ukrainian]. *Archive of M. V. Karminskiy*, storage unit folder 4.8. Kharkiv Specialized Music and Theater Library named after K. S. Stanislavskiy. Kharkiv [in Ukrainian].
- Ivanova, Yu. M. (2001). *Dytiacha khorova kultura Kharkivshchyny ostannoï tretyny XX st. [Children's choral culture of Kharkiv region of the last third of the XX century]* (Extended abstract of Candidate thesis). Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv, 20 [in Ukrainian].
- Karminskiy, M. V. (1985). *Irkutskaya istoriya: Opera v 3 deystviyakh, 14 kartinakh, s Prologom i Epilogom [Irkutsk story: Opera in 3 acts, 14 pictures, with Prologue and Epilogue]*. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 360. *Archive of M. V. Karminskiy*, storage unit folder 30. Kharkiv Specialized Music and Theater Library named after K. S. Stanislavskiy. Kharkiv [Music clavier, in Russian].
- Karminskiy, M. V. (1995). *Yevreyskaya molitva [Jewish prayer]*. For solo violin., 4. *Archive of M. V. Karminskiy*, storage unit folder 24.1. Kharkiv Specialized Music and Theater Library named after K. S. Stanislavskiy. Kharkiv, 4 [Music sheets, in Russian].
- Karminskiy, M. V. (2002). *Pesni o voyne i pobede: dlya golosa i fortepiano [Songs about war and victory: for voice and piano]*. G. I. Ganzburg (Comp. Ed. of series). Kharkov: Karavella, 80. (Ser. «Obshchestvo tvorch. intelligentsii



- “Krug”. Notnaya kollektsiya» – “Society of Creative Intelligentsia ‘Circle’. Music Collection”). *Archive of M. V. Karminskiy*, storage unit folder 19.14. Kharkiv Specialized Music and Theater Library named after K. S. Stanislavskiy. Kharkiv [Music sheets, in Russian].
- Karminskiy, M. V. (2006). “My dolzhny vzrashchivat elitarnoe otnoshenie k knige...” [“We must cultivate an elitist attitude towards the book ...”]. In *Bakhmet T. B. (Comp.), Perestupi porog biblioteki. Kharkovskaya gorodskaya spetsializirovannaya muzykalno-teatralnaya biblioteka im. K. S. Stanislavskogo (1955–2005) : yubileyny sb. [Cross the threshold of the library. Kharkiv City ‘K. S. Stanislavsky’ Specialized Music and Theater Library (1955–2005): jubilee collection (pp. 218–219). Kharkov: Romi [in Russian].*
- Karminskiy, M. V. (N. d., a). [Rukopisi «Pesni o voyne i pobede»: dlya golosa i fortepiano] [Manuscripts of “Songs of War and Victory”: for voice and piano]. *Archive of M. V. Karminskiy*, storage unit folder 19.14). Kharkiv Specialized Music and Theater Library named after K. S. Stanislavskiy. Kharkiv [Music sheets, in Russian].
- Karminskiy, M. V. (N. d., b). *Kratkaya bibliografiya po pesnyam M. V. Karminskogo* [A short bibliography on the songs of M. V. Karminskiy]. (Manuscript). *Archive of M. V. Karminskiy*, storage unit folder 4.4. Kharkiv Specialized Music and Theater Library named after K. S. Stanislavskiy. Kharkiv, 2 [in Russian, Ukrainian].
- Karminskiy, M. V. (N. d., c). Ob opere «Desyat dney, kotorye potryasli mir». (Ogliad publikatsyi chekhoslovatskoi ta radianskoi presy ta vityagy z nykh) [About the opera “Ten days that shook the world”. (Review of Czechoslovak and Soviet press publications and excerpts from them)]. (Manuscript). *Archive of M. V. Karminskiy*, storage unit folder 1.10. Kharkiv Specialized Music and Theater Library named after K. S. Stanislavskiy. Kharkiv, 1 [in Russian, Ukrainian].
- Karminskiy, M. V. (N. d., d). Rembrandt. (Manuscript of the piano clavier). *Archive of M. V. Karminskiy*, storage unit folder 29. Kharkiv Specialized Music and Theater Library named after K. S. Stanislavskiy. Kharkiv [Music clavier].
- Karminskiy, M. V. ([1970s – 1995]). [Khorovi tvory]. [Choral works]. *Archive of M. V. Karminskiy*, storage unit folder 26. Kharkiv Specialized Music and Theater Library named after K. S. Stanislavskiy. Kharkiv [Music scores].
- Karminskiy, M. V. (1956–2002). [Vokalni tvory] [Vocal works]. *Archive of M. V. Karminskiy*, storage units folders 18–23. Kharkiv Specialized Music and Theater Library named after K. S. Stanislavskiy. Kharkiv [Music sheets].



- Kompozitor Mark Karminskiy : Notno-bibliograficheskiy ukazatel literatury [Composer Mark Karminskiy: Bibliographic index of literature] (2006). In Bakhmet T. B. (Comp.), *Perestupi porog biblioteki. Kharkovskaya gorodskaya spetsializirovannaya muzykalno-teatralnaya biblioteka im. K. S. Stanislavskogo (1955–2005) : yubileynyy sb.* [Cross the threshold of the library. Kharkiv City 'K. S. Stanislavsky' Specialized Music and Theater Library (1955–2005): jubilee collection (pp. 155–217). Kharkov: Romi [in Russian, in Ukrainian].
- Kushchova, E. V. (2004). *Fortepianni partyty Marka Karminskoho: problema realizatsii khudozhnogo zadumu* [Piano partitas by Mark Karminskiy: the problem of realization of an artistic idea] (Extended abstract of Candidate thesis). Odesa State Music Academy named after A. V. Nezhdanova. Odesa, 16 [in Ukrainian].
- Kushchova, Ye. V. (2000). Neokonchenny balet «Rembrandt» M. Karminskogo: k probleme stanovlennya khudozhestvennogo zamysla [Unfinished ballet “Rembrandt” by M. Karminsky: to the problem of formation of artistic design]. *Archive of M. V. Karminskiy*, storage unit folder 1.8. Kiev. Kharkiv Specialized Music and Theater Library named after K. S. Stanislavskiy. Kharkiv, 7 [in Russian].
- [Tvory M. V. Karminskoho dlia fortepiano] [Works by M. V. Karminskiy for piano]. (1990–2000s). *Archive of M. V. Karminskiy*, storage units folders 16–17. Kharkiv Specialized Music and Theater Library named after K. S. Stanislavskiy. Kharkiv [Music sheets].
- U nas v gostyakh kompozitory [We have composers as guests]. (Script, manuscript). (N. d.). *Archive of M. V. Karminskiy*, storage unit folder 1.3. Kharkiv Specialized Music and Theater Library named after K. S. Stanislavskiy. Kharkiv [in Russian].
- Zolotovitskaya, I. L. (N. d.). [Ob opere M. Karminskogo «Desyat dney, kotorye potryasli mir»]. [About M. Karminskiy's opera “Ten days that shook the world”]. (Typescript, copy). *Archive of M. V. Karminskiy*, storage unit folder 1.2. Kharkiv Specialized Music and Theater Library named after K. S. Stanislavskiy. Kharkiv, 17 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 15.11.2019 р.



УДК 784.087.681.071.1 (477)

DOI 10.34064/khnum2-1902

Іванова Ю. М.

ORCID 0000-0001-5529-5713

Харківська державна академія культури,
Бурсацький узвіз, 4, 61057, Харків, Україна

Дитячий хор у творчості М. Кармінського

АНОТАЦІЯ ■ Іванова Ю. М. Дитячий хор у творчості М. Кармінського. ■ Стаття має на меті якомога повніше відтворити одну з яскравих сторінок творчості відомого українського майстра та визначити роль його хорових мініатюр в сучасному дитячому хоровому виконавстві. Розглядаються, зокрема, неопубліковані хорові мініатюри М. Кармінського «Парафраз на тему Сонатини Моцарта» та «Гітара» на вірші Г. Лорки (переклад М. Цветаєвої). Хорова мініатюра – жанр, що здатний на малій ділянці форми увібрати в себе розмаїття засобів музичної виразності та глибокий ідейно-художній зміст. Творчість М. Кармінського виявляє такі риси жанру, як філософічність та увагу до емоційно-сміслового значення слова, про що свідчить гнучкий розвиток тематизму. Всі хорові твори М. Кармінського позначені високим професіоналізмом та внутрішньою духовністю. Музика для дитячого хору, до якої М. Кармінський звертався все життя, зрозуміла і досить проста для виконання, але оригінальна й змістовна, не втратила своєї популярності й зараз. Його зрілі твори – хорові мініатюри лірико-філософського спрямування, у більшості для хору *a cappella*, з ясною строфічною структурою – вирізняють особлива чистота й задушевність, майстерний добір текстів, відточеність деталей, природна виразна інтонація з моментами декламаційності, яка відтворює живу людську мову. Ця музика здатна привернути дітей до високого мистецтва, яке очищує душу та виховує особистість. Творчий доробок М. Кармінського – невід’ємна частина навчального та концертного репертуару дитячих хорових колективів України. ■ **Ключові слова:** дитячий хор, хорова мініатюра М. В. Кармінського, хорова музика для дітей, композиторська інтерпретація, виконавська інтерпретація, інтонування, драматургія.



АННОТАЦИЯ ■ Иванова Ю. Н. Детский хор в творчестве М. Карминского. ■ Статья имеет целью с наибольшей полнотой воссоздать одну из ярких страниц творчества известного украинского мастера и оценить роль его хоровых миниатюр в современном детском хоровом исполнительстве. Рассматриваются, в частности, неопубликованные хоровые миниатюры М. Карминского «Парафраз на тему Сонатины Моцарта» и «Гитара» на стихи Г. Лорки (перевод М. Цветаевой). Хоровая миниатюра – жанр, способный на малом участке формы вобрать в себя разнообразные средства музыкальной выразительности и глубокое идейно-художественное содержание. Творчество М. Карминского выявляет такие черты жанра, как философичность и внимание к эмоционально-смысловому значению слова, о чём свидетельствует гибкость развития тематизма. Все хоровые сочинения композитора отмечены высоким профессионализмом и внутренней духовностью. Музыка для детского хора, к которой М. Карминский обращался всю жизнь, понятная и довольно простая для исполнения, но оригинальная и содержательная, сегодня не утратила своей популярности. Его зрелые сочинения – хоровые миниатюры лирико-философской направленности, большей частью для хора *a cappella*, с ясной строфической структурой – отличаются особой чистота и задушевность, искусный подбор текстов, отточенность деталей, естественная выразительная интонация с моментами декламационности, воспроизводящей живую человеческую речь. Эта музыка способна привлечь детей к высокому искусству, очищающему душу и воспитывающему личность. Творчество М. Карминского – неотъемлемая часть учебного и концертного репертуара детских хоровых коллективов Украины. ■ **Ключевые слова:** *детский хор, хоровая миниатюра М. В. Карминского, хоровая музыка для детей, композиторская интерпретация, исполнительская интерпретация, интонирование, драматургия.*

ABSTRACT ■ Ivanova Yuliia. Children's choir in Mark Karminskyi's creativity.

■ **Background.** The article deals with the choral creativity by the famous Ukrainian composer Mark Karminskyi. The weight of M. Karminskyi's choral works in the legacy of the composer and in choral art in general stimulates research interest in this area of his activity. However, there are relatively few scientific studies that examine the composer's choral work; most of them are



aimed at reconstructing his general creative portrait or at examining other pages of his heritage. The **scientific novelty** of this research is determined by the comprehensive coverage of children's choral creativity by M. Karminskyi and the consideration of his unpublished choral works. The **research methodology**, synthesizing analytical and generalizing approaches, is based on the traditions of national musicology and is determined by the specifics of vocal and choral genres, first of all, by the inextricable link between musical drama and text.

The purpose of the article is to recreate the most complete picture of M. Karminsky's choral work for children and to determine its role in contemporary choral performing.

The results of the research. The composer's early works were distinguished by meaningfulness, optimism, brightness of musical images, which was embodied in easy, convenient and accessible tunes. Many Soviet-era songs created for children of different school age were included in the "Songs for Students" collections as a new program material for choral singing of Ukrainian secondary schools students in music lessons. Several works of the author became known throughout the country and published in the leading music publishers in Kiev and Moscow: "What Boys Are Made Of" (lyrics by R. Burns translated by S. Marshak), "Quicker to the Gathering" (by L. Galkin), "Balloons" (lyrics by Ya. Akim). The songs about Victory in the Second World War are popular: "Victory is celebrated by the people" (S. Orlova), "The soldier has forgotten nothing" (E. Bernstein), "Red Poppies" (poems by G. Pozhenyan). The composer combines his songs into vocal-symphonic suites.

One of the main genre of choral creativity of the author has become a miniature that is able to absorb a variety of musical expressive means to expand and deepen the content of the work in a small area of the form. The works by M. Karminskyi revealed such features of choral miniature as philosophicity, attentive attitude to the word, its emotional and semantic meaning, which is reflected in the detailed development of the thematic material. Most of the composer's choral works are written for a cappella choir. The collections of "Choral Notebooks" (1988) and "Road to the Temple" (1995) have reflected the artist's thoughts for several decades. The figurative content of "Choir Notebooks" includes the lyrical states caused by contemplation of pictures of nature; the collection "Road to the Temple" represents philosophical reflections not only of a personal nature, but also thoughts about the universal problems of today. The cycles reveal the principles of the composer's thinking and are one of the pinnacles of his creative heritage.



The article looks at one of the best works of the cycle “Road to the Temple”, the choir “Remembering Drobitsky Yar” (lyrics by E. Yevtushenko) for children’s choir, soloist (tenor) and piano.

Also, the article deals with unpublished choral works by M. Karminskyi “Paraphrases on the Sonata of Mozart” and “Guitar” on F. G. Lorca’s poems. In the work “Guitar” on Lorca’s poem (translated by M. Tsvetayeva), the composer uses signs of Spanish color: imitation of techniques of playing the guitar, rhythmic copyism of the castanets playing and other. The poetic text “decorated” by flexible, broad, expressive melody that gives words greater emotion. The piece is full of sharp changes of genre signs of melodic structures (vocal without text, dance, austinous repetitions) revealing the semantic implication of the poem. The basis of the “Paraphrase on the theme of Mozart’s Sonatine” was the fourth part (Allegro) of Sonatina No. 1 in C Major from the Six Vienna Sonatas by W. A. Mozart. M. Karminskyi noticed the vocal nature of many parts of this cycle and skillfully made a “translation” of one of them for the children’s choir.

Unlike many of his contemporaries, he wrote music that does not fundamentally claim to be innovative. As a true professional, he pays attention to the integrity of the compositions elaborating the smallest details. He strives for the laconism of expression and, at the same time, is able to saturate the choral texture with modern expressive means, if the artistic image of the work requires it. Natural expressive intonation, intonation as emotional content of vocal language distinguishes choral music by M. Karminskyi. A special role in intonation is played by breathing, it is inextricably linked with melodic movement and energy. The breath of the melodies of the author is enriched by the lively intonations of the language, which reveal her “soul”, give a feeling of warmth, strength, caress, greatness, truthfulness. Musical form of the composer’s works is determined by the intonation of the music. Based on linguistic-vocal intonations, most of the author’s works have strophic forms that follow from the semantic aspect of the literary text. Karminskyi is a master of choral unison. This mean of expressiveness, which is not often used by composers, in Karminsky’s works is a carrier of expressive melodism and suppose the performance with a great inner feeling. Features of declamation always find a place in his choirs, they reproduce the living human language, the spiritual experiences of a man.

Conclusion. The works for the children’s choir have a special purity and cordiality that is so subtly perceived by children. Mark Karminsky’s music is



capable of drawing children's attention to musical values that purify the soul and nurture personality. His music makes you think and feel! M. Karminsky's creativity has forever entered the concert practice of children's choirs of Ukraine.

■ **Key words:** *children's choir, choral miniature by M. V. Karminskyi, choral music for children, composer's interpretation, performing interpretation, intonation, drama.*



Постановка проблеми та мета дослідження. Історія становлення та розвитку української музики протягом багатьох століть щільно пов'язана з хоровим співом. Стародавня традиція православного співу *a cappella* та невичерпна скарбниця традицій українського фольклору зумовили виняткову роль хорового мистецтва в Україні. Втім, протягом багатьох десятиріч радянського періоду хорове мистецтво перетворювалося на засіб ідеологічної пропаганди, а величезний пласт найціннішої духовної хорової літератури був забутий на довгі роки. Внаслідок цього суттєво знизився художній та технічний рівень багатьох хорів, а разом з цим хоровий спів втрачав і свій духовний потенціал. Особливо потерпало від такого становища дитяче хорове виконавство. Музичний матеріал, на якому виховувалися діти, здебільшого мав доволі низький художній рівень, та й самий підхід хормейстерів до дитячого хорового виховання гальмував прогресивні тенденції розвитку цього різновиду музичного мистецтва. Незважаючи на ці негативні фактори, навіть за умов тотальної ідеологізації хорового мистецтва, з'являються композитори, чия творчість вирізняється глибокою внутрішньою духовністю та високим професіоналізмом. Саме вони знаходять якісно новий підхід до репертуару дитячого хору. Їхні твори не претендують на те, щоб вважатися новаторськими, але вони мають високохудожній літературний текст, «зрозумілу» та доступну музику, виховують думки та почуття дітей, піднімають проблеми, що хвилюють все людство. До таких композиторів належить і Марк Веніамінович Кармінський.

Вагомість хорових творів М. Кармінського в спадщині композитора і взагалі в хоровому мистецтві стимулює дослідницький



інтерес до цієї сфери його діяльності. Однак наукових розвідок, де розглядається хорова творчість майстра, порівняно небагато, більшість досліджень спрямована на відтворення загального творчого портрета композитора або на розгляд інших сторінок творчості митця. Загальні роботи про композитора написані К. Гейвандовою (1981), Н. Тишко (1987), М. Черкашиною-Губаренко, яка досліджувала і оперно-хорову творчість М. Кармінського (2000; 2002), його скрипкові твори розглядала А. Мельник (2016), спогади про нього зібрані й видані Г. Ганзбургом (2000). Деякі аспекти хорової творчості М. Кармінського вже були досліджені автором статті в попередніх роботах (Іванова, Ю., 2000); також хорові цикли композитора «Хоровые тетради» та «Дорога к храму» були розглянуті Н. Дніпровською та Л. Дітте (2017).

Наукова **новизна** даного дослідження визначається комплексним осягненням дитячої хорової творчості М. Кармінського та розглядом його неопублікованих хорових творів. **Методологія** дослідження, що синтезує аналітичний і узагальнюючий підходи, спирається на традиції вітчизняного музикознавства та визначається специфікою вокально-хорових жанрів, перш за все, нерозривним зв'язком між музичною драматургією та текстом.

Мета статті – відтворити якомога більш повну картину хорової творчості М. Кармінського для дітей та визначити її роль у сучасному хоровому виконавстві. Передбачається розв'язання таких **завдань**: аналіз ключових хорових творів композитора в нерозривному єднанні музики та тексту; виявлення особливостей художньої естетики та композиторської стилістики М. Кармінського в контексті традицій та сьогодення музичної культури; визначення магістральних ліній хорової творчості майстра.

Виклад основного матеріалу. Хорова музика для дітей – яскрава та дуже плідна сторінка творчості М. Кармінського. Його ранні твори, що з'явилися ще наприкінці 1950-х, вирізняються змістовністю, оптимізмом, яскравістю музичних образів, що втілюються через легкі, доступні для виконання мелодії. Тому не дивно, що багато пісень радянського періоду, створених для дітей різного шкільного віку, були включені до популярних збірок «Пісні для учнів» (1975) як но-

вий програмний матеріал для хорового навчання на уроках музики в загальноосвітніх школах України. Серед них: «К далёким планетам» (сл. Л. Галкіна) «Песня о пионерах-героях» и «Красный галстук» (сл. І. Муратова). Кілька творів автора стали відомими по всій країні та опубліковані у провідних музичних видавництвах Києва та Москви: «Из чего только сделаны мальчишки» (сл. Р. Бернса в перекладі С. Маршака), «Побыстрей на сбор» (сл. Л. Галкіна), «Воздушные шары» (сл. Я. Акіма). До нашого часу використовуються у репертуарі хорів пісні про Перемогу у Другій світовій війні: «Победу празднует народ» (сл. С. Орлова), «Солдат ничего не забыл» (сл. Є. Берштейна), «Красные маки» (сл. Г. Поженяна).

Свої пісні композитор об'єднує у вокально-симфонічні сюїти – «Фанфары звучат в лесу», «Красные гвоздики», збірки пісень – «Дороги зовут» (1969), «Красный галстук» (1971). Для своїх творів М. Кармінський завжди прискіпливо відбирав високохудожні поетичні тексти. Це – лірико-споглядальні вірші Ф. Тютчева, О. Пушкіна, М. Лермонтова, А. Фета, І. Буніна; духовно-філософська поезія С. Надсона, К. Бальмонта, Д. Мережковського, В. Соловйова, М. Цветаєвої, Є. Євтушенка, а також уривки з Євангелія та «Псалмів Давида».

В останні десятиріччя свого життя, вже після створення масштабних опер «Десять дней, которые потрясли мир» (за Дж. Ридом) та «Иркутская история» (за п'єсою О. Арбузова), композитор звертається до «контрастної» форми творчості – хорової мініатюри. Хорова мініатюра є тим жанром, в якому втілюється принцип відображення «великого в малому» (термін Варакути М. І., 2009). Цей принцип не тільки визначає масштаби творів, але й стає його найважливішим естетичним критерієм, що впливає на вибір автором засобів виразності. До збірок «Хоровые тетради» (1988) и «Дорога к храму» (1995) увійшли разом 43 твори, що передають глибокі роздуми митця протягом кількох десятиліть. Якщо образний зміст «Хоровых тетрадей» передається через ліричні картини природи, то збірка «Дорога к храму» відображає філософські роздуми не тільки особистісного характеру, а й думки про загальнолюдські проблеми сьогодення. Цикли мініатюр «Хоровые тетради» и «Дорога к храму» відобразили духов-



ну велич композитора, явили естетику його художнього мислення та стали вершинними у його творчій спадщині.

Одним з найкращих творів циклу «Дорога к храму» є хор «Воспоминание о Дробицком Яре» (сл. Є. Євтушенка) для дитячого хору, соліста (тенор) та фортепіано. Трагічні часи української історії відобразилися в творчості вітчизняних композиторів численними реквіємами. І, хоча М. Кармінський безпосередньо не звертався до цього жанру, загальний задум твору споріднює його із жанром «in memoriam». Композитор залишається вірним своїм стилістичним уподобанням та обмежує твір відносно малою формою. Літературна основа хору – строфи з віршу Є. Євтушенка про масовий розстріл євреїв у Дробицькому Ярі під Харковом, де загинули його родичі («Дробицкие яблони», травень 1989 р.). Твір М. Кармінського створює відчуття присутності, навіть участі у трагедії Дробицького Яру й, водночас, дає оцінку тим жахливим подіям. Інтонації українського та єврейського фольклору надають твору надзвичайної експресії та динамізму. Глибина відчаю, трагедійності, що закладені в музично-поетичному тексті, врівноважуються філософським осмисленням подій.

Хор складається з кількох епізодів, чергування яких нагадує перегляд хронікально-документальних кадрів, присвячених драматичним подіям минулого. Починається твір експресивним унісонним фортепіанним вступом, який вбирає всю інтонаційну сферу хору. Іноді подібний вступ композитор доручав віолончелі, оскільки її тембр надає темі ще більшої експресії, бо є спорідненим з людським голосом. Перший епізод (1) побудований на інтонаціях українського та єврейського фольклору, що майстерно переплетені в гармонічних барвах (гармонічний мінор з підвищеним четвертим ступенем). Наступний епізод (2) є першою кульмінацією, це своєрідне «Dies irae» твору. Вся трагедійність літературного тексту епізоду майстерно відтворена композитором у музиці. Епізод складається з двох ідентичних за тематизмом речень. Друге речення – це персоніфікація, уособлення солістом-тенором суб'єктивних переживань людини. Епізод, що йде далі (3), – друга кульмінація твору, хоровий плач за померлими. Жанрові ознаки цього плачу сходять до народно-пісенних джерел,



що підсилює драматизм твору. Насичення внутрішніми контрастами, миттєве переключення жанрових засобів надають імпульс до створення глибинного образу. На початку голоси збираються в монодію та поступово, по мірі накопичення емоційної напруги, плач перетворюється на ридання – за допомогою дисонуючих акордів у хорі та фортепіано, динаміки *ff* та безпосередньо інтонацій плачу, низхідних малих секунд в мелодії. Поступово емоційний надриг спадає, і фактура хору знову згортається до унісону. Наступний епізод (4) емоційно відтіняє загальний трагічний образ твору після другої його кульмінації. Епізод сприймається як ліричне відсторонення від трагічних подій реальності. Він побудований на матеріалі вступу. Але завдяки темповому зрушенню та додаванню акомпанементу, тема споріднюється з українськими солоспівами. Загальна кульмінація твору (епізод 5) насичена драматизмом і вирішена засобами фортепіано. Вона побудована також на матеріалі вступу, а драматичної напруги досягає завдяки щільності фактури та подрібненню ритмічного малюнку. Завершується твір повним повтором першого епізоду (за винятком кадансу), що створює своєрідну арочну композицію та логічно вибудовує загальну форму хору.

Характерною рисою твору є хвильова драматургія, яка проявляє себе в чергуванні спадів та підйомів мелодії, емоційної напруги та заспокоєння, використанні протилежних музичних відтінків. Драматургія твору має відчутні риси симфонізму, що проявляється у використанні інтонаційного зерна, яке народжується у фортепіанному вступі та трансформується протягом всього виконання. Також риси симфонізму простежуються в арочному принципі поєднання першої та останньої частин твору, в якому яскраво виявляється інтонаційний метод творчості композитора, коли музика, подібно до слів, народжується свідомістю й перебуває в нерозривному зв'язку з людським голосом, з диханням живого організму. Кожній музичній інтонації автор надає певного значення та колориту, свого особливого характеру. За твердженням Н. Тишко, і сам М. Кармінський вважав себе послідовним творцем інтонаційно правдивих та виразних мелодичних ліній, що сприяють розвитку зримої конкретної образності. І хоча це стосувалося, переважно, фортепіанної творчості композитора, але до-



волі точно характеризувало й хоровий доробок митця. Особливу роль в інтонуванні відіграє дихання: воно нерозривно пов'язане з мелодичним рухом та енергією. Дихання мелодій автора збагачене живими інтонаціями мови, що виявляють її «душу», надають відчуття тепла, сили, ласки, величч, правдивості. Автор дуже уважно ставиться до визначення темпу та динаміки у творі. При загальному темпі *Andante* композитор постійно користується різноманітними його градаціями, агогічними змінами: *ritenuto*, *morendo*, *accelerando*.

Поєднання образів, притаманних українському світові, з єврейською традицією, сприяє ствердженню ідеї всесвітньої єдності та скорботи. Твір здатний дістатися до глибини людської душі, змушує слухачів відчувати катарсис – досягти інтелектуальної насолоди та емоційної розрядки. Цей твір багато разів звучав у виконанні дитячого хору «Скворушка» Харківського обласного Палацу дитячої та юнацької творчості (керівник – Ю. Іванова). І кожне виконання «Воспоминаний о Дробицком Яре» М. Кармінського насичує образ новими гранями та барвами, викликає непідробні, щирі емоції.

Хоровий твір *a cappella* «Гітара» на вірші Г. Лорки в перекладі М. Цветаєвої не увійшов до жодної збірки хорових творів композитора, але його художня цінність не викликає найменших сумнівів. У хорі виявилися найкращі риси Кармінського-композитора: нестримна енергія та динамічність музики, філософська спрямованість та глибина почуттів. Федеріко Гарсія Лорка створив винятковий за красою та поетичністю гімн гітарі, що немов наслідую ритми андалузького танцю зі звуками кастаньєт. Образ «пяти кинжалов», що символізують пальці музиканта на струнах гітари-жертви, відтворює трагічне іспанське світосприйняття у поєдинку Сходу та Заходу, стає розгорнутою метафорою смерті. М. Цветаєва, як неперевершений майстер поетичного перекладу, не тільки відтворила дух тексту оригіналу, а й зберегла ритмо-динаміку віршу, велич та поетичність якого не оставила осторонь багатьох композиторів-бардів. Але взяти цей вірш як основу твору для дитячого хору *a cappella* міг лише справжній творець!

Композиторська інтерпретація віршу, здійснена М. Кармінським, сягає своїм корінням доби Романтизму, де проявлявся живий інтерес композиторів до мистецтва Сходу, Італії та Іспанії. Яскраві прикла-

ди втілення теми Іспанії присутні в творчості Ж. Бізе («Кармен»), Ф. Ліста («Іспанська рапсодія»), М. Равеля («Болеро»). Отже, у західноєвропейській музиці сформувався певний художньо-семантичний пласт, усталені лексичні формули, що виконували функції поетичних знаків Іспанії: ладо-інтонаційні, ритмічні елементи, прийоми інструментовки, тембри, що імітують звучання гітари, кастаньєт та інше. Але ці традиції склалися у своїй більшості в інструментальній та романсовій музиці. І хоча композитор ніколи не був в Іспанії, твір майстерно відтворює поетику та стиль фламенко. Іспанський національний колорит помітний від перших тактів твору. Його знаками стають перелічені нижче риси.

1) Імітація прийомів гри на гітарі: унісонний вокаліз-імпровізація, що нагадує перебір струн гітари; ритмоформула іспанського танцю та звуку кастаньєт.

2) Поетичний текст «оздоблює» гнучка, широка, експресивна мелодія, що надає словам більшій емоційності.

3) Різкі зміни жанрових ознак мелодичних структур (вокаліз без тексту, танок, остинатні повтори).

Наявність такої великої кількості різноманітних музичних прийомів свідчить про деталізацію в переосмисленні композитором літературного тексту. Це проявляється і у ставленні до загальної структури поетичної основи твору, бережливому відношенні до віршованого розміру, співпадині ударних та безударних складів. Композитор, свідомо порушуючи пропорцію тексту, прагне підкреслити основну думку твору, завдяки введенню після слів «О, гитара, бедная жертва пяти проворных кинжалов» вокалізу з інтонацією попередньої музичної фрази. З одного боку, це свідчить про посилення музично-емоційного начала у творі, а з іншого – виявляє ладові особливості стилістики фламенко. Заклучний розділ твору, побудований на вже відомих інтонаціях гітарних переборів і танцю, додає нових смислових граней в образ поетичного тексту. В хорі «Гітара» М. Кармінського присутні такі риси хорової мініатюри, як філософічність, уважне ставлення до слова, до його емоційного забарвлення та смислового значення, що відображається в детальному розвитку тематичного матеріалу. Отже, М. Кармінський йде не лише шляхом створення яскравих колоритних



малюнків у музиці, а розкриває особливості поетичного першоджерела, прагне виявити філософсько-смысловий підтекст віршу.

Більшість хорових творів композитора написано для хору *a cappella*. І доречними будуть слова видатного музикознавця Б. Асаф'єва: «Справжній композитор – той, хто здатний створити пісенно-напружену (зовсім не обов'язково стилізовану народну) мелодію без супроводу, тобто самодовільний мелос!»¹ (Асаф'єв, 1977: 243).

Не увійшов до нотних збірок ще один доволі самобутній твір М. Кармінського «Парафраз на тему сонатини В. Моцарта». Парафраз як жанр взагалі притаманний інструментальній музиці ХІХ ст. і базується на популярних музичних темах. Основою парафразу М. Кармінського стала четверта частина (Allegro) Сонатини № 1 С-dur із Шести Віденських сонатин В. А. Моцарта. Шість Віденських сонатин не вважаються оригінальними творами композитора. За свідченням С. Подольської, згадка про них відсутня в покажчиках моцартівських творів. Не мають вони й каталожного номеру. Серед Сонатин В. А. Моцарта перебувають і номери П'яти дивертисментів для трьох бассетгорнів KV439b, які згодом отримали назву Сонатин (Подольская, 2011). М. Кармінський помітив вокальну природу багатьох частин даного циклу та майстерно зробив «перекладення» однієї з них для дитячого хору. Частина має форму Рондо, де є 3 епізоди, а останній (4), скоріше за все, носить ознаки заключного розділу або коди. М. Кармінський скоротив останній епізод Рондо та усунув повтори рефрену. Так виникла складна тричастинна форма з кодою. Замість *A-B-A-C-A-D-Coda* маємо: *A-B-C-D-A-Coda*. Композитор зовсім не змінює фортепіанну партію, а додає до основної мелодії тембр сріблястих дитячих голосів. Таким чином, хорова мініатюра набуває нових різноманітних барв. При цьому вона є дуже корисною для розвитку вокально-хорових навичок: артикуляційних штрихових та динамічних. «Парафраз» вийшов доволі простим для виконання дитячим хором, тому його й зараз можна почути на концертах та кон-

¹ В оригіналі: «Настоящий композитор – тот, кто способен создать песенно-напряжённую (вовсе не непременно стилизованную народную) мелодию без сопровождения, т. е. самодовлеющий мелос!».



курсах дитячих хорів Харківщини. Яскравий, контрастний, жвавий «Парафраз» залучає маленьких виконавців до різнобарвного світу класичної музики.

Висновки. Марк Кармінський все своє життя приділяв чималу увагу творчості для дітей. Його ранні твори – це пісні з яскравими, оптимістичними образами, більшість з яких не втратили своєї популярності й зараз. Зрілі твори композитора – хорові мініатюри лірико-філософського спрямування, більшість їх написано для хору *a cappella*. Вони відрізняються яскравим пісенно-напруженим мелодизмом, що не потребує інструментального забарвлення і вбирає в себе всю силу та міць образного змісту твору, демонструючи майстерність автора у створенні хорового унісону. Цей засіб виразності, що не часто використовується композиторами, у творах М. Кармінського стає носієм виразної мелодики і передбачає виконання з великим внутрішнім почуттям.

На відміну від багатьох своїх сучасників, композитор писав музику, яка була зрозуміла та досить проста для дитячого виконання, але мала оригінальність і глибоку змістовність художнього задуму. Завдяки безмежній ерудиції та відмінному літературному смаку, він майстерно відбирав тексти, що й сьогодні не втратили своєї актуальності. Справжній професіонал, він приділяє увагу цілісності композиції, котра передбачає відточеність найдрібніших деталей. Саме природно-виразна інтонація, що надає емоційний зміст вокальній мові, вирізняє хорову музику М. Кармінського. Інтонаційністю музики зумовлена і її форма. Більшість хорових творів автора, з огляду на їхні мовно-вокальні інтонації, мають строфічну структуру, яка впливає зі змістовного аспекту літературного тексту. В хорах завжди присутні моменти декламаційності, яка відтворює душевні переживання, живу людську мову.

Музика М. Кармінського здатна привернути увагу дітей до високого мистецтва, яке очищує душу та виховує особистість. Його музика змушує мислити та відчувати! Твори для дитячого хору мають особливу чистоту та задушевність, що їх так тонко сприймають діти. Творчий доробок М. Кармінського є та завжди лишатиметься невід’ємною частиною навчального та концертного репертуару дитячих хорових колективів України.



ЛІТЕРАТУРА

- Асаф'єв, Б. (1977). *Книга о Стравинском*. Ленинград: Музыка, 276.
- Варакута, М. І. (2009). Хорова мініатюра в українській музиці: закономірності розвитку жанру та їх осмислення в музикознавстві. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*, 22, 281–287.
- Ганзбург, Г. И. (Сост.) (2000). *Воспоминания о Марке Карминском*. Харьков: Каравелла, 132.
- Гейвандова, К. Н. (1981). *Марк Кармінський*. Київ: Музична Україна, 42 [4]. (Творчі портрети українських композиторів).
- Днепровская, Н. Г., Дитте, Л. А. (2017). Преломление духовной лирики в творчестве Марка Карминского для детского хора. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 46, 159–173.
- Іванова, Ю. (2000). Вокально-хорова творчість М. Кармінського. *Культура України. Мистецтвознавство*, 6, 140–148.
- Мельник, А. О. (2016). Тенденції жанрово-стильової динаміки української скрипкової мініатюри другої половини ХХ – початку ХХІ століть. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 261.
- Подольская, С. Н. (2011). Шесть сонатин Моцарта: подлинник или?.. *Южно-Российский альманах*, 2(9), 39–43.
- Тышко, Н. (1987). Марк Вениаминович Карминский. В кн. *О тех, кто пишет музыку для детей: очерки об украинских композиторах, вып. 1*, сс. 92–116. Киев: Музична Україна.
- Черкашина, М. (2000). Двадцать четыре тысячи три дня композитора Марка Карминского. В кн. *Ганзбург, Г. И. (Сост.) Воспоминания о Марке Карминском*, сс. 28–30. Харьков: Каравелла.
- Черкашина-Губаренко, М. Р. (2002). Жизнь как на ладошке, в радости и в печали. (Композитор М. Карминский). В кн. *Черкашина-Губаренко, М. Р., Музыка і театр на перехресті епох*, т. 2, сс. 134–136. Київ: Наука.

REFERENCES

- Asafev, B. (1977). *Kniga o Stravinskom [Book about Stravinsky]*. Leningrad: Muzyka, 276 [in Russian].
- Cherkashina, M. (2000). Dvadsat chetyre tysyachi tri dnya kompozitora Marka Karminskogo [Twenty-four thousand and three days of the



- composer Mark Karminskyi]. In Ganzburg, G. I. (Comp.), *Vospominaniya o Marke Karminskom [Memories about Mark Karminskyi]*, pp. 28–30. Kharkov: Karavella [in Russian].
- Cherkashina-Gubarenko, M. R. (2002). Zhizn kak na ladoshke, v radosti i v pechali. (Kompozitor M. Karminskiy) [Life as in the palm, in joy and sorrow. (Composer M. Karminskyi)]. In *Cherkashina-Hubarenko, M. R., Muzyka i teatr na perekhresty epoch – Music and theater at the crossroads of epochs*, vol. 2, pp. 134–136. Kyiv: Nauka [in Russian].
- Dneprovskaya, N. G., Ditte, L. A. (2017). Prelomlenie dukhovnoy liriki v tvorchestve Marka Karminskogo dlya detskogo khora [Refraction of spiritual lyrics in the works by Mark Karminskyi for the children's choir]. *Problemy vzaïemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity – Problems of interaction of art, pedagogy and theory and practice of education*, 46, 159–173 [in Russian].
- Ganzburg, G. I. (Comp.) (2000). *Vospominaniya o Marke Karminskom [Memories about Mark Karminskyi]*. Kharkov: Karavella, 132 [in Russian].
- Heivandova, K. N. (1981). *Mark Karminskyi*. Kyiv: Muzychna Ukraina, 42 [4]. (Tvorchy portrety ukrainskykh kompozytoriv [Creative portraits of Ukrainian composers]) [in Ukrainian].
- Ivanova, Yu. (2000). Vokalno-khorova tvorchist M. Karminskoho [Vocal choral work by M. Karminskyi] *Kultura Ukrainy. Mystetstvoznavstvo – Culture of Ukraine. Art Studies*, 6, 140–148 [in Ukrainian].
- Melnyk, A. O. (2016). *Tendentsii zhanrovo-stylovoi dynamiky ukrainskoi skrypkovoi miniatiury druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolit [Trends in genre and style dynamics of Ukrainian violin miniatures of the second half of the XX – beginning of the XXI centuries]*. (Candidate/PhD Dissertation). Kharkiv National University of Arts named I. P. Kotliarevskiy. Kharkiv, 261 [in Ukrainian].
- Podolskaya, S. N. Shest sonatin Motsarta: podlinnik ili?.. [Six Mozart's Sonatinas: original or?..]. *Yuzhno-Rossiyskiy almanakh – South-Russian almanac*, 2 (9), 39–43 [in Russian].
- Tyshko, N. (1987). Mark Veniaminovich Karminskiy. In *O teh, kto pishet muzyku dlya detey: ocherki ob ukrainskikh kompozitorah [About those who write music for children: essays about Ukrainian composers]*, 1, pp. 92–116. Kiev: Muzychna Ukraina [in Russian].
- Varakuta, M. I. (2009). Khorova miniatiura v ukrainskii muzytsi: zakonomirnosti rozvytku zhanru ta yikh osmyslennia v muzykoznavstvi [A choral miniature in



Ukrainian music: the laws of development of the genre and their comprehension in musicology]. *Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury – Actual problems of history, theory and practice of art culture*, 22, 281–287 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 25.10.2019 р.

УДК 78.071.1 (477) (092) : 782.089.6

DOI 10.34064/khnum2-1903

Демченко А. И.

ORCID 0000-0003-4544-4791

Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова,
просп. им. Кирова, 1, 410012, г. Саратов, Россия
Саратовська державна консерваторія імені Л. В. Собінова,
просп. ім. Кірова, 1, 410012, м. Саратов, Росія

Уникальная оперная партитура Марка Карминского

АНОТАЦІЯ ■ Демченко О. І. Унікальна оперна партитура Марка Кармінського. ■ Мета автора статті – привернути увагу широкого музичного загалу до багатющої творчої спадщини М. Кармінського, якому 2020 року сповнилося би 90... Етапною для композитора стала опера «Десять днів, що потрясли світ» (1970), свого часу широко відома навіть за кордоном, але згодом практично забута. Унікальність опери, на думку автора, полягає в тому, що в творі було досягнуто виняткову концентрацію конфліктно-драматичної напруги. Підґрунтям для цього стало вдале лібрето В. Дубровського за романом Дж. Ріда, для свого часу теж новаторське. Шляхом вільного монтажу відібраних фрагментів було утворено переконливу літературну канву. Творці опери, спираючись на конкретні документальні матеріали, намагалися виявити та підкреслити захоплюючий драматизм пе-

реламного історичного моменту. Сповнений високого громадянського пафосу, твір переконливо виражає актуальні тенденції великомасштабної оперної драматургії, зокрема, відроджує в сучасний стилістиці й формі риси жанру великої історичної опери. Будучи першим, хто глибоко проаналізував партитуру опери, автор статті зазначає новаторське розуміння М. Кармінським самої природи оперного жанру та висловлює впевненість, що цей та інші твори великого майстра повинні оцінюватися поза будь-якого ідеологічного контексту. ■ **Ключові слова:** опера Марка Кармінського «Десять днів, що потрясли світ», оперний, жанр, партитура, конфліктно-драматична напруга, оперна драматургія, велика історична опера, громадянський пафос, документальність, публіцистичність.

АННОТАЦИЯ ■ Демченко А. И. Уникальная оперная партитура Марка Карминского. ■ Цель автора статьи – привлечь внимание музыкальной общественности к богатейшему творческому наследию М. Карминского, которому в 2020 году исполнилось бы 90... Этапной для композитора стала опера «Десять дней, которые потрясли мир» (1970), в своё время широко известная даже за рубежом, но впоследствии практически забытая. Уникальность оперы, по мнению автора, заключается в том, что в произведении была достигнута исключительная концентрация конфликтно-драматического напряжения. Основанием для этого стало удачное либретто В. Дубровского по роману Дж. Рида, для своего времени также новаторское. Путём свободного монтажа отобранных фрагментов была создана убедительная литературная канва. Творцы оперы, опираясь на конкретные документальные материалы, стремились выявить и подчеркнуть захватывающий драматизм переломного исторического момента. Полное высокого гражданского пафоса, сочинение убедительно выражает актуальные тенденции крупномасштабной оперной драматургии, в частности, возрождает в современной стилистике и форме черты жанра большой исторической оперы. Будучи первым, кто глубоко проанализировал партитуру оперы, автор статьи отмечает новаторское понимание М. Карминским самой природы оперного жанра и выражает уверенность, что это и другие произведения большого мастера должны оцениваться вне всякого идеологического контекста. ■ **Ключевые слова:** опера Марка Карминского «Десять дней, которые потрясли мир», оперный, жанр, партитура, конфликтно-драматическое



напряжение, оперная драматургия, большая историческая опера, гражданский пафос, документальность, публицистичность.

ABSTRACT ■ Demchenko Aleksandr. Unique opera score by Mark Karminskyi.

■ **The main goal of this publication** is to draw the attention of musicologists and the general music community to the rich creative heritage of Mark Karminskyi, whose 90th anniversary is celebrated in 2020. One of the milestone works of the talented composer was the opera “Ten Days That Shook the World” (1970). Staged at one time by several theaters in the former USSR and abroad, it was later practically forgotten. The author of this article is the first to deeply analyze Karminskyi’s score, coming to the conclusion that the composer has an innovative understanding of the very nature of the opera genre, and that this and other works of a great master should be analyzed and evaluated outside any ideological context.

The research results. The uniqueness of Karminskyi’s opera “Ten Days That Shook the World” (1970) consists primarily in the fact that the maximum concentration of conflict-dramatic tension was achieved here. This concentration is due to a well-executed libretto (V. Dubrovskiy), which was also quite unique for its time. The fact is that the whole text is based on fragments from the book by John Reed, manifestos, leaflets, telegrams of 1917, speeches and letters by Lenin, as well as epitaphs of the field of Mars. During the free assemblage of the selected material, a completely independent literary canvas was formed. Based on specific documents, the authors sought to identify and emphasize the exciting dramatic pathos of the historical moment being recreated. That is why the libretto includes the most compressed, elastic in rhythm, explosive in meaning phrases, replicas, individual words. The final design of the selected texts went along the line of additional dynamization, strengthening of their “shock” impact. Total documentation and open journalistic verbal canvas led to a completely innovative interpretation of the genre. Here the principles of the grand historical opera were revived, but they were revived in a kind of transcendental version, which needs of gigantic artistic forces. Based on such a performing foundation, an attempt is made to recreate the colossal scale of revolutionary events.

The leading musical image is conceived as a symbol of the inevitable course of History, a kind of pendulum of the revolution (in the performance of the Prague

national theatre, the pendulum has become an important attribute of scenography). In various intonation and tempo variations, it permeates the opera as a whole in the full sense of the word, preserving unconditional recognition (primarily due to the constant rhythm and jerky articulation). This motif is one of the expressions of the “motor” of the revolution, for the materialization of which imitations of the active knocking of various mechanisms are used, all kinds of *toccate* formulas are reproduced. With the introduction of the noted motor layer, the atmosphere of sound documentary, so characteristic of this opera, is established. Another major musical reality of the revolutionary era is associated with all kinds of signaling – communicative, notifying, summoning, imperative. The composer does not seek to disguise the nature of this semantic layer and often emphasizes it using in its most elementary quality. The third component of the documentary – sound element is all sorts of orchestral *tremoli* (mainly in the lower register). In terms of meaning, their amplitude extends from describing the “subsoil” of what is happening (dull rumbling, unclear noise) to recreating the pictures of the raging flow of Time (violent seething, catastrophic bubbling). In any of its manifestations, with the introduction of this tool, different degrees of tension are poured into the sound wave. Defining for the dramaturgy of the opera “leitmotif of struggle” absorbs and transmits in the most generalized forms the characteristic for the documentary-journalistic style of this work oratorical declamation, invocatory signaling and energy tremolo including the conflict tone of the main dissonance (here – the small second).

In the marked lays of documentary-sound atmosphere, as a rule, the main energy of conflict is concentrated. Constant intonation-rhythmic and texture-dynamic injections of this energy give the dramatic movement a special purposefulness of the incessant “tidal” wobble. In turn, these forces themselves are subordinated to the determining regularity of compositional development: the increase in the activity of the life search, transmitted in procedural forms (on the basis of recitation), ends with the acquisition of the resulting state (on support of a bright melodic relief). Naturally, the highest degree of conflict is achieved in those scenes where there is a direct clash of the forces of revolution and counterrevolution. In music there is an extremely colorful, tense documentary-sound environment in which the clash of views, opinions, and positions is unfolding. The full magnitude of the social conflict is revealed in a kind of freeze-frames, where the initiative goes to the orchestra and the “oratorio” choir. In such cases, the narrative rises above the local



soil, the musical and journalistic document acquires the comprehensive fullness of the epic canvas about the national movement, and the specific scenic and event series fits into the monumental frame of the oratorical frescoes. This generalizing plan, which at first seems to be accompanying, framing, in fact turns out to be leading in terms of volume and its centralizing role.

In “Ten Days” not only the powerful offensive and dramatic potential of the revolutionary movement is recreated, but also its deep soil, the decisive component, is revealed by artistic means: it gained a powerful force and became truly ineradicable due to the support of the masses. This idea permeates the entire ideological structure of the work, since many oratorical episodes represent the personification of the voice of the people.

As a result of the analysis of the opera “Ten Days that Shook the World”, we note the following.

– The score in a concentrated manner expresses the current tendencies of large-scale opera drama, in particular, the revival of the genre of large historical opera based on the material of the revolutionary era, the defining features of which are realized in forms sustained in modern style.

– The music embodies an exceptional conflict-dramatic tension and high civic pathos, which fully corresponds to the ideas about the character of that time.

■ **Key words:** *opera by Mark Karminskyi “Ten Days That Shook the World”, genre, score, conflict-dramatic tension, opera dramaturgy, major historical opera, civic pathos, documentary, journalism, revolutionary.*



Постановка проблемы. Главная *цель автора* – привлечь внимание музыковедов и широкой музыкальной общественности к богатейшему творческому наследию Марка Карминского, 90-летний юбилей которого отмечается в 2020 году¹. Одной из этапных работ талантливого композитора стала опера «Десять дней, которые потрясли мир» (1970). Поставленная в своё время несколькими театрами в бывшем СССР и за рубежом, она была впоследствии практиче-

¹ Воспоминания о композиторе были собраны и изданы к его 70 летию: Ганзбург, Г. (Сост.), 2000.

ски забыта. Будучи первым, кто глубоко проанализировал партитуру Карминского, автор приходит к *выводу о новаторском понимании композитором самой природы оперного жанра* и выражает уверенность в том, что *это и другие произведения большого мастера должны оцениваться вне какого-либо идеологического контекста*.

Анализ произведения – объекта исследования. Уникальность оперы Карминского «Десять дней, которые потрясли мир» состоит, прежде всего, в том, что здесь была достигнута, пожалуй, максимальная концентрация конфликтно-драматического напряжения. Предопределена эта концентрация удачно выполненным либретто (В. Дубровский), которое для своего времени также было совершенно уникальным: весь текст основан на фрагментах из книги Джона Рида (Рид, Д., 2012), манифестов, листовок, телеграмм 1917 г. и других подобных документов. В либретто ряда опер последующих лет использование документальных материалов становится обычным явлением. Можно напомнить такие произведения, как «Июльское воскресенье» В. Рубина (1970) (см. Тевосян, А., 1991), «Лейтенант Шмидт» Б. Кравченко (1972), «Петр Первый» А. Петрова (1975) (см. Опера Петр Первый..., д. обр. 2019), «Наш Гайдар» К. Волкова (1978). Однако ни одно из них не может быть сопоставлено с рассматриваемой оперой в отношении насыщенности историческими свидетельствами.

В ходе свободного монтажа отобранного материала сложилась совершенно самостоятельная литературная канва. Достаточно сказать, что в либретто «Десяти дней» нет ни одного совпадения с хроникой Рида, а Пролог, 3, 8, 9 и 10 картины совершенно не связаны с книгой. Инициативность создателей оперы в данном случае была поставлена на службу единственной цели: опираясь на конкретные документы, выявить и подчеркнуть захватывающую драматическую патетику воссоздаваемого исторического момента. Для этого был проведен тщательный и целенаправленный отбор материала. В либретто вошли наиболее сжатые, упругие по ритму, взрывчатые по смыслу фразы, реплики, отдельные слова. Для акцентирования подобных качеств авторы в некоторых случаях кардинально перерабатывали исходные тексты.



Для концентрированной подачи материала постоянно допускается свободная перекомпоновка высказываний. Так, три дня дебатов II Съезда Советов спрессованы в одну ночь и совмещены с откликами на переворот 25 октября; высказывания двух ораторов на этом съезде соединены в выступлении эсера; слова солдата на митинге в петроградском цирке «Модерн» с купюрами и изменениями перешли в обращение 3-го оратора на фронте и т. п. Окончательное оформление отобранных текстов шло по линии дополнительной динамизации, усиления их «ударного» воздействия. Осуществлялось это, главным образом, за счёт многократных повторов ключевых по смыслу реплик (прежде всего, в партии хора). Тотальный документализм и открытая публицистичность вербальной канвы повлекли за собой ту новаторскую трактовку жанра, к которой композитор стремился совершенно сознательно: *«Мне представлялось, что для воспроизведения на оперной сцене той неудержимой динамики, которая неотделима в нашем сознании от образов революции, нужно решительно отойти от условно-традиционных форм»* (как цит.: Конькова, Г., 1972: 21).

Результат этих устремлений мог на первых порах привести в некоторое замешательство. Именно здесь, в поистине запредельном (по ряду критериев) варианте произведения, потребовавшего привлечения гигантских артистических сил (свыше 100 персонажей с индивидуализированными партиями, огромный хор и оркестр), *возрождались принципы большой исторической оперы*. Например, в постановке Национального театра в Праге (1972) было занято около 400 исполнителей, три хора, объединённый оркестр театра имени Сметаны и оперной труппы Национального театра. Базируясь на подобном исполнительском фундаменте, делается попытка воссоздать колоссальный размах революционных событий, происходивших в масштабе всей страны.

Однако ещё больше озадачивал *жанровый облик* произведения, в котором соединились *признаки оперы, оратории, драматического театра и кинофильма*. Варианты решения оперы, рассказывающей о крупном историческом событии, могут быть различными. Среди них полное право на существование имеет и тот, который претендует на обобщение эпохального явления во всей его грандиозности. В этом



случае интересы достоверного моделирования предполагают как необходимое условие ту «многонаселённость» и тот колоссальный размах, которые отличают сочинение М. Карминского. Справедливость данного вывода доказывается появлением в том же 1970-м во многом аналогичных опытов («Опера на площади» М. Зариня и опера Э. Лазарева «Революцией призванный»).

Что касается характеристики сложного жанрового конгломерата, то теперь совершенно очевидно: при всей новизне гражданственного содержания, при всей активности процесса ассимиляции особенностей ораториального письма, приёмов драматического театра и кинематографа, «Десять дней», – несомненно, *опера* или, по меньшей мере, *прежде всего, опера* (как и названные сочинения Зариня и Лазарева). И всё, что привнесено в неё извне, а также воспринято от традиций большой исторической оперы, направлено на раскрытие *конфликтно-драматического содержания*. Жанр *социальной народной драмы* «очищен» здесь до предела, поскольку исключены побочные линии, жанровые и лирические отстранения, и весь смысл произведения сосредоточен на обрисовке прямого столкновения противоборствующих сил.

Так, оркестровая партия снова и снова обнажает драматический нерв вокального высказывания. В Прологе основную в этом отношении роль берёт на себя тематизм, прерывающий спокойное течение начального эпического зачина (ц. 1). Внешне очень простой (быстрое колебание двух разных терций уменьшённого септаккорда), он заставляет насторожиться, вслушаться. Непрерывная вибрация неустойчивости хорошо передаёт безостановочный бег, нескончаемое движение вперёд. Стремительное «вышагивание», неумолимая мерность регулярного ритма ассоциируется с «биением времени». И действительно, этот музыкальный образ задуман как символ неотвратимого хода Истории, своего рода «маятник революции» (в спектаклях Донецкого оперного и Пражского национального театров маятник стал важным атрибутом сценографии). В различных интонационных и темповых вариациях он, в полном смысле слова, пронизывает оперу в целом, сохраняя безусловную узнаваемость (прежде всего, благодаря неизменному ритму и отрывистой артикуляции).



В Прологе, то вырываясь на первый план, то переходя в фон, *ostinati* «маятника революции» занимают огромное пространство (например, только с ц. 1 «раскачивание» его терций идёт на протяжении 56 тактов). Так, с самого начала, заявляет о себе характерная черта «Десяти дней» – *длительное пребывание в одной ритмофактуре*, позволяющее, при поддержании внутреннего динамизма, сосредоточиться на восприятии произносимого в вокально-хоровой линии. Рассмотренный мотив – один из символов «мотора революции», для создания которого используются имитации деятельного перестука различных механизмов, воспроизводятся всякого рода *токатные формулы*. С введением отмеченного двигательного пласта устанавливается столь свойственная опере атмосфера звукового документализма. Другой важнейший семантический слой оперы связан с музыкальными реалиями революционной эпохи – всевозможными видами *сигнальности*: коммуникативной, оповещающей, призывной, повелительной. Композитор отнюдь не стремится завуалировать его природу и нередко подчёркивает первородную силу «натуры», взятой в её самом элементарном качестве. Третий компонент документально-звуковой стихии – разного рода оркестровые *tremoli* (преимущественно в нижнем регистре). В смысловом отношении их амплитуда простирается от обрисовки «подпочвы» происходящего (глухое урчание, неясный шум) до воссоздания картин бушующего потока Времени (неистовое бурление, катастрофическое клочкотание). С введением этого средства, в любом его проявлении, в звуковую волну вливается разной степени напряжение. Скажем, в Прологе тенью следующие за вокальной речитацией облигатные вибрирующие педали оркестра создают особое натяжение, дополняемое диссонирующей интерваликой и усиливаемое волнообразными *crescendi*. В коде биение терций «маятника революции» сопряжено с импульсивным движением тремолирующего баса, и ладового разноречия двух линий достаточно, чтобы сообщить звучанию явственно конфликтную окраску. Используемая при этом подчёркнутая диссонантность также является непременным свойством музыкального высказывания, по-своему воссоздающим дух социального разлома.

В указанных слоях документально-звуковой атмосферы, как правило, сосредоточивается основная энергия действенности и конфликт-



ности. Постоянные интонационно-ритмические и фактурно-динамические нагнетания этой энергии, непрекращающиеся «приливно-отливные» колыхания придают драматическому движению особую целеустремлённость. В свою очередь, сами эти нагнетания подчинены определяющей закономерности композиционного развития: нарастание активности жизненного поиска, переданное в процессуальных формах (на декламационной основе), завершается обретением результирующего состояния (в опоре на яркий мелодический рельеф).

Вследствие этого архитектоника сцен основывается обычно на рондальных формах оригинального склада. Их оригинальность состоит в усложнённом и совершенно свободном преломлении запевно-припевной структуры. Иными словами, почти никогда сцена не открывается рефреном, он появляется в завершение «куплета». Будучи итогами-кульминациями, «припевы» всегда представляют собой хоровые или оркестровые эпизоды. Запечатлённые в них результирующие состояния не имеют ничего общего со статическими откатами. Напротив, постепенное *crescendo* динамизма в «запевах» приводит как бы к взрыву: действенно-драматическая энергия словно вырывается на свободу, превращаясь в концентрированный сгусток.

В Прологе подобными «припевами»-сгустками становятся три хоровых эпизода (ц. 6, 8, 11) и оркестровая кода (ц. 12), где подытоживается развитие ленинской мысли-речи. В первом из них, продолжая сказанное вождём и усиливая смысл произнесённого, хор вступает с новым текстом, мощно и повелевающе провозглашая: «*Нельзя ждать! Можно потерять!*». Как это обычно будет и впоследствии, на смену процессуальности предшествующего нагнетания (сложно хроматизированный, по существу, говорно-внетональный рисунок вокальной партии) приходит действенная простота «ударных» оборотов, интонируемых в тонально ясной среде. Композитор апеллирует к первозданной энергии элементарных попевок, создавая напряжённость всенародного клича посредством кварты с малосекундовым натяжением. Сигнальная природа этого тематизма подчёркнута дублировками медных (репетиции триолей и шестнадцатых).

Аскетизм, пафос самоотречения, явственные и здесь, в полной мере обнажаются во втором эпизоде (звуковедение параллельными



квартами), где автор вовсе не ограничивается динамизированным проведением «темы призыва» (к сопрано и тенорам присоединяются альты и басы). Эхообразное усиление ключевых реплик дополняется фрагментами прямого фактурного умножения сольной партии. Массированное произнесение особо значительных слов («*История не простит революционерам, которые могли победить...*») характеризуется манерой, прямо повторяющей сложно-хроматизированный интонационный рисунок и чисто речевую, тонко детализированную ритмическую комбинаторику *solo*.

Третий эпизод становится следующей ступенью нарастания напряжённого возбуждения, в том числе – посредством темпового сдвига (вообще на протяжении Пролога, даже не учитывая начального *Moderato*, пульс времени постепенно ускоряется, особенно к концу). «Лейттема борьбы» вбирает в себя и передаёт в самых обобщённых формах характернейшие для документально-публицистического стиля данного произведения ораторскую декламационность, призывную сигнальность и энергию *tremolo*, в котором отражается конфликтный тонус основного диссонанса (здесь – малая секунда). Для облика этого тематизма важны «ощетинившаяся» окраска (на подчёркнутом выявлении фригийского наклонения), резкость и стремительность темпоритмического выражения, форсированная звуковая атака (при общем *fff* каждая нота сопровождается акцентом). Именно отсюда берёт свое начало главная для оперы стихия действенно-динамических преодолений, а это – связь с рабочей песенностью, героический склад интонирования, чеканная маршевая поступь, движение в контурах уменьшённых ладов и т. п.

Подробное рассмотрение Пролога было продиктовано следующими соображениями. Именно здесь с полной очевидностью предстаёт сам творческий метод композитора: мысль, предвосхищающая потенциальные действия в будущем, оборачивается в музыкальном воплощении уже собственно действием, реальным драматическим состоянием. Эта мысль, действенная сама по себе, и является своего рода толчком ко всему последующему в опере, переходя в конкретное социальное противоборство. И, наконец, – в начальной сцене экспонируется то ядро музыкально-динамических типов образности, ко-



торое определяет облик произведения и монополюно развивается на всём его протяжении.

В трёх последних картинах, которые составляют эпилог, преодоление возможной статики осуществляется иначе, по-новому. Характер 8 картины («Красные похороны») соединяет черты двух типов образности – *героико-трагедийной* и *героико-эпической*. От первого, героико-трагедийного, типа идёт открытая патетика гражданской скорби – такая окраска связана, пожалуй, прежде всего, с акцентуацией повышенной IV ступени: например, во вступительном материале она вводится в состав гармонии, которая становится сквозной для данной картины, в основной теме – в качестве самого характерного мелодического оборота. Не столь явственная поначалу, эта окраска обнажается в повторных, динамизированных, проведениях данного тематизма (ц. 368, 395), где предельность выражения (*fff*, полные *tutti*, заострённые контрапункты) приводит на грань аффектации – подобные проявления в сфере ведущего материала дополняются ламентозными стенаниями в оркестровом эпизоде (ц. 362) и кричаще-стонущей кульминацией хорового вокализа-плача (ц. 391). С *героическим эпосом* 8 картину сближают черты, передающие грандиозность общенационального поминовения (гиперболизированная фресковость, монументальная декоративность) и особую монолитность всенародного состояния (единство образной структуры, выдержанный от начала до конца темп, массивные оркестровые дублировки хоровых и даже вокальных партий). С целью наибольшего воздействия композитор включает все наличные ресурсы выработанного музыкальным искусством комплекса средств запечатления погребальных процессий – от тональности *b-moll* и завершающего *morendo* до особого композиционного оформления: массовое шествие прослаивается декламационно-ариозными надгробными речами ораторов.

Вполне можно предположить следующее: если композитору удалось добиться подобного динамизма в сценах, по природе своей тяготеющих к статичным решениям, то естественно ожидать высокой степени конфликтности и в музыкальной обрисовке остального, хроникального, материала. Такое предположение, в первую очередь, следует отнести к 1 и 2 картинам, где происходит прямое столкновение



сил революции и контрреволюции. В них кристаллизуется *метод, использованный во всех действенных сценах оперы*. Смысл его состоит в том, что к минимуму сводится прямое воспроизведение социальной битвы; оно заменяется своего рода отражением происходящего в сознании отдельных людей, через дебаты представителей противоборствующих классов и группировок, то есть повествование переводится с уровня всенародных действий в плоскость их раскрытия через характеристику того человеческого слоя, который стоял у штурвала событий. Это – приём безусловно новаторский, и его введение было продиктовано стремлением облегчить столь затруднительную для театра (в отличие от кинематографа) имитацию «массовок», которые в реальном сценическом воплощении чаще всего оборачиваются плохо скрытой бутафорией. И оказалось, что именно за счёт подобной локализации, соединённой с эпическими комментариями ораториального пласта, можно построить художественную модель, способную вобрать в себя нерв, напряжение и размах революционной борьбы в общенациональном масштабе.

В 1 картине («Свершилось!») события вооружённого восстания в Петрограде воплощены в проекции на проходящее в этот момент заседание II Съезда Советов. Такая «подмена» становится правомерной, поскольку удаётся создать многоплановую, бурную и остро-драматичную сцену бушевания яростных споров. Очень характерен звуковой строй, вводящий в атмосферу Смольного накануне исторического переворота. На глухо урчащее тремолирование низких кластеров, передающее многоречивый нестройный гул шумной толпы делегатов, наслаиваются всевозможные типы людского говора и инструментальных сигналов. В перекличках и в одновременности сочетаются различные виды декламационности: от нефиксированной речи до ритмованной просодии на нескольких нотах и даже на одной. По-разному представлена и сигнальность, но любые её проявления объединяет акцентировано-призывная настроенность (в том числе и в «дребезжании» председательского колокольчика – см. перед ц. 28 звонкие репетиции пикколо, гобоя и ксилофона) и непременно импульсивный, возбуждённо-нервный, «наэлектризованный» склад (во всевозможных синкопированных рисунках, иногда – с дважды

пунктирным ритмом). Всё это создаёт неповторимую, чрезвычайно колоритную, напряжённую документально-звуковую среду, в которой и разворачивается столкновение взглядов, мнений, позиций и происходит размежевание истинных и мнимых революционеров.

В характеристике противников коренного переустройства композитор поначалу избегает прямого обличения, помечая негативные черты только отдельными штрихами. Так, в речи Председателя старого ЦИКа, открывающей сцену заседания, чуть приметные сатирические элементы ощутимы в скачках на октаву и малую нону (интервалика, совершенно нетипичная для музыкальной декламации основных персонажей), а также в тонко поданной квази-трагической въедливости малосекундового псалмодирования и в островках открыто жанрового распева. Впоследствии именно жанровый оттенок и становится важнейшим средством передачи авторской иронии. Например, в серии выступлений меньшевиков (ц. 44) лёгкая, но вполне ощутимая пародийность обеспечивается введением суетливого скороговорочного пропевания на ритмах плясовой с добавлением механистичного однообразия фактурных формул (см. в ц. 45 одну из них, повторяемую без изменения 63 раза), а также использованием специфических тембровых эффектов (*glissandi* скрипок и арфы, *frullati* засурдиненной трубы). По мере усиления напряжённости противоборства обнажаются и выходят на первый план черты гротеска. Своё завершение данная тенденция находит в заключительном эпизоде (ц. 78–83). Прощальное обращение Председателя старого ЦИКа основано на банальном мотиве, пародирующем стиль *lamento* в духе сварливого причитания, а его нарочитая многоповторность усугубляется назойливым *ostinato* в ритме разухабистого трепака. Стонувшие интонации, гипертрофированная акцентность ритма, искажённая манера исполнения (авторская ремарка «исступлённо, истерично») в сочетании с патетикой текста («Лучше погибнуть с Временным правительством, чем оставаться здесь!») производят комическое впечатление. И когда музыку подхватывает весь ансамбль фракционеров, покидающих зал, ложный пафос и натужный трагизм их высказываний окончательно оборачиваются мелодрамматизмом и ходульностью.



Характеристика приверженцев решительных революционных действий, как правило, лишена жанровости. И если изредка жанровые элементы всё же используются, делается это вне какого-либо иронического подтекста, с целями социальной дифференциации. Таковы, к примеру, фигуры Делегата-крестьянина и Армейского делегата, в обрисовке которых также применена длительная остинатность, что приводит, однако, совсем к иному результату. У первого из них угловато-распевные речитации в довольно широкой интервалике и плясовых ритмах дают тон насупленный, гневно-наступательный. У второго – озвученная декламационность, очень напряжённая сама по себе (регистрово и по складу интонирования на хроматических попевах), вдобавок усиливается полиладовым сопряжением оркестровых линий и, в сочетании с твердой маршевой поступью, порождает суровую и энергичную призывность. Основная группа радикально настроенных делегатов, благодаря исключению жанровой «приземлённости», наделяется чертами особой строгости, мужественной возвышенности. При сохранении безусловной позитивности, их высказываниям придаются не только твёрдость, решимость и высокое напряжение тона (на основе такого же хроматизированного вздымания публицистических интонаций, которое отмечалось в партии Армейского делегата), но и открыто выраженный гнев. Рассмотренный сплав довольно разнообразно представлен, например, в заявлениях Председателя Петросовета и Делегата-путиловца.

Ожесточённые ораторские прения, которые ведутся со всей бескомпромиссностью, беспощадно и как бы «наотмашь», скорее напоминают перестрелку краткими, ударными речами-призывами. В острой динамике словесных дебатов с достаточной очевидностью очерчивается исключительная напряжённость исторического момента. Однако в полной мере подлинный масштаб социального конфликта раскрывается в своего рода «стоп-кадрах», где инициатива переходит к оркестру и «ораториальному» хору. В таких разделах повествование возносится над локальной почвой, музыкально-публицистический документ обретает всеобъемлющую наполненность эпического полотна о всенародном движении, а конкретный сценически-событийный ряд вписывается в монументальную раму ораториальных фре-

сок. Этот обобщающий план, кажущийся поначалу сопутствующим, обрамляющим, на деле оказывается ведущим по объёму и своей централизующей роли.

Остановимся на двух первых из пяти «стоп-кадров», составляющих систему эпических обобщений в 1 картине. Развернутое вступление к ней открывается аккордом-взрывом (*ffff* полного оркестрового *tutti*). Предельной форсированностью звучания не столько обозначается «открытие занавеса», сколько оповещается о начале колоссального в своём развороте действия, что призвано ввести в атмосферу катастрофического разлома. Длительное удержание этого звукового комплекса (шесть тактов в темпе *Adagio*) намечает фресковую укрупнённость предстоящего повествования.

Возникающий затем (ц. 16) «символ революции» (один из ведущих лейтмотивов оперы) не просто сублимирует в себе черты грандиозной мощи, героической императивности (на фоне общего *tutti* в той же динамике *ffff* тему проводят в дважды пунктирном ритме валторны и тромбоны). Ему придаётся значение чего-то изначального, непреходящего, горделиво реющего над Историей – не случайно с его появлением на стыке 9 и 10 картин связывается ремарка: «*Наступает новый день революции*», утверждающая мысль о нескончаемости преобразования мира. Вот почему композитор обращается здесь к предельно простым фанфарным оборотам ораторского клича-провозглашения, несущим в себе внелично-вечностную окраску.

В различных типах хоровых речитаций (от озвученного говора до распетой декламационности) поддерживаются высокий слог оркестрового вступления с его особой значительностью, величественная мощь и суровый колорит (звуковедение в опоре на кварту и квинту). Во второй половине раздела (ц. 19) зарождается первая из того множества двигательных формул «мотора революции», которые будут впоследствии определять облик многих сцен. Типичное качество такой образности состоит в соединении двух граней: динамичный, неутомимо-безостановочный бег экспансивной энергии нижнего фактурного слоя («локомотив революции») и стремительное, вихревое, чаще всего, трелеобразное движение верхних голосов («ветер революции»), что образует «железный» в своей остинатной конструктив-



ности поток, овеваемый поэзией ассоциаций с природной стихией. Столь же характерны и взмывающие над этим «материальным базисом», поясняющие смысл происходящего, реплики хора с заострёнными окончаниями фраз и неуклонным нагнетанием напряжения (через поступательные регистровые восхождения, особенно с ц. 22).

Цель второго стоп-кадра состоит в обобщённом описании подготовки к решающему штурму. Здесь действительно встречаются фрагменты затаённости, агитационной призывности; это имитация собирания сил (ц. 34–35). Однако, как это постоянно происходит в «Десяти днях», в значительно большей степени возникает ощущение не приготовлений к действиям, а уже собственно происходящей схватки. Мощные драматические нарастания в специфической семантике революционно-пролетарской образности, острые вспышки конфликтности, «залпы» реплик-молний хоровых и оркестровых голосов – всё это зримо рисует обстановку открытого столкновения.

Ситуация 1 картины своеобразно проецируется на происходящее во 2-й («Конец войны»), переключаясь в более узкие и специфические рамки фронтовых событий, но целиком сохраняя найденный драматургический приём замещения: реальное социальное столкновение передаётся через борьбу мнений. Во многом сходен и способ характеристики противоборствующих сторон. Поддерживающие Временное правительство наделяются жанровыми, а порой, и открыто негативными чертами. К примеру, в высказывании 2-го оратора, прямо напоминающего речь Трудовика из 1 картины, усиливаются элементы прямолинейного, «туповатого» декламационного интонирования (с примечательным указанием *ben marcato*) на механично поданном маршевом ритме сопровождения с пронзительными тембрами и зловещим «оскалом» диссонирующих созвучий. Характеристики сторонников коренных перемен, в дополнение к признакам, отмеченным в отношении революционно настроенных делегатов, отличает горячая взволнованность, бурная порывистость, что сообщает всему происходящему особый драматический накал (см., к примеру, выступление 3-го оратора с показательной ремаркой *Allegro molto con passione*).

В созвучности 1 и 2 картин преломляется очень важный для «Десяти дней» драматургический принцип удвоения типичных ситу-



аций революционного времени. Этот же принцип претворён в рассмотренной выше проекции Пролога на завершающую пару картин (9–10). Действует он и в центральных по местоположению сценах оперы, где конфликт как бы расслаивается, то есть от непосредственного столкновения противоборствующих сил (1 и 2-я картины) делается переход к поэтапному их сопоставлению как непримиримых начал. При этом композитор стремится к тому, чтобы при появлении сходной перипетии драматический накал усиливался. Так, обрисовка контрреволюционеров в 4 картине («Враги») выдержана, в основном, в тонах скрытого глумления, тихого злобствования (интенсивная разработка оркестрового «мотива сплетен», построенного на оборотах мещанского романса), и только в неистовом возбуждении завершающего эпизода (попытка нападения на красногвардейца) приоткрывается вся серьёзность и взрывоопасность момента.

В 6 картине («Мятеж») от выпадов толпы обывателей «из-за угла» действие переходит на уровень открытого выступления вооруженных отрядов. Музыкальная обрисовка идущих на Петроград войск колеблется в контрастах между бойкими, нарочито бодрыми маршевыми наигрышами и жёстко-экспансивной поступью со зловеще-инфернальными очертаниями (на основе деформированной сигнальности). Ещё большие перепады присущи призывным обращениям Министра-Председателя – от фанфаронской бравады, сентиментальных излияний и жалостливых плачей до речи взвинченно-истеричной, крикливо-исступлённой (таким образом, здесь находит свою кульминацию и завершение линия пародийно-карикатурного разоблачения).

Портретируя негативных персонажей, композитор ни в коей мере не придаёт им самостоятельной роли, преследуя цель их характеристикой ярче оттенить образы революции, к утверждению которых всем своим пафосом устремлено рассматриваемое произведение. Отсюда следует не только безусловное преобладание объёма любой позитивной сцены в сравнении с только что упомянутыми, но и их несопоставимость по действенной силе, динамической насыщенности, художественной значительности. Так, чисто эстетическим путем, воплощается идея неотвратимости коренных социальных пре-



образований. В этом смысле из числа центральных картин очень показательны ситуационно сходные: 3-я («Неудержимо вперед!») и 7-я («В Смольном»). На сей раз, эквиваленты разворачивающейся революционной битве автор находит в специфике телеграфной службы как централизующей и самой горячей точки времени, поскольку сюда стекалась информация о происходящем в стране и отсюда отдавались распоряжения новой власти. Характерны ремарки к 3 картине: *«Над Россией бушует телеграфная буря»*, *«... телеграфисты – вестники Революции»*.

Тип декламационности, доминирующий в 3 и 7 картинах, во многом подготавливался в предыдущих. Но только теперь во всей полноте раскрывается особый склад импульсивно-динамичного, заострённо-чеканного речевого интонирования (*«докладаваю, приказываю, сигнализирую, телеграфирую»*) как важнейшей документально-звуковой приметы переживаемой эпохи. «Телеграфная» просодия, выстроенная на нервных колебаниях тона в узком диапазоне и на ритмах сигнального выстукивания, будучи чрезвычайно напряжённой в 3 картине, превращается в 7-й буквально в перестрелку диалогических переключек (на кратких, ударно-рубленых, подчёркнуто решительных и волевых репликах). Дополнительная и очень сильная динамизация осуществляется посредством инструментальной сигнальности, которая, чаще всего, присутствует в качестве гулко-го фона к «телеграфной» декламации, но нередко «вырывается» туттийными вспышками обрушивающихся сообщений. Композитор вводит новые и новые варианты пружиняще-вызывающих формул – от жёстко-остинатных пульсов «телетайпа» до иррегулярных ритмов «морзянки». В любом своем виде они оформляются в резко диссонирующей аккордике (прежде всего, на «дребезжащих» малой секунде и большой септимере), в пронзительно-вызывающих тембрах (главным образом, высокие *Fiati* и ударные) и, кроме того, «расписываются» росчерками молний конфликтности (в основном, на сквозном для 3 и 7 картин «мотиве телеграфа» в характерной для сцен революционного действия уменьшённой ладовости). В эпических комментариях к рассматриваемым картинам *«телеграфная буря»* перерастает в образы могучего клокотания всенародной энергии. В вихревые потоки



всевозможных токкатно-вращательных *ostinati* «мотора революции» втягиваются ведущие лейттемы (среди них – «маятник революции» – то бешено стучащий, то превращающийся в набат).

В «Десяти днях» не только воссоздаётся мощный наступатель-но-драматический потенциал новой России, но художественными средствами вскрывается и его глубинная почва, решающий компонент: революционное движение обрело могучую силу и стало подлинно не-искоренимым благодаря тому, что нашло поддержку в народных мас-сах. Мысль эта пронизывает всю идейную структуру произведения, поскольку многочисленные ораториальные эпизоды представляют собой олицетворение голоса народа. Но, помимо обобщённо-эпиче-ского раскрытия, данная идея получает и совершенно конкретное во-площение. С этой точки зрения, важнейшее место в концепции оперы принадлежит 5 картине («Красный Петроград в опасности»), драма-тургически «сдвоенной» с рассмотренной выше 8-й, где господствует народно-массовой склад и вытекающая отсюда опора на жанровость, где хор перестаёт быть ораториальным, включаясь в сценическое дей-ствие, и где продолжается событийный ряд (выступление на защиту города в 5 картине и прощание с погибшими – в 8-й).

Итоги проделанного анализа оперы «Десять дней, которые потрясли мир», видятся в следующем.

– Партитура концентрированно выражает актуальные тенденции крупномасштабной оперной драматургии, в частности, возрождение на материале революционной эпохи жанра большой исторической оперы, определяющие черты которого реализованы в формах, выдер-жанных в современной стилистике.

– В музыке воплощены исключительное конфликтно-драматиче-ское напряжение и высокий гражданский пафос, что вполне соответ-ствует представлениям о характере того времени.

ЛИТЕРАТУРА

- Ганзбург, Г. И. (Сост.) (2000). *Воспоминания о Марке Карминском*. Харьков: Каравелла, 132.
- Конькова, Г. Десять дней, которые потрясли мир (опера М. Карминского на сцене Донецкого оперного театра) (1972). *Советская музыка*, 1, с. 21.



Опера Петр Первый, музыкально-драматические фрески в 3 актах. Либретто Н. Касаткиной и В. Васильева. *Оперный гид*. Получено 27.09.2019 с <https://operaguide.ru/ussr-opera/63-2017-03-13-13-23-34/217-petr-pervij.html>

Рид, Дж. (2012). *Десять дней, которые потрясли мир*. С.-Петербург: Лениздат, 384.

Тевосян, А. Т. (1991). Светлое Воскресение. *Музыкальная жизнь*, 4, с. 14.

REFERENCES

Ganzburg, G. I. (Comp.) (2000). *Vospominaniya o Marke Karminskom [Memories about Mark Karminsky]*. Kharkov: Karavella, 132 [in Russian].

Konkova, G. (1972). Desyat dney, kotorye potryasli mir (opera M. Karminskogo na stsene Donetskogo opernogo teatra) [Ten Days That Shook the World (M. Karminskyi's Opera on the Stage of the Donetsk Opera House)]. *Sovetskaya muzyka – Soviet music*, 1, 21 [in Russian].

Opera Petr Pervyy, muzykalno-dramaticheskie freski v 3 aktakh. Libretto N. Kasatkinoy i V. Vasileva [The Opera Peter the Great, Musical and Dramatic Murals in 3 Acts. Libretto by N. Kasatkina and V. Vasiliev]. *Opernyy gid – Opera guid*. Retrieved September 27, 2019, from <https://operaguide.ru/ussr-opera/63-2017-03-13-13-23-34/217-petr-pervij.html> [in Russian].

Rid, Dzh. (2012). *Desyat dney, kotorye potryasli mir [Ten Days That Shook the World]*. Saint Petersburg: Lenizdat, 384 [in Russian].

Tevosyan, A. T. (1991). Svetloe Voskresenie [Light Resurrection]. *Muzykalnaya zhizn – Music life*, 4, 14 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 07.11.2019 р.



УДК 792.54 : (477.54) М. Карминський
DOI 10.34064/khnum2-1904

Попова Л. Є.

ORCID 0000-0002-4085-4276

Дитяча музична школа № 1 імені Л. Ван Бетховена,
61000, вул. Культури, 11, м. Харків, Україна

Проценко О. П.

ORCID 0000-0002-4639-8961

Харківський національний університет будівництва та архітектури,
61000, вул. Сумська, 40, Харків, Україна

Жанрово-стильові особливості творчої спадщини М. Кармінського: навчально-методичний аспект

АНОТАЦІЯ ■ Попова Л. Є., Проценко О. П. Жанрово-стильові особливості творчої спадщини М. Кармінського: навчально-методичний аспект. ■ Стаття є кроком до сучасного осмислення творчої спадщини М. Кармінського, чия творчість сприяла розвитку й просуванню української музики в другій половині ХХ ст. Підкреслено характерні риси, які визначають самобутність обдарування композитора, пояснюють затребуваність його музики, її успішне функціонування в педагогічному процесі, зокрема, в дитячому навчанні. Аналіз художньо-естетичної складової творчості М. Кармінського сфокусований на жанрово-стильовому аспекті його музики для дітей та юнацтва, її навчально-методичному значенні. Композитор віддавав дітям багато сил і натхнення, створюючи для них музику відповідно до високих морально-етичних критеріїв, наповнену яскравими емоціями, духом театральності, зримою конкретною образністю. Мініатюри для дитячого хору, фортепіанні п'єси майстра несуть значний духовний зміст і стоять в ряду найкращих надбань української дитячої музичної літератури. Фортепіанна музика М. Кармінського позначена тенденцією до пошуку нової національної стилістики: композитор не цитує народних мелодій, створюючи оригінальні музичні образи у фоль-



клорному дусі. Різноманітні твори М. Кармінського втілюють одвічні теми добра і зла, любові та смерті, зради й вірності із властивою йому музиці емоційною силою, демонструючи глибоку ерудицію і людську порядність композитора, неординарність, унікальність його особистості й таланту. ■ **Ключові слова:** *творча індивідуальність М. Кармінського, стилістика, жанр, жанрово-стильові особливості, український фольклор, музичне навчання, фортепіанні твори для дітей, українська дитяча музична література, дитяча музика.*

АННОТАЦІЯ ■ **Попова Л. Е., Проценко О. П. Жанрово-стильові особливості творчого насліддя М. Кармінського: учебно-методический аспект.** ■ Стаття являється шагом к современному осмыслению творческого насліддя М. Кармінського, чье творчество способствовало развитию и продвижению украинской музыки во второй половине XX в. Подчеркнуты характерные черты, определяющие самобытность дарования композитора, объясняющие востребованность его музыки, её успешное функционирование в педагогическом процессе, в частности, в детском обучении. Анализ художественно-эстетической составляющей творчества М. Кармінського сфокусирован на жанрово-стилевом аспекте его музыки для детей и юношества, её учебно-методическом значении. Композитор отдавал детям много сил и вдохновения, создавая для них музыку в соответствии с высокими морально-этическими критериями, наполненную яркими эмоциями, духом театральности, зримой конкретной образностью. Миниатюры для детского хора, фортепианные пьесы мастера несут высокий духовный смысл и стоят в ряду лучших достижений украинской детской музыкальной литературы. Фортепианная музыка М. Кармінського отмечена тенденцией к поиску новой национальной стилистики: композитор не цитирует народных мелодий, создавая оригинальные музыкальные образы в фольклорном духе. Разноманітні произведения М. Кармінського воплощают вечные темы добра и зла, любви и смерти, предательства и верности с присущей его музыке эмоциональной силой, демонстрируя глубокую эрудицию и человеческую порядочность композитора, неординарность, уникальность его личности и таланта. ■ **Ключевые слова:** *творческая индивидуальность М. Кармінського, стилистика, жанр, жанрово-стильові особливості, украинский фольклор, музыкальное обучение, фортепианные произведения для детей, украинская детская музыкальная литература, детская музыка.*



ABSTRACT ■ Popova Liudmyla, Protsenko Olha. Genre and style features of creative heritage by Mark Karminskyi: educational and methodological aspects.

■ **Background.** The article is a step towards a modern comprehension of the creative heritage by M. Karminskyi, whose work in the second half of the 20 century contributed to the development and international fame of Ukrainian music. Analysis of scientific publications (Heivandova, K., 1981; Ivanova, Yu., 2001; Kushchova, E., 2004 etc.), memoirs (Hanzburg, G., 2000) and a huge array of periodicals devoted to the composer allows us to single out the characteristic features of his creative personality, which determine the originality of his talent as a composer, explaining the constant demand for his music and its successful functioning in the pedagogical process, in particular, in children's music schools. **The purpose and objectives** of this study – to consider the artistic and aesthetic orientation of the creative heritage by M. Karminskyi and identify its distinctive features, focusing on the genre and style aspect of his works for children and youth and their methodological significance in pedagogical practice. **Research methods** are based on general scientific principles of systematization and generalization. The most important role was played by the interdisciplinary approach to the analysis of the composer's creative heritage from the standpoint not only of musicology, but also of history, culturology, and pedagogy. For reflecting the spiritual atmosphere, where the composer's talent was formed, the historical-biographical approach was of great importance.

Research results. The way of formation of M. Karminskyi's individuality, development of his innate musical inclinations to successful realization of talent is crowned with creation of compositions of various genres, both large-scale – partitas, operas, music to performances, and chamber – vocal-choral and instrumental miniatures, among which the piano music for children and youth audiences appealed to the style of Ukrainian folklore occupies a significant place. Ukrainian literature, in particular, works by Taras Shevchenko, Lesia Ukrainka, and Ivan Franko, which were carefully studied by M. V. Karminskyi as a student of the Faculty of Journalism at V. N. Karazin Kharkiv State University, had a significant influence on the formation of the composer's worldview and aesthetic priorities. Probably, it was the love for literature that determined the programmatic narrative nature of M. Karminskyi's compositions. However, the love for music itself prevailed: M. Karminskyi continued his studies at the Kharkiv Conservatory



in the class of Professor D. Klebanov possessed in perfection by the musical artistic heritage and was able to transfer creatively this knowledge to students. M. Karminskyi's later applied the skills acquired from him in his work. In those years, the Kharkiv School of Composition stood out among other music unions of Ukraine with a high level of creative competence: composers sought their own way and artistic individuality, creating a modern musical language. However, even in this highly educated environment, the personal potential of Mark Veniaminovich, his highly artistic taste and erudition rose.

Mark Veniaminovich is sometimes called “the knight of the country of childhood” thanks to his brilliant compositions for children. The composer speaks to the children's audience with the help of intonations and artistic techniques available to the child's worldview, but he does not adapt to the child, but teaches him to develop thinking, show strong emotions. Pupils like program music with interesting content that evokes familiar associations, specific ideas. Therefore, in many of his works M. Karminskyi turns to the literary basis, clear concrete and dynamic images, heightened emotionality (“Steppe, steppe...”, “Autumn Day”, “Lyrical intermezzo”, etc.). Such approach motivates children not to perform works abstractly and mechanically, but to bring their own emotions and understandings into them.

M. Karminskyi uses clear three-part or couplet forms that contain repetition (the plays “Favorite Tale”, “Ancient History”, “Merry Trumpeter”, etc.), he is characterized by conciseness of melodic phrases. The texture is convenient for children's hands: parallel intervals, counterpointing voices, organ points of the lower voice, melodic figurations and harmonic degrees sustained in the middle line, register dynamics are used. These and other techniques promote students' technical capabilities by developing mobility and finger strength. Continuing the traditions of the Ukrainian singing school, M. Karminskyi pays a lot of attention to the techniques of cantilena performance, forcing students to master the art of playing the pedal, which requires careful sound control.

Piano ensembles, unique in their poetic beauty, were created by the composer at the end of his not too long life. These plays use themes from the music to the play “Robin Hood”, and the musical images of the pieces are extremely clear even in the names: “Old Grandfather Kohl”, “Lady Tambourine”, “Road to the Temple”, “Crazy Waltz”. M. Karminskyi, feeling a passionate interest in theatrical action with its playful moments and the task of embodying specific images, created music for performances. The radio production “Robin Hood” with the participation



of the country's leading artists, based on the poems of the famous Scottish poet R. Burns translated by S. Marshak and imbued with romantic sublimity, lyricism and sincerity, received a special resonance; it contains expressive melodies that are quickly memorized. In 1978, the company "Melody" released a stereo disc "Robin Hood" with a recording of this radio show. The variety of artistic tasks of the ensemble music of M. Kaminskyi leads to the formation of a variety of pianistic skills. The predominance of playful, moving images in plays develops motor technic and synchronization in performing. The meter and the rhythm of the works are complicated using the measures 6/8, 9/8 or size change in one work: 2/4; 3/4; again 2/4; then 4/4. This technique allows you to transmit movement and free breath of a musical phrase. Karminskyi actively uses chords from fourths and fifths intervals characterized the repertoire of Ukrainian bandura players.

Conclusions. The composer gave the children a lot of strength and inspiration, creating music for them in accordance with high moral and ethical criteria and filled with vivid emotions, theatricality, and visible concrete imagery. Miniatures for the children's choir, the master's piano pieces have a high spiritual meaning and are among the best achievements of Ukrainian children's musical literature. The piano music of M. Karminskyi is marked by a tendency to search for a new national style: the composer does not quote folk melodies, creating original musical images in the spirit of folklore. The multi-genre works of M. Karminskyi embody the eternal themes of good and evil, love and death, betrayal and fidelity with the emotional strength inherent in his music, demonstrating the composer's deep erudition and human decency, originality, uniqueness of his personality and his talent. ■ **Key words:** *creative individuality of M. Karminskyi, stylistics, genre, genre and stylistic features, Ukrainian folklore, musical training, piano works for children, Ukrainian children's musical literature, children's music.*



Постановка проблеми. Швидко змінювані умови існування національних культур у суспільстві, що глобалізується, процеси їх асиміляції та інтеграції вимагають особливої уваги до збереження національних традицій та культурної ідентичності українського народу, а також пошуку міжкультурних комунікацій, пов'язаних із порозумінням і толерантністю. З цих позицій увага до творчості



М. Кармінського, що спирається на національні витoki, і, одночасно, охоплює широку гуманістичну проблематику, є актуальною і своєчасною. Зазначимо, що творча індивідуальність М. Кармінського сприяла розвитку і просуванню української сучасної музики в другій половині ХХ ст. до країн Європи, Росії, США. Отже, дослідження музики М. Кармінського виходить за рамки чисто академічного інтересу і набуває теоретичного і практичного значення.

Огляд публікацій за темою та наукова новизна дослідження. Музика М. Кармінського, яка користувалася широкою популярністю ще за його життя і привертала постійну увагу преси, теле- і радіомовлення, до теперішнього часу, тим не менш, вивчена недостатньо. Невелика монографія К. Гейвандової (1981) понині залишається основним джерелом систематизованої інформації про композитора. На рубежі століть, в рік 70-річчя М. Кармінського, прагнення зберегти і осмислити риси творчої індивідуальності Майстра, який щойно пішов з життя, об'єднало на сторінках харківського видання «Спогади про Марка Кармінського» (укладач – Г. Ганзбург) музикантів, акторів, мистецтвознавців, серед яких – Н. Тишко, М. Ентін, М. Черкашина, Н. Сирота, Т. Куришева, Г. Ганзбург, Л. Дорошенко, Н. Лібероль, Т. Самоварова, Ю. Іванова, В. Дубровський, Б. Табаровський, О. Чепалов та інші (див.: Ганзбург, Г., 2000), – чиї мемуарні замітки дають живе уявлення про особистість композитора. Окремі аспекти творчості М. Кармінського знайшли відображення в дисертаційних дослідженнях Ю. Іванової (2001) та Е. Кущової (2004); величезна джерелознавча робота здійснена Т. Бахмет (2000; 2006).

Аналіз згаданих наукових публікацій та величезного масиву присвяченій композиторові періодики дозволяє зробити ще один крок до осмислення творчої спадщини М. Кармінського та виокремити характерні риси його творчої індивідуальності, які визначають самобутність його композиторського обдарування, пояснюючи незмінну затребуваність його музики та її успішне використання в музично-педагогічному процесі, зокрема, в контексті дитячого навчання та виховання в школах естетичної освіти.

Мета та завдання даного дослідження – розглянути художньо-естетичну спрямованість творчої спадщини М. Кармінського та

визначити її самобутні риси, фокусуючись на жанрово-стильовому аспекті його творів для дітей та юнацтва та їх методичному значенні в педагогічній практиці музичних навчальних закладів. **Об'єктом дослідження** є музична спадщина М. Кармінського у контексті розвитку його творчої особистості, **предметом** – жанрово-стилістичні особливості та навчально-методичний аспект його дитячих творів у їх видовому розмаїтті і тематичній варіативності.

Методи дослідження базуються на загальнонаукових принципах систематизації та узагальнення. Найважливішу роль в осмисленні творчості М. Кармінського зіграв і міждисциплінарний підхід до аналізу творчої спадщини композитора з позицій не тільки мистецтвознавства, а й історії, культурології, педагогіки. Так, суттєве значення мав історико-біографічний метод, використаний для відображення тієї духовної атмосфери, де формувався талант композитора, відбувалися найважливіші події його життя, які вплинули на його творчу діяльність.

Виклад основних результатів дослідження. Шлях становлення індивідуальності М. Кармінського, розвиток його вроджених музичних задатків до успішної реалізації таланту вінчається створенням композицій різних жанрів, як масштабних – партіт, опер, музики до вистав, так і камерних – вокально-хорових та інструментальних мініатюр, серед яких значне місце посідає фортепіанна музика для дитячої та юнацької аудиторії, що втілює й стилістику українського фольклору. На становлення світогляду композитора, формування його естетичних пріоритетів і художніх прийомів його творчості помітний вплив справила українська література, зокрема, твори її видатних діячів: Тараса Шевченка, Лесі Українки, Івана Франка, що ретельно вивчалися М. В. Кармінським в якості студента факультету журналістики Харківського державного університету імені В. Н. Каразіна. Можливо, саме любов до літератури зумовила характерну для композицій М. Кармінського програмність, «фабульність». Однак любов до власне музики превалювала: своє навчання М. Кармінський продовжив в Харківській консерваторії в класі професора Д. Клебанова, який досконало володів музичною мистецькою спадщиною, вмів творчо передавати свої знання студентам. Отримані від нього навички



М. Кармінський пізніше застосує у своїй роботі, спираючись також і на традиції національної української культури. У ті роки харківська школа композиції виділялася серед інших музичних спілок України високим рівнем творчої компетентності: композитори шукали свій шлях, творчу індивідуальність, створюючи сучасну музичну мову, домагаючись художньої свободи. Однак і в цьому середовищі височіли особистісний потенціал Марка Веніаміновича, його високохудожній смак і ерудиція. Кармінський володів великою духовною культурою, глибокими знаннями і аналітичними здібностями, вміючи виокремити основну думку музичного твору, визначити його суть.

Марка Веніаміновича називають «лицарем країни дитинства», оскільки ним створено низку блискучих композицій для дітей. За оцінкою Б. Табаровського (2000: 23), він «поєднував в собі високу духовність, різноманітність інтересів і зворушливу наївну дитячість». Композитор розмовляє з дітьми за допомогою інтонацій і художніх прийомів, доступних дитячому світогляду, але не пристосовується до дитини, а привчає її розвивати мислення, проявляти яскраві почуття, сильні емоції. Тонко відчуючи особливості дитячого сприйняття, М. Кармінський створює насичені образи, звернені до зримої сюжетності. Учням подобається програмна музика з цікавим змістом, що викликає знайомі асоціації, конкретні уявлення. Тому в багатьох своїх творах М. Кармінський звертається до літературної основи.

Композитор віддає перевагу музиці з підвищеним емоційним градусом. Навіть споглядальні, ліричні п'єси – активні й динамічні: «Степом, степом...», «Ліричне інтермецо», «Осінній день». Такі твори спонукають учнів не абстрактно-механічно виконувати твори, а вносити в них власні емоції та розуміння.

М. Кармінський звертається до тричастинності або куплетності – форм, які містять в собі повторюваність; в числі таких творів – «Улюблена казка», «Старовинна історія», «Веселий трубач». Марку Веніаміновичу властива лаконічність у будівництві форми, стислість мелодійних фраз. Фактура – зручна для дитячих рук: він використовує паралельні інтервали, контрапунктуючі голоси, органні пункти нижнього голосу, мелодичні фігурації і витримані в середній лінії гармонічні ступені, регістрову динаміку. Значення набувають



позиційність і узгодженість в рухах обох рук: «Ми граємо у дворі», «Безтурботність». Такі прийоми просувають технічні можливості учнів, розробляючи рухливість і силу пальців.

Продовжуючи традиції української співацької школи, М. Кармінський приділяє багато уваги прийомам виконання кантилени. Не всі мелодичні лінії *legato* можна виконати пальцями, в більшості випадків слід використовувати педаль. Її застосування вимагає ретельного опрацювання та звукового контролю. То потрібно з'єднати затактове «і» з сильною часткою такту, то активно використовувати педаль, що запізнюється, то відстежувати з'єднання акордів, коли вони об'єднуються із протяжними мотивами. Композитор відстежував і збіги цезур технічних рухів із цезурами мелодичних ліній, що дозволяє піаністу вдосконалювати свою майстерність у виконанні кантилени (приклад 1).

Приклад 1.

БІЛЯ ЗАРОСЛОГО ОЗЕРА

Прелюдія

У ЗАРОСШЕГО ОЗЕРА

Прелюдія

Andante misterioso ♩ = 63



Діти – великі фантазери, і заради зв'язку з реальним життям для них не потрібно відмовлятися від казковості, й композитор вміло використовує цю особливість дитячої психіки. Саме тому учні із задоволенням грають музику М. Кармінського, неповторну за своєю поетичною красою, зокрема, його фортепіанні ансамблі, котрі Марк Веніамінович написав в кінці свого не надто довгого життя. У п'єсах використовуються теми з музики до спектаклю «Робін Гуд». Сюжет і музичні образи творів гранично ясні навіть за назвами: «Старий дідусь Коль», «Дама Бубен», «Дорога до Храму», «Знавіснілий вальс».

М. Кармінський, відчувачи пристрасний інтерес до театрального дійства з його ігровими моментами і завданням втілення конкретних образів, створював музику до вистав. Особливий резонанс отримала радіопостановка «Робін Гуд» за участю провідних артистів країни, з якими у композитора зав'язалася творча і людська дружба. Герої п'єси говорять голосами відомих акторів: Б. Левінсона, О. Ільїна, В. Самойлова, Є. Леонова, О. Лазарева та ін. Пісні виконують В. Толкунова, Є. Леонов, Л. Лещенко, І. Кобзон. Музика до постановки створена на вірші відомого шотландського поета Р. Бернса в перекладі С. Маршака і пройнята романтичною піднесеністю, ліризмом, душевністю. Лібрето написав близький друг композитора, завідувач літературною частиною театру імені В. Маяковського (в Москві), колишній харків'янин В. Дубровський, який залишив спогади про те, як виник задум створення цієї літературно-музичної композиції (Дубровський, В., 2000). У 1978 р. фірма «Мелодія» випустила стереофонічний диск «Робін Гуд» із записом п'єси. Музичний супровід на диво різноманітний: одна мелодія звучить як бойовий заклик, інша – весела й завзята, а третя підкупує романтичною задушевністю. При цьому всі пісні присвячені чудовим людським якостям – волелюбності, вірності, шляхетності. Події цієї історії відбуваються в далекі часи; незважаючи на це, емоції та дії героїв нам близькі й зрозумілі. Кожна пісня – виразна, створює характерний настрій, швидко запам'ятовується. У 60 рр. ХХ ст. «Робін Гуд» був поставлений в Московському драматичному театрі імені К. С. Станіславського, а також у Харківських театрах: Юного глядача, Музичної комедії, Театрі російської драми імені О. С. Пушкіна. Харківський оперний

театр здійснив постановку однойменної романтичної опери, орієнтованої на юнацьку аудиторію, насичену ефектними інструментальними номерами, що легко запам'ятовуються. Арії відтворюють колоритні образи героїв, відрізняються виразністю, змушуючи слухачів співпереживати. Історія боротьби добра зі злом, покладена в основу сюжету «Робін Гуда», залишається актуальною в усі часи.

Різноманіття художніх завдань ансамблевої музики М. Кармінського сприяє формуванню у дітей необхідних піаністичних навичок. Переважання в п'єсах ігрових рухомих образів розвиває моторну техніку, синхронність виконання. Учні засвоюють прийоми вдосконалення дрібної техніки в стакатному русі, в стрибках, чергуванні штрихів *legato* й *staccato*. Будь-який технічний прийом, перш за все, є виразним засобом. Для посилення звукового впливу музичного твору на слухача автор використовує акордову фактурну інтонацію (прикл. 2).

Приклад 2. М. Кармінський. «Старовинна історія».

Trio, Poco più mosso $\text{♩.} = 70$



Що ми й спостерігаємо в фортепіанних п'єсах, таких як «Пасіони», «Бароко-ленто», «Музикування в старовинному стилі», «В полі, степовим простором», «Дорога до Храму» (прикл. 2а).



Приклад 2а.

Композитор використовує акорди нетерцієвої будови, кварто-секундові поєднання, домагаючись ущільнення мелодичної лінії. Нижній пласт накладається на органний пункт; тривалий час застосовується чергування кварта з квінтою. Мелодія, посилена підголосками, звучить на тлі остинатного акомпанементу. Хочеться відзначити і ускладнений метроритм творів. Використовуються розміри 6/8; 9/8 або зміна розміру в одному творі: 2 та 3/4, знову 2/4, потім 4/4. Такий прийом дозволяє передавати рух і вільне дихання музичної фрази. Композитор використовує синкопований ритм, інтонаційно виділяючи слабкі тактові частки, таким чином додаючи до звучання гостроту і характерність.

У спадщині Кармінського простежуються гуманістична і патріотична тематика; мелодизм і демократичність музичної мови, що властиві композиторів: «у Вас музика добра» (Клин, В., 1980: 106), музика, в якій мирно й «лагідно» уживаються дисонанси і консонанси, кластери і тризвуки (Самоварова, Т., 2000: 89). До кінця життя композитор працював з повною віддачею, не шкодуючи сил. У свої останні часи, навчений досвідом прожитих років, він звертається до вічних духовних цінностей. Думки про призначення людини і швидкоплинність життя, про створення своєї «дороги до Храму» хвилювали Марка Веніаміновича.

Висновки. Оригінальним у творчості М. Кармінського постає вибір цільової аудиторії, конкретно – дитячої, але це вважається нам за досить нечасте явище. Композитор віддавав спілкуванню з дітьми багато сил і натхнення, створюючи для них твори відповідно до високих морально-етичних принципів, наповнені яскравими емоціями. Характерними рисами дитячої музики М. Кармінського є її сценічність, театральність, зрима конкретна образність. Особливе місце в його творчості посідають вокальні твори для дитячого хору та солістів. У свої хорові мініатюри Марк Веніамінович вкладав значний духовний та ідейний зміст. Твори М. Кармінського також стоять в ряду найкращих надбань української фортепіанної дитячої літератури. Фортепіанна творчість М. Кармінського демонструє тенденцію до пошуку нової стилістики, заснованої на фольклорних традиціях. Композитор не цитував народні мелодії, створюючи оригінальні музичні образи у фольклорному дусі.

Твори М. Кармінського з вражаючою емоційною силою відображають проблеми добра і зла, любові і смерті, зради і вірності. Характеризуючи сутність феномену М. Кармінського, можна відзначити його вміння поєднувати різні сфери музичної діяльності, володіння різними жанрами, глибоку ерудицію і людську порядність, неординарність, унікальність, неповторність його особистості й таланту. Не випадково музика композитора звучить в Україні, Америці, Ізраїлі, Канаді та інших країнах. Вона улюблена і присутня в репертуарі хороших колективів, співаків, виконавців-інструменталістів, а з ім'ям композитора пов'язана одна з найяскравіших сторінок музичної історії Харкова.

ЛІТЕРАТУРА

- Бахмет, Т. Б. (2000). Література о М. Карминском. В кн. *Ганзбург, Г. (Сост.) Воспоминания о Марке Карминском*, сс. 97–117. Харьков: Каравелла.
- Бахмет, Т. Б. (2006). Композитор Марк Карминский : Нотно-библиографический указатель литературы. В кн. *Бахмет Т. Б. (Сост.). Переступи порог библиотеки. Харьковская городская специализированная музыкально-театральная библиотека им. К. С. Станиславского (1955–2005): юбилейный сб.* (сс. 155–217). Харьков: Роми.



- Ганзбург, Г. (Сост.) (2000). *Воспоминания о Марке Карминском*. Харьков: Каравелла, 132.
- Гейвандова, К. Н. (1981). *Марк Кармінський*. Київ: Музична Україна, 42 [4]. (Творчі портрети українських композиторів).
- Дубровский, В. (2000). Соавтор моей жизни. В кн. *Ганзбург, Г. (Сост.) Воспоминания о Марке Карминском*, сс. 8–23. Харьков: Каравелла.
- Іванова, Ю. М. (2001). *Дитяча хорова культура Харківщини останньої третини ХХ ст.* (Автореф. дис... канд. мистецтвознавства). Харківська державна академія культури. Харків, 20.
- Клин, В. Л. (1980). *Українська радянська фортепіанна музика*. Київ: Наукова думка, 315.
- Кушова, Е. В. (2004). *Фортепіанні партити Марка Кармінського: проблема реалізації художнього задуму* (Автореф. дис... канд. мистецтвознавства). Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 16.
- Сбітнєва, Л. М. (2015). *Розвиток системи музично-естетичного виховання в Україні: історико-педагогічний дискурс: монографія*. Київ: Педагогічна думка, 186.
- Самоварова, Т. (2000). Из мемуаров. *Воспоминания о Марке Карминском*. В кн. *Ганзбург, Г. (Сост.) Воспоминания о Марке Карминском*, сс. 89–90. Харьков: Каравелла.
- Табаровский, Б. (2000). Марик Карминский... В кн. *Ганзбург, Г. (Сост.) Воспоминания о Марке Карминском*, сс. 8–23. Харьков: Каравелла.

REFERENCES

- Bakhmet, T. B. (2000). Literatura o M. Karminskom [Literature about M. Karminskyi]. In *Ganzburg, G. I. (Comp.) (2000). Vospominaniya o Marke Karminskom [Memories about Mark Karminskyi]*, pp. 97–117. Kharkov: Karavella [in Russian].
- Bakhmet, T. B. (2006). Kompozitor Mark Karminskiy : Notno-bibliograficheskiy ukazatel literatury [Composer Mark Karminsky: Bibliographic index of literature]. In *Bakhmet T. B. (Comp.) Perestupi porog biblioteki. Kharkovskaya gorodskaya spetsializirovannaya muzykalno-teatralnaya biblioteka im. K. S. Stanislavskogo (1955–2005): yubileyyny sb. [Cross the threshold of the library. Kharkiv City 'K. S. Stanislavsky' Specialized Music and Theater*



- Library (1955–2005): jubilee collection* (pp. 155–217). Kharkov: Romi [in Russian, in Ukrainian].
- Dubrovskiy, V. (2000). Soavtor moyey zhizni [Co-author of my life]. In Ganzburg, G. I. (Comp.). *Vospominaniya o Marke Karminskom [Memories about Mark Karminskyi]*, pp. 8–23. Kharkov: Karavella [in Russian].
- Ganzburg, G. I. (Comp.) (2000). *Vospominaniya o Marke Karminskom [Memories about Mark Karminskyi]*. Kharkov: Karavella, 132 [in Russian].
- Heivandova, K. N. (1981). *Mark Karminskiy*. Kyiv: Muzychna Ukraina, 42 [4]. (Tvorchi portrety ukrainskykh kompozytoriv [Creative portraits of Ukrainian composers]) [in Ukrainian].
- Ivanova, Yu. M. (2001). *Dytiacha khorova kultura Kharkivshchyny ostannoï tretyny XX st. [Children's choral culture of Kharkiv region of the last third of the XX century]* (Extended abstract of Candidate thesis). Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv, 20 [in Ukrainian].
- Klyn, V. L. (1980). *Ukrainska radianska fortepianna muzyka [Ukrainian Soviet Piano Music]*. Kyiv: Naukova dumka, 315 [in Ukrainian].
- Kushchova, E. V. (2004). *Fortepianni partyty Marka Karminskoho: problema realizatsii khudozhnogo zadumu [Piano partitas by Mark Karminskyi: the problem of realization of an artistic idea]* (Extended abstract of Candidate thesis). Odesa State Music Academy named after A. V. Nezhdanova. Odesa, 16 [in Ukrainian].
- Samovarova, T. Iz memuarov [From memoirs]. In Ganzburg, G. I. (Comp.). *Vospominaniya o Marke Karminskom [Memories about Mark Karminskyi]*, pp. 89–90. Kharkov: Karavella [in Russian].
- Sbitnieva, L. M. (2015). *Rozvytok systemy muzychno-estetychnoho vykhovannia v Ukraini: istoryko-pedahohichniy dyskurs [Development of the system of music and aesthetic education in Ukraine: historical and pedagogical discourse]: monograph*. Kyiv: Pedahohichna dumka, 186 [in Ukrainian].
- Tabarovskiy, B. (2000). Marik Karminskiy... In Ganzburg, G. I. (Comp.). *Vospominaniya o Marke Karminskom [Memories about Mark Karminskyi]*, pp. 23–24. Kharkov: Karavella [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 17.09.2019 р.



УДК 780.616.432.071.1 (477) : 78.071.2

DOI 10.34064/khnum2-1905

Білокур С. Н.

ORCID 0000-0002-8082-9032

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

Жанрово-стилістичний комплекс «Трьох п'єс у До-мажорі» для фортепіано М. Кармінського: композиторські та виконавські аспекти

АНОТАЦІЯ ■ Білокур С. Н. Жанрово-стилістичний комплекс «Трьох п'єс у До-мажорі» для фортепіано М. Кармінського: композиторські та виконавські аспекти. ■ Статтю присвячено розгляду особливостей композиторського та виконавського відтворення стилістики жанру дитячої фортепіанної мініатюри і циклу таких мініатюр. Як приклад, обрано твір М. Кармінського – композитора, у творчості якого тема дитинства є однією з ключових. Охарактеризовано основні причини, що спонукали М. Кармінського до написання дитячих фортепіанних мініатюр, зв'язок інструментального та вокального компонентів у рамках творів, написаних для дітей або про дітей. Розкрито аспекти поєднання композиторської техніки письма з виконавськими завданнями, виявлено характерні риси піаністичної техніки і особливостей фактурно-гармонічних формул, які містяться в п'єсах циклу, що аналізується. Відзначена також оригінальність підходу М. Кармінського до дитячої фортепіанної музики, яку він мислив не як адаптацію до можливостей юних піаністів, а як початок шляху до професійного «дорослого» музикування. Намічено перспективи подальшого вивчення заявленої проблематики з огляду на актуальність аналізу композиторських та виконавських досягнень представників харківської фортепіанної школи, які приділяють велику увагу творчості для дітей. ■ **Ключові слова:** *дитяча музика, фортепіанна мініатюра, цикл фортепіанних мініатюр, авторський стиль М. Кармінського, цикл «Три п'єси у До-мажорі».*



АННОТАЦИЯ ■ Белокур С. Н. Жанрово-стилистический комплекс «Трёх пьес в До мажоре» для фортепиано М. Карминского: композиторские и исполнительские аспекты. ■ Статья посвящена рассмотрению особенностей композиторского и исполнительского претворения стилистики жанра детской фортепианной миниатюры и цикла таких миниатюр. Как пример, избрано сочинение М. Карминского – композитора, в творчестве которого тема детства является одной из ключевых. Охарактеризованы основные причины, побудившие М. Карминского к написанию детских фортепианных миниатюр, связь инструментального и вокального компонентов в рамках произведений, созданных для детей и о детях. Раскрыты аспекты соединения композиторской техники письма с исполнительскими задачами, выявлены характерные черты пианистической техники и особенностей фактурно-гармонических формул, содержащихся в пьесах анализируемого цикла. Отмечена также оригинальность подхода М. Карминского к детской фортепианной музыке, которую он мыслил не как адаптацию к возможностям юных пианистов, а как начало пути к профессиональному «взрослому» музицированию. Намечены перспективы дальнейшего изучения заявленной проблематики с учётом актуальности анализа композиторских и исполнительских достижений представителей харьковской фортепианной школы, уделяющих большое внимание творчеству для детей. ■ **Ключевые слова:** *детская музыка, фортепианная миниатюра, цикл фортепианных миниатюр, авторский стиль М. Карминского, цикл «Три пьесы в До-мажоре».*

ABSTRACT ■ Bilokur Svitlana. Genre and stylistic complex of “Three Pieces in C Major” for piano by M. Karminskyi: compositional and performing aspects.

■ **Background.** In modern musicology, the issues of composer creativity for children are far from enough covered. This applies to both Ukrainian and foreign musicological literature. Aesthetic issues prevail in studies of children’s piano music, while the issues of composer and performing techniques related to the interpretation of such works become the object of study only occasionally. Still there aren’t special works devoted to piano music for children of Kharkiv authors, and information about this music is dispersed in publications of review or monographic plan, for example, such as the brochure by K. Heivandova (1981) about M. Karminskyi. This article proposes the consideration of the cycle (triptych)



of children's piano miniatures by Mark Karminskyi as a representative of the Kharkiv school from the point of view of the unity of composer and performing aspects and the specifics of their connection.

The purpose of the article is to identify the features of embodiment the genre of children's piano miniature in M. Karminskyi's composer interpretation using the example of "Three Pieces in C Major". **The main objective** of the study is to consider the genre stylistics of the pieces, reflected through the means of thematism, texture and harmony.

In a methodological aspect, the article contains elements of a new scientific approach to the study of texture-harmonic complex as the main indicator of the style of children's piano music, including in the aforementioned work of M. Karminskyi. From a **practical** point of view, the study can be of help to performers who turn both to the triptych of M. Karminskyi and to other works in the genre of children's piano miniatures.

The results of the study. Piano miniatures, including children's ones, obey the laws of poetics of this genre, in which, according to E. Nazaikinskyi (2003), the principle of reflection of "big in small" is the main one. Among the other features of this genre, as the main one, we single out the desire of miniatures to unite into groups, cycles of a special kind in which the principle of "identity of the modus and the genre" operates (E. Nazaikinskyi, 2003, p. 372). This means the music pieces of same type follow each other without highlighting any special functions in the form-making. In children's piano miniatures, such a grouping is normative. However, they also have their own specifics: the contrast, based on which any musical cycle is built, should be combined with the same type of pieces by genre signs and the presence of certain connecting moments, except for a common genre name. For example, the designation "Pieces" typical for cycles of children's miniatures may have program subheadings aimed at deciphering the emotional and figurative content, which is especially important for children's perception.

In the cycle "Three Pieces in C Major" by M. Karminsky, almost all typical signs of children's piano miniatures are presented. As a master, in whose work the theme of childhood and youth was one of the leading ones, M. Karminskyi worked intensively in the genres corresponding to her. These were songs and song collections, as well as three children's piano cycles – the programmatic "Children's Album", "Three Pieces in C Major" (discussed here), as well as the cycle "27 plays in a triple meter".

In constructing a cycle of three plays, united by the key in C Major, the figurative and emotional content of each of the numbers is the main thing for the composer. The pieces have programmatic names: No. 1 – “Carelessness”; No. 2 – “Playfulness”; No. 3 – “Fervor”. These names actually correspond to the three main modes-states that are characteristic of the children’s psyche and behavioral reactions. Their reflection in the thematic complex, texture and form of each of the plays puts before the composer the task of harmonizing imagery with the writing technique.

It seems that the method of realizing this task for M. Karminskyi is, first of all, the texture in its close connection with harmony – “texture-harmonic complex” (G. Ignatchenko, 1984). The textural-harmonic formulas used by the composer in each of the triptych’s numbers reflect not only their emotional and figurative content, but also belong to various “stylistic inclinations” (according to E. Nazaikinsky, 2003) that are accessible to children’s perception. First, this refers to the unifying moment – the key of C Major, which is presented differently in each of the plays, and these differences are directed towards complication. The same can be said about the texture, as well as the form of the parts of the triptych. With the external similarity and even the same type of compositional solutions (the basis of all the plays is a three-part model of the ABA type, but with different intonation content), individual numbers, as well as sections within them, differ in the features of textured techniques. This is connected, not least, with didactic tasks set by the author that gradually becoming more complicated.

The composer sequentially acquaints young pianists with the features of the piano texture, using and combining elements of traditional homophony, various types of sub-voice polyphonic writing, contrasting and imitation polyphonic combinations. Such, at first glance, the “kaleidoscope” texture is ordered, however, by the criterion of ease of performing, which the author takes care of, even taking into account the peculiarities of children’s stretching of fingers in verticals: intervals and chords.

Conclusions. The analysis of the plays of the cycle presented in the article proves that it is an original work intended, on the one hand, for performance by young pianists; on the other hand, M. Karminskyi’s triptych reflects the general tendencies of “adult” pianism in the genre of piano miniatures and the cycle of miniatures. According to the style of “Three Pieces in C Major”, they belong to the neoclassical trend, as evidenced by a complex of expressive means: tonality,



harmony, texture, and performing attributes – dynamics, articulation, agogics. M. Karminskyi interprets C Major as the “starting point” of various modal and tonal transformations, from the major-minor variable modus in the first play to showing the twelve-tones version of this tonality in the finale piece. There is a similar tendency in the field of texture in the cycle: from stylization of “minuet” homophony in the first piece to polyphony on the constant bass in the second and “stratum” polyphonicity in the finale. The composer acquaints young musicians with the texture and harmony means of piano music from different eras, which makes this cycle a peculiar short textbook of pianistic formulas in their artistic-figurative embodiment.

Prospects for further research on this topic lie in the coverage of a larger-scale material relating to children’s piano music, not only M. Karminskyi, but also other composers of the Kharkiv school. We can also add the performing aspect: after all, children’s piano music is always updated in interpretations, often with an eye to a concrete performer or performers. ■ **Key words:** children’s music, piano miniature, genre, cycle of piano miniatures, author’s style of M. Karminskyi, “Three Pieces in C Major”, children’s piano cycle.



Постановка проблеми, зв’язок дослідження з науковими і практичними завданнями. У сучасній музикології питання композиторської творчості для дітей висвітлені далеко не достатньо. Це стосується як української, так і зарубіжної музикознавчої літератури, де тематика «музики для дітей або про дітей» (за Б. Асаф’євим, 1955) розкривається лише у зв’язку з аналізом конкретних прикладів. У даній статті запропоновано ще один такий приклад, але його розгляд мислиться в рамках особливого дослідницького завдання – показати єдність композиторського та виконавського аспектів і специфіку їхнього зв’язку в циклі (триптиху) дитячих фортепіанних мініатюр Марка Кармінського як представника харківської школи.

Стаття містить елементи нового наукового підходу до вивчення фактурно-гармонічного комплексу як головного показника стилістики дитячої фортепіанної музики, в тому числі в згадуваному творі М. Кармінського. З практичної точки зору проведене дослідження

може бути підмогою для виконавців, які звертаються як до даного триптиху, так і до інших творів М. Кармінського в жанрі дитячої фортепіанної мініатюри.

Аналіз останніх публікацій. У дослідженнях дитячої фортепіанної музики переважає естетична проблематика, тоді як питання композиторської та виконавської техніки, що пов'язані з інтерпретацією подібних творів, лише зрідка стають об'єктом вивчення. Зразками подібних досліджень можуть бути роботи Д. Баязитової (Баязитова, Д., 2008) щодо інтонаційної лексики дитячого фортепіанного репертуару, А. Булкіна (2005) про дитячий фортепіанний альбом, А. Оджубейської (Оджубейская, А., 1990) про українську фортепіанну музику 1970–1980 років для дітей, Є. Чорної (2014) про дитячу фортепіанну музику А. Караманова. Спеціальних робіт, які присвячені фортепіанній музиці для дітей харківських авторів, до теперішнього часу немає, а відомості про цю музику розосереджені у виданнях оглядового або монографічного плану, наприклад, таких, як брошура К. Гейвандової (1981) про М. Кармінського.

Мета статті – виявити особливості втілення М. Кармінським жанру дитячої фортепіанної мініатюри на прикладі «Трьох п'єс в До-мажорі». Основним завданням дослідження є розгляд жанрової стилістики п'єс, відображеної через засоби тематизму, фактури і гармонії.

Виклад основного матеріалу дослідження. Фортепіанна мініатюра, в тому числі і дитяча, підпорядковується законам поетики даного жанру, в якому основним, за Є. Назайкінським (2003), виступає принцип відображення «великого в малому». Характеризуючи фортепіанні мініатюри, серед яких від часів Л. ван Бетховена основу становлять багателі (та споріднені з ними різновиди), слід виділити й інші особливості цього жанру. Головна з них – прагнення мініатюр до об'єднання в групи, цикли особливого роду, в яких діє принцип «ідентичності модусу і жанру» (згідно Є. Назайкінському, 2003: 372), що означає однотипність номерів, котрі слідує один за одним без виділення будь-яких особливих функцій у формоутворенні, що завжди спостерігається в сюїті або сонаті. Подібні цикли близькі так званим «опусним» циклам, назви яких зазвичай такі, як, наприклад,



«Три характерні п'єси», «П'ять багателей», «Три вальси» і т. ін. У дитячих фортепіанних мініатюрах подібне групування є нормативним. Однак в них є і своя специфіка: контраст, на основі якого будується будь-який музичний цикл, повинен поєднуватися з однотипністю номерів за жанровими ознаками та наявністю деяких сполучних моментів, окрім загального жанрового імені.

Найбільш типовим для циклів дитячих мініатюр є позначення «п'єси». Ця «нейтральна» за жанровістю назва може містити певні нюанси. Нумери можуть позначатися не тільки як «характерні п'єси», але й мати свої власні програмні підзаголовки, спрямовані на розшифровку емоційно-образного змісту, що є особливо важливим для дитячого сприйняття.

У розглянутому далі циклі «Три п'єси в До-мажорі» М. Кармінського представлені практично всі типові ознаки дитячої фортепіанної мініатюри. Будучи майстром, у творчості якого тема дитинства і юнацтва була однією з провідних, М. Кармінський інтенсивно працював у відповідних їй жанрах. Це були пісні і пісенні збірки, а також три дитячі фортепіанні цикли – програмний «Дитячий альбом», «Три п'єси в До-мажорі», що розглядаються тут, а також цикл «27 п'єс в тридольному ритмі».

У побудові циклу з трьох п'єс, об'єднаних тональністю До-мажор, головним для композитора виявляється образно-емоційний зміст кожного з номерів. П'єси мають програмні назви: № 1 – «Безтурботність»; № 2 – «Грайливість»; № 3 – «Завзяття». Ці назви фактично відповідають трьом основним модусам-станам, які є характерними для дитячої психіки і поведінкових реакцій. Питання – як їх можливо відобразити в тематичному комплексі, фактурі і формі кожного з номерів – висуває перед композитором завдання узгодження техніки письма та образності п'єс.

Як видається, способом реалізації цього завдання для М. Кармінського виступає, в першу чергу, фактура в її тісному зв'язку з гармонією (фактурно-гармонічний комплекс, за Г. Ігнатченком (Ігнатченко, Г., 1984). Фактурно-гармонічні формули, що використовуються композитором в кожному з номерів триптиха, відображають не тільки їх емоційно-образний зміст, а й належать до різних «стиліс-

тичних нахилів» (за Є. Назайкинським, 2003), які доступні дитячому сприйняттю. Перш за все, це відноситься до об'єднуючого моменту – тональності До-мажор, яка в кожній з п'єс представлена по-різному, причому ці відмінності спрямовані в бік ускладнення. Це ж можна сказати й про фактуру, а також форми частин триптиха. При зовнішній схожості і навіть однотипності композиційних рішень (в основі всіх п'єс лежить модель тричастинної форми типу АВА, але з різним інтонаційним наповненням), окремі номери і розділи всередині них відрізняються особливостями фактурних прийомів, що пов'язане, не в останню чергу, із дидактичними завданнями, які поставлені автором та розв'язуються за принципом ускладнення.

Композитор послідовно знайомить юних піаністів з особливостями фортепіанного фактурного викладу, використовуючи і комбінуючи елементи традиційної гомофонії, різні види підголосково-поліфонічного письма, контрастні та імітаційні поліфонічні поєднання. Такий, на перший погляд, фактурний «калейдоскоп» впорядковується, проте, за критерієм зручності виконання, про що завжди дбає автор, враховуючи навіть особливості дитячої пальцевої розтяжки у вертикалях – інтервалах і акордах.

Перша з п'єс – *«Безтурботність»* (Andantino, розмір $\frac{3}{4}$, жанрова стилістика танцю, гомофонно-гармонічна фактура, трьох-п'яти-частинна форма з виписаними повторами розділів) – складається з декількох секцій, що контрастують фактурно і тонально. Перша з них являє собою класичний період повторної будови квадратної структури (8+8 тактів). За фактурою дану побудову стилізовано під класичний менует, в якому партії обох рук піаніста представлені через акордику. Звертає на себе увагу навмисне підкреслення автором класичних гармонічних схем (I–V–VI), які дещо оживлюються введенням III ступеня в кадансі першого речення і великого септакорду IV ступеня в заключному кадансі періоду.

Другий період (середній розділ форми) структурно аналогічний першому. Зміни стосуються ладо-гармонічних фарб (паралельно-змінний лад з устоями ля-мінору і До-мажору), а також фактури («зворотна» фактура, де мелодичний рельєф розміщено у нижньому голосі, а гармонічний супровід – у верхньому). Слід зазначити, що подібні



фактурні зміни характерні для багатьох романтичних фортепіанних мініатюр, зокрема, дитячих, про що свідчать багато п'єс з «Альбому для юнацтва» Р. Шумана і «Дитячого альбому» П. Чайковського. Поряд з досягненням різноманітності у викладі тематичного матеріалу, такі фактурні перетворення мають і дидактичне значення, що для М. Кармінського в даному циклі було вельми істотним. Адже на основі подібних варіантів викладу у юних піаністів виробляються навички вільного володіння технікою обох рук, пристосованих для різних фактурних функцій – як мелодико-тематичних, так і фонових, акомпануючих.

Подальший розвиток матеріалу в п'єсі «Безтурботність» демонструє ще один варіант фактурно-гармонічного викладу, в якому розвиток будується на основі діатонічних секвенцій, що складаються по вертикалі з двох елементів – фігураційного пласта восьмими у верхньому голосі і гамаподібного руху четвертними в нижньому. У дидактичному плані це – показ двох видів вправ, типових для навчання фортепіанної гри і широко представлених в етюдах, на що і орієнтувався композитор в цьому розділі форми першого номера.

У репризі повторюється матеріал перших двох періодів п'єси з їх підкресленою діатонічністю і простотою фактурних рішень, що створює істотний контраст наступному номеру, позначеному підзаголовком «Грайливість».

Друга п'єса відрізняється новими рисами образного змісту, які реалізовано за допомогою відповідних виразно-конструктивних засобів (темп *Allegro vivace*, розмір 4/4, вільно трактована проста тричасинна форма, модуляційність в гармонії, чергування різних типів фактурного викладу). Головний об'єднуючий момент циклу – тональність До-мажор – тут виступає у вигляді розширеного лада, тоніка якого показана як акорд лише на початку і наприкінці форми. Ладо-гармонічне ускладнення в цій п'єсі частково компенсується використанням квадратних структур та повторної будови речень у періодах. Це дозволяє юним виконавцям не збиватися із запропонованого початкового темпу, зберігаючи його впродовж всієї п'єси. Що ж стосується тональності, то в цій п'єсі вона представлена через три тональні центри – до, ля, мі. У вертикалях переважають дисонанси, а гармонічні звороти

найчастіше не є кварто-квінтовими (композитор віддає перевагу секундовим і терцевим зв'язкам ступенів, які, до того ж, хроматично модифікуються).

Якщо перший період п'єси «Грайливість» засновувався на грі гармоній, то другий розділ форми привносить додаткові фарби – фактурні, які корелюють із жанровістю твору. Це – своєрідний «ляльковий» марш, представлений в низькому регістрі інструменту через багаторазове повторення ударної («барабанної») ритмоформули, яка проводиться в далекій тональності – мі-бемоль-мінор, а потім – в паралельному їй Соль-бемоль-мажорі (півтонові заміни відповідних ступенів ключового До-мажору). Гармонічний каданс, характерний для першого періоду і репризи форми, в середньому розділі відсутній: розвиток будується на основі секвенції, тобто за принципом мелодико-гармонічної модуляції, де досягнуті тональні «точки» немов поглинаються органним пунктом на домінанті тональності мі-бемоль-мінор. Після невеликої зв'язки-розробки починається реприза форми, появу якої ознаменовано органним пунктом тоніки До-мажору. Реприза за структурою є дзеркальною, а за фактурою і гармонією – динамічною. Спочатку проводиться тема «маршу», яка звучить секундою вище – у фа-мінорі, і лише слідом – повтор початкового періоду, що обрамляє п'єсу. Характерна деталь: заключну тоніку До-мажору показано без терцевого тону, чим підкреслено представлену в цій п'єсі розширену тональність, яку можна позначити не «C-dur», а «in C», подібно до «Ludus tonalis» П. Хіндемита.

Третя п'єса, «Завзяття» (Animato, репризна тричастинна форма з контрастною серединою), вирізняється помірним використанням внутрішніх контрастів – як фактурних, так і тональних. У ній представлена жанрова стилістика *repetuum mobile*, типова для етюдів і токати. Вона вказує на фінальну функцію даного номера, яка дозволяє виявити в триптиху риси сюїти, де перша частина – експозиція стабільного, стійкого типу; друга частина – свого роду розробка з контрастним жанровим епізодом; третя частина – швидкий фінал, заснований на загальних формах руху. Музика фіналу повністю відповідає його назві; настроїв твору, як і в попередніх п'єсах, переданий фактурними і ладо-гармонічними засобами.



Перший розділ форми (перший період) являє собою структурний моноліт, який не поділяється на речення або навіть фрази. Невипадково в якості розміру даної п'єси композитор обирає 1/2, де одиницею виміру виступає такт. Токатний рух не призводить до кадансу, а немов тимчасово припиняється, щоб відновитися на новому рівні в середньому розділі композиції. Другий період форми вирізняється відсутністю квадратності (як і перший), а також підкресленою тональною нестійкістю. В ньому представлені дві основні тональності – Мі-мажор і ре-мінор, у межах яких спостерігається інтенсивне ладове перефарбовування ступенів.

Повернення центрального До-мажору – тональності, найменування якої винесено в назву циклу, – здійснюється поступово. Цей тональний центр немов «вивільняється» від попередніх тональних «пут» для того, щоб постати в генеральній кульмінації форми циклу у вигляді хроматичного лада, показаного послідовністю звуків нижнього шару викладу, де кожен з них навмисно акцентується (свого роду тонально-ладове резюме).

Реприза фіналу є точним повтором експозиції з її токатним рухом. Єдина зміна, яка тут відбувається, стосується динаміки: весь розділ будується на *crescendo* в межах від *mezzo f* до *ff*. У кількох тактах коди виникають ремінісценції паралельно-змінного ладу з тоніками «До» і «ля» з першого номера триптиха.

Висновки. Даний цикл являє собою оригінальний твір, призначений, з одного боку, для виконання юними піаністами, з іншого боку, такий, що відображає загальні тенденції «дорослого» піанізму в жанрі фортепіанної мініатюри і циклу мініатюр. За стилістикою «Три п'єси в До-мажорі» відносяться до неокласичного напрямку, про що свідчить ладо-гармонічно-фактурний комплекс, що включає і виконавську атрибутику – динаміку, артикуляцію, агогіку. М. Кармінський трактує тональність До-мажор як «точку відліку» різних ладо-тональних перетворень, починаючи від паралельно-змінного ладу в першій п'єсі, ладових «переливів» у другій, і закінчуючи показом дванадцятитонового варіанту цієї тональності в фіналі. В області фактури в циклі діє аналогічна тенденція: від стилізації менуетної гомофонії в першій п'єсі – до поліфонії на



остинатних басах в другій і «пластовій» багатозвучності в фіналі. Композитор знайомить юних музикантів з фактурно-гармонічними засобами фортепіанної музики різних епох, що робить цей цикл своєрідною стислою хрестоматією піаністичних формул в їх художньо-образному втіленні.

Перспективи подальших досліджень означеної теми полягають в охопленні більш масштабного матеріалу, що стосується дитячої фортепіанної музики не тільки М. Кармінського, а й інших композиторів харківської школи. До цього можна додати й виконавський аспект: адже дитяча фортепіанна музика в сучасних умовах завжди актуалізується в інтерпретаціях, причому часто в розрахунок на конкретного виконавця або виконавців.

ЛІТЕРАТУРА

- Асаф'єв, Б. В. (1955). Русская музыка о детях и для детей. *Асаф'єв Б. В. Избранные труды. (Тт. 1–7).* Т. 4. Москва: Издательство Академии наук СССР, 97–108.
- Баязитова, Д. И. (2008). *Интонационная лексика в содержании произведений детского фортепианного репертуара.* (Дис. ... канд. искусствоведения). Уфимская государственная академия искусств имени Загира Исмагилова. Уфа, 308.
- Булкін, А. І. (2005). *Фортепіанний дитячий альбом: шляхи становлення, поетика жанру.* (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 16.
- Гейвандова, К. Н. (1981). *Марк Кармінський.* Київ: Музична Україна, 44. (Творчі портрети українських композиторів).
- Игнатченко, Г. И. (1984). *О динамических процессах в музыкальной фактуре (на примере произведений украинских советских композиторов).* (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения). Институт искусствознания, фольклора и этнографии имени М. Т. Рильского. Киев, 17.
- Назайкинский, Е. В. (2003). *Стиль и жанр в музыке.* Москва: ВЛАДОС, 248.
- Назайкинский, Е. В. (2009). Поэтика музыкальной миниатюры. *Е. В. Назайкинский. История в музыке. Избранные исследования.* Москва: НИЦ «Московская консерватория», 371–391.



- Оджубейская, А. Е. (1990). *Украинская советская фортепианная музыка для детей и юношества 1970–1980-х годов (генезис, тенденции, развитие)*. (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения). Киев, 16.
- Тиц, М. Д. (1962). *Про тематичну і композиційну структуру музичних творів*. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 261.
- Чорна, Є. Б. (2014). *Дитяча фортепіанна музика у контексті авторського стилю А. Караманова*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 15.

REFERENCES

- Asafiev, B. V. (1955). Russkaya muzyka o detyakh i dlya detey [Russian music about children and for children]. *Asafiev B. V. Izbrannyye trudy – Selected Works. (Vols. 1–7). Vol. 4*. Moscow: Izdatelstvo Akademii nauk SSSR, 97–108 [in Russian].
- Bayazitova, D. I. (2008). *Intonatsionnaya leksika v sodержanii proizvedeniy detskogo fortepiannogo repertuara [Intonational vocabulary in the contents of the works of the children's piano repertoire]*. (Candidate dissertation in Art Studies). Ufa State Academy of Arts named after Zagir Ismagilov. Ufa, 308 [in Russian].
- Bulkin, A. I. (2005). *Fortepiannyy dytiachyy album: shliakhy stanovlennia, poetyka zhanru [Piano children's album: ways of formation, poetics of the genre]*. (Extended abstract of Candidate thesis). National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. Kyiv, 16 [in Ukrainian].
- Chorna, Ye. B. (2014). *Dytiacha fortepianna muzyka u konteksti avtorskoho styliu A. Karamanova [Children's piano music in the context of A. Karamanov's authorial style]*. (Extended abstract of Candidate thesis). Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskiy. Kharkiv, 15 [in Ukrainian].
- Heivandova, K. N. (1981). *Mark Karminskiy*. Kyiv: Muzychna Ukraina, 44. (Tvorchy portrety ukrainskykh kompozytoriv – Creative portraits of Ukrainian composers) [in Ukrainian].
- Ignatchenko, G. I. (1984). *O dinamicheskikh protsessakh v muzykalnoy fature (na primere proizvedeniy ukrainskikh sovetskikh kompozitorov) [About the dynamic processes in the musical texture (on the example of the works*



- of Ukrainian Soviet composers*]. (Extended abstract of Candidate thesis). Institute of Art Studies, Folklore and Ethnography named after M. T. Rylskyi. Kiev, 17 [in Russian].
- Nazaykinskiy, Ye. V. (2003). *Stil i zhanr v muzyke [Style and genre in music]*. Moscow: VLADOS, 248 [in Russian].
- Nazaykinskiy, Ye. V. (2009). Poetika muzykalnoy miniatyury [Poetics of musical miniatures]. Ye. V. Nazaykinskiy. *Istoriya v muzyke. Izbrannye issledovaniya – History in music. Selected Studies*. Moscow: Research Center «Moskovskaya konservatoriya», 371–391 [in Russian].
- Odzhubetskaya, A. Ye. (1990). *Ukrainskaya sovetskaya fortepiannaya muzyka dlya detey i yunoshstva 1970–1980-kh godov (genезis, tendentsii, razvitie) [Ukrainian Soviet piano music for children and youth of the 1970–1980s (genesis, trends, development)]*. (Extended abstract of Candidate thesis). Kiev, 16 [in Russian].
- Tits, M. D. (1962). *Pro tematychnu i kompozytsiinu strukturu muzychnykh tvoriv [About the thematic and compositional structure of musical works]*. Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoi literatury URSR, 261 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 28.11.2019 р.



Розділ 2.

Вітчизняна та світова музична практика: традиція, глобалізація, культурний діалог

УДК 780.6.031.4 (=161.2) : 398 (477)

DOI 10.34064/khnum2-1906

Хай М. Й.

ORCID 0000-0003-0604-025X

Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України,

01011, вул. Михайла Грушевського, 4, м. Київ, Україна

Музично-інструментальна культура українців як складова формування національного світогляду¹

АНОТАЦІЯ ■ Хай М. Й. Музично-інструментальна культура українців як складова формування національного світогляду. ■ Однією із інтегруючих, детермінуючих та ідентифікуючих сил суспільного поступу кожного народу і всієї людської спільноти є звичаєва й фольклорна традиція найдрібніших субетнічних одиниць/складових, окремих націй та народностей, з їхніми вербальними й етнокультурними (разом із етномузичними) відмінностями, які, немов чисте джерело, малими струмочками, потічками, річками і плесами великих рік та озер наповнюють світовий океан живильною вологою, а відтак і здатністю до життя й подальшого розвитку.

Структура музичної традиційної культури українців, поряд із відомими усьому світові традиційними практиками *гуртового співу та мандрівного*

¹ Статтю (за винятком рос. та англ. анотацій) подано зі збереженням авторської орфографії й стилістики – *ред.*



кобзарства й лірництва складається також із потужної музично-інструментальної (пастівницької, календарно-, побутово-обрядової та приспівково-танцювальної) компоненти. У даному артикулі на матеріалі свого багаторічного польового, теоретично-педагогічного та практичного (науково-, реконструктивно-виконавського) досвіду спробуємо тезово розглянути феномен традиційного інструменталізму з позицій його впливу на світоглядні засади формування й функціонування етнічного звукоідеалу українців.

Порушуючи надзвичайно складні й актуальні проблеми архетиповості традиційної культури, міжетнічних стосунків націй в сучасному калейдоскопі глобалізаційних процесів, стаття акцентує на негативних (насильницьке, адміністративно-агресивне поглинання і знищення) та позитивних (урізноманітнення, збагачення і структурно-типологічна взаємодія сусідніх і порівняно більш віддалених культур) ознаках цієї взаємодії. Прикінцевий вислід дослідження про катарсичну функцію традиційного інструменталізму й музичної культури, поспіль, у сучасних суспільно-сублімаційних процесах розвитку людства і, навпаки – нехтування нею як шляху до Армагедону і повного знищення людської цивілізації як такої виводить читача і, ширше, людство із песимістично-сомнабулістичного стану, вселяючи надію на виживання у складних катаклізмах природи і суспільства, в цілому. ■ **Ключові слова:** національний світогляд, музично-інструментальна культура, міжетнічні взаємини, напливовість, класифікація НМІ та НІМ, етнічний звукоідеал.

АННОТАЦІЯ ■ Хай М. И. Музыкально-инструментальная культура украинцев как составляющая формирования национального мировоззрения. ■ Одной из интегрирующих, детерминирующих и идентифицирующих сил общественного развития является фольклорная традиция мельчайших субэтнических единиц / составляющих – отдельных наций и народностей, с их вербальными и этнокультурными (в том числе этномузыкальными) различиями. Структура музыкальной традиционной культуры украинцев, наряду с известными практиками *гуртового* пения и странствующего *кобзарства* и *лірництва*, основана также на мощной *музыкально-инструментальной компоненте* (календарно-бытовая, в частности, *пастушеская, песенно-танцевальная обрядность*). В данной статье на материале собственного многолетнего полевого, теоретико-педагогического и практического (научного, реконструктивно-исполнительно-



го) опыта автор осуществляет попытку тезисно рассмотреть феномен традиционного инструментализма с позиций основополагающего его влияния на формирование мировоззрения и функционирование этнического звуко-идеала украинцев.

Поднимая чрезвычайно сложные и актуальные проблемы архетипичности традиционной культуры, межэтнических отношений наций в современном калейдоскопе глобализационных процессов, статья привлекает внимание к негативным (насильственное, административно-агрессивное поглощение и уничтожение) и позитивным (разнообразие, обогащение и структурно-типологическое взаимодействие соседних и сравнительно более отдаленных культур) признакам этого взаимодействия. Итог исследования о катарсической функции традиционного инструментализма и музыкальной культуры в современных общественно-сублимационных процессах развития человечества и, наоборот – пренебрежении ею как пути к уничтожению человеческой цивилизации как таковой выводит из пессимистического состояния, внушая надежду на выживание в катаклизмах природы и общества в целом.

■ **Ключевые слова:** *национальное мировоззрение, музыкально-инструментальная культура, межэтнические отношения, заимствование, классификация НМИ и НИМ, этнический звукоидеал.*

ABSTRACT ■ Khai Mykhailo. Musical and instrumental culture of Ukrainians as a component of the formation of national outlook.

■ **Background.** One of the integrating, determining and identifying forces of the social progress of the entire human community is the custom and folklore tradition of the smallest sub-ethnic units / constituents individual nations and peoples, their verbal and ethno-cultural (including ethno-musical) sources, that, like rivers and brooks, fill the ocean of culture promoting for life and further development.

The structure of the traditional Ukrainian musical culture, along with the well-known the old practices of group singing, itinerant kobzars and lira players, also consists of a powerful musical-instrumental component (herdsman's folklore, calendarian-ritual chanting and dance).

The aim and methods of the research. This article examines the phenomenon of traditional instrumentalism from the point of view of its fundamental influences on the worldviews regarding the formation and functioning of the ethnic sound of

Ukrainians based on the longtime field-type, theoretical, pedagogical and practical (scientific and reconstructive musical performing) the experience of the author.

The research results. Especially effective and such that, in recent years, was involved in the processes of salvation and “strengthening” (the term by S. Hrytsa) of traditional musical aesthetics, is the method of scientific and executive reconstruction of old folk music genres and forms. Systematic scientific-theoretical and structural-typological analytical work aimed at reproducing prototypes and structural details of reconstructed objects, forms, genres and actions of traditional Ukrainian musical culture, including instrumental, was reflected primarily in the research of S. Hrytsa (2000; 2002; 2015), A. Ivanytskyi (2007), I. Matsiievskyi (2012), B. Kindratiuk (2012), V. Yarmola (2014) and the author of these lines (Khai, M., 2011a; 2011b; 2013 and others).

The author of the article thoroughly considers special issues of indexing musical instruments according to the system of E. Hornbostl – K. Sachs with the principle of division into classes, subclasses, categories, subdivisions; for the first time in Ukrainian ethnoorganology he carries out a complete and consistent grouping of Ukrainian folk musical instruments. It is stated that the most important criteria of all classifications are: form, construction, structure, way of playing, repertoire, manner of performance. The criteria of traditionalism and functioning of folk instruments are determined separately (see: Khai, M., 2011a: 145–261). Based on this, Ukrainian folk musical instruments are considered in the following groups: 1) folk idiophones (self-sounding), 2) folk membranophones; 3) folk chordophones (strings); 4) folk aerophones (wind).

Analyzing the existing classifications of national instrumental music, the author puts forward the thesis: areas of distribution and “density of ingrowth” of non-ethnic and authorial elements in the traditional centers of Ukrainian national instrumental music are mostly related to factors of geographical proximity, of natural extinction and administrative-repressive planting of alluvial and so-called “parallel” culture. Experiments on the instrumental traditions of Ukrainians, along with the autochthonous traditional instrumental repertoire, testify to the active functioning at the level of reception / ingrowth of works of other national origin. The interethnic and inter-genre transformation of the folk-instrumental style is connected with the spread of the Moscow, Polish, Romanian and Jewish intonation elements on the territory of the country. Touching the extremely complex and topical problems of archetypal traditional culture, interethnic relations of nations



in the modern kaleidoscope of globalization processes, the article focuses on the negative (forced, administrative-aggressive absorption and destruction) and the positive (diversity, enrichment) interactions of the mentioned cultural elements.

Characterizing from the positions mentioned here the main features of the ethnic sound ideal in the instrumental tradition of Ukrainians, the author defends its “European model” (tendency to cantilena sound of violin and flute) as opposed to the type, which dominates the ethnosonic aesthetics of East – tremolo on one string. For the first time in these studies, the thesis is asserted that sounds that imitate the human voice or complement it predominate in Ukraine: flute cantilena, bandura-kobza and partly cymbal arpeggio, which differ significantly and fundamentally from the “Asian” coloristics of one-string tremolo.

Conclusions. The final outcome of the study, about the cathartic function of traditional instrumentalism and musical culture in modern social-sublimation processes of human development and, conversely – about neglecting it as a manner to the complete destruction of human civilization as such, steers away from pessimism, inspiring hope for survival in the cataclysms of nature and society as a whole. ■ **Key words:** *national outlook, musical instrumental culture, interethnic relations, alluvial, influence, classification of folk music instruments and folk instrumental music, ethnic sound.*



Наукою та сучасними польовими дослідженнями зафіксовано й опрацьовано чимало первісно-синкретичних артефактів / ознак, котрі через товщу тисячоліть дійшли до нас і, як це не дивно, донесли у собі архетипово-субстратні основи давніх календарно- й побутово-обрядових звичаїв і ритуалів, які, власне, й стали головними основоположними маркерами / «емблемами» духовного життя української Нації як такої.

К. Юнг у своїй відомій праці «Архетипи. Колективне несвідоме» (ширше див. Юнг, К., 2013: 11–63) з цього приводу писав, що провідними чинниками розвитку культури і поведінки є символічні форми, які повільно еволюціонують. Символи сприяють утворенню етносів, націй та створюють психічні й організаційні засади всього суспільного життя (Шевчук, Т. & Ставицька Я., 2017). Подібна схема структури

формування світоглядних систем мислення і буття збігається також із дефініціями багатьох сучасних дослідників руйнівної функції глобалізаційних процесів на світоглядну парадигму творення традиційної культури та суспільства й суспільства загалом (за формулюванням американського етномузиколога Вільяма Нолла) й виглядає так:

- а) історія (час);
- б) гео-етнографія (простір);
- в) мітологія (позасвідомість, сни, галюцинації) та опертя на фізічні факти, які переживає душа);
- г) релігія (архетипи християнства і язичництва, Бога-Отця, матері Божої Марії, дитини-сина Ісуса);
- д) ідеологія;
- є) політика і державність (Нолл, В., 1999).

Навряд чи згадана схема побудови ментальності кожної етнічної нації може викликати якісь перестороги у наукових колах чи й навіть в елементарно освіченому середовищі того чи того етносу. Однак, якщо такі її позиції / поняття як: історія-час, гео-етнографія (простір), релігія, ідеологія, політика і державність – дійсно достатньо науково розроблені, деталізовані й, сказати б, теоретично «матеріалізовані», то сфера мітологічних уявлень може викликати не лише застереження, але й нерідко – й певні заперечення. Принаймні, для розуміння природи і органіки фольклору це має чи не найчілніше значення. Адже саме мітологічні уявлення про сутність і емоційну структуру духовного світу того чи того етносу здебільшого складають основу його світовідчуття, а, ширше, парадигми творення національного світогляду.

Своєрідність та психологічні особливості кожного моноетнічного утворення формуються на основі тільки йому властивих ментальних архетипів мислення (колективне несвідоме), заснованих на множинності віками сформованих історико-етнографічних, мітологічних, релігійних, ідеологічних, а, відтак, і політичних ознак розвитку, які природньо тяжіють до прикінцевого об'єднання в національну державу. Оперта на патріархальні архетипи Бога-Отця, Матері Божої та Її Дитяти – Сина Божого, ментальність кожного українця сповідує не насильницько-загарбницький чи меркантильно-олігархічний (як



у наших споконвічних ворогів-поневолювачів) спосіб мислення, духовності і побуту, а цілком навпаки – порядок і владу закону, прагматизм і високу працездатність, прагнення до якості і пунктуальність, емоційність і чесність, осілість і хазяйновитість, миролюбство, демократичність і волелюбність, духовність і образність, а також – сердечність, відкритість, оптимізм, стійкість до стресу, життєрадісність, почуття гумору, шанування жінки, помірну еротичність, повагу до родини та інше (див. Стражний, О., 2017: 205–229).

Єдиним механізмом захисту від навали глобалізації в усіх ланках і напрямках гібридної війни агресивно налаштованих проти України імперських сил є її найконсервативніша, наймилозвучніша і найяскравіше архетипово означена вербальна і, ширше, етнокультурна мова. Її самозахисна і «емблемно» визначена функція, загартована у довготривалих битвах за своє природне право на домінування у своїй державі, і на сьогодні виявляється основоположною у нерівній інформаційній гібридній війні з тотальною глобалізацією. Однак мова традиційної пісні, музики, декору, візуально-обрядово-рекреативних дійств та ін., що зовні безпосередньо ніби й не стосуються «першої сигнальної системи», насправді, на підсвідомому рівні – не менш відчутні і дієві від мови вербальної. Особливо ефективною і такою, що в останні роки відчутно включилася у процеси порятунку та «утримання» (термін С. Грици) традиційної музичної естетики, є методика науково-виконавської реконструкції її жанрів і форм, що набрала особливої популярності серед елітарно освіченої частини сучасної молоді України, Польщі, Білоруси, країн Прибалтики та інших, ментально споріднених з Україною, країн. Однак першою ланкою цієї практично-реконструктивної роботи має бути системна науково-теоретична і структурно-типологічна аналітична праця, спрямована на відтворення прообразів і структурних деталей реконструйованих предметів, форм, жанрів та дійств традиційної музичної культури українців, в тому числі й інструментальної. Це, передусім, праці С. Грици (2000; 2002; 2015), А. Іваницького (2007), І. Мацієвського (2012), Б. Кондратюка (2012), В. Ярмоли (2014), автора цих рядків (Хай, М., 2011a; 2011b; 2013; Хай, М. & Федоронько, Л., 2016; Маркович, Г., 2019) та ін.

Міжетнічні мелогеографічні взаємини.

Механізм творення національних та кольоніально-імперських державних структур, окрім зовнішніх політично-військових методів, ґрунтується, передовсім, на специфічно внутрішніх засадах традиційної культури. У цьому сенсі, скептикам-українофобам з приводу доцільності наведення численних жахів нелюдських імперських режимів (Богомил, І., 2016) в етномузикологічних дослідженнях варто задуматись над тим – де була б, наприклад, сьогодні т. зв. «русская» музична фольклористика, підручники з історії якої «нічого сумяшеся» біля її витоків ставлять славетні імена українців П. Сокальського (Сокальский, П., 1888), Ф. Колесси (Колесса, Ф., 1970), С. Людкевича (Людкевич, С., 1976) і самого автора терміну «етномузикологія» Климента Васильовича Квітки (Квітка, К., 1973), загнаного після арешту енкаведистами із України в Московську консерваторію для факту фіксації там «справжнього розквіту» свого улюбленого предмету, який він (на українському матеріалі!!!) прославив на весь світ. Сьогоднішня ж ситуація, коли єдино вірні методологічні та методичні підходи до проблем науково-виконавської реконструкції української народної пісні, танцю, кобзарсько-лірницької співогри, обряду чи декору фізично існують лише у великих культурних центрах, а на місцях, у програмах вишів, панує дикунська, безнадійно застаріла система «постсовкових» підходів, художньої самодіяльності, дешевої попси, махрової «андреевщини», має бути обов'язково змінена.

Хребет методично збанкрутілих, вихованих у «кульках» на естетиці «шароварщини» та домрово-балалайково-баянних стереотипів відділів культури (читай – звироднілого безкультур'я) має бути зламаний, а інерційна орієнтація на «єдиний народний інструментарій» від Карпат до Сахаліну має бути подолана. Між тим, «єдинай страни» уже давно нема, а у державних навчальних та культурних закладах Києва, Кам'янця-Подільського, Чорткова, Дрогобича, Самбора, Стрия, Ніжина, Харкова, Ужгорода, Тернополя, Житомира, Дніпра та ін., до сьогодні викладачі продовжують отруювати свідомість юних душ фальшиво-неправдивими казочками про домру і баян «как українські народні інструменти», культивують французьку балетно-сценічну естетику, штучно прилаштовуючи її для сценічного виконання



українських традиційних танців в «турецьких шароварах», а із усіх відомих в сучасному побуті жанрів популяризують виключно тільки безглуздий графоманський реп, чужинські «Барині», «Карапети», «Ойри» та «Халанагіли» й засновані на всуціль іншоетнічній «естетиці» т. зв. «сучасні» танці. «Українськість» тут зодягнена фактично у чужинський одяг дешевих клубних, сфабрикованих у ще пролет-культурівських майстернях, костюмованих шоу, «обробок» й бездарних графоманських стилізацій.

Другою після «совкової» інерції проблемою українського традиційного інструменталізму, пов'язаною з насильницькою русифікацією його автентичних форм, є проблема природніх (і не цілком) взаємостосунків української традиційної культури із сусідніми етносами (литвинів / білорусів, поляків, словаків, московитів, угорців, румунів, молдаван). Осібно у цьому ряду ритмо-інтонаційних взаємозапозичень і дифузій стоїть доволі драматична взаємодія українського та єврейського інструментальних мелосів, про що досить об'єктивно писала бл. п.² Раїса Гусак у своїй монографії «Традиції подільських клезмерів» (Гусак, Р., 2014).

Найхарактерніший, власне обрядово-«емблемний», із протиставлюваних у цій книзі інтонаційних пластів – відголосків достеменної традиції жидів-переселенців Поділля, що непоборною силою традиції дійшов аж до наших днів, – додатково заключений у прокрустів жолоб танцювальної форми і, як видається, дійсно може претендувати на максимальний ступінь збереженості архаїчного жидівського музично-традиційного елемента в умовах українського етнічно-побутового оточення. Другий, сильно парадигмально видозмінений і «осучаснений» – у формі численних «опусів» навіть не містечкового, а мегаполісного, т. зв. «одеського міського фольклору», власне, і є тим розтлінним чинником, який у побуті дістав негативний відтінок і означення «жидівщини» (а також «циганщини», «румунщини», «мадярщини» і т. п.). Останній, за нашим переконанням, завдав нищівного удару / руйнування, як питомій жидівській, так і традиціям, з якими він активно взаємодіяв – у нашому випадку – західньо- і східньо-по-

² Благословенної пам'яті – прим. ред.

дільській й, частково, волинсько-поліській і карпатській. Подібно до того, як відомий угорський композитор-етномузиколог З. Кодай у своїх працях категорично протиставляв надміру професіоналізований угорський містечковий стиль «вербункош» автентичній сільській традиції угорців, ми маємо право також тут спитати, а чи дійсно специфіка жидівських містечкових поселень з її напів- та й напівправду-таки професійно-авторським (писемним) типом інтонаційного мислення відігравала тут консервативну роль села? Нарешті, наскільки вона, попри усі переваги «взаємозбагачення», благодатно, а не розтлінно відбивалася на автентичному мелосубстраті музичного фольклору автохтонів-українців? Не менш цікавим є й абсолютно недосліджене питання зворотнього впливу автохтонного мелосу українців на ритмо-інтонаційну експанзію жидівських містечкових кольоній. Адже дешево й розпусно-тривіальну атмосферу одеських (а, відтак і київських, чернівецьких, харківських, вінницьких, проскурівських, аж до бердичівських і львівських) ресторанів не можна механічно ототожнювати із дійсно багатого й семантично розгалуженою ритуалістикою автентичних обрядів жидівського весілля, так глибоко і тепло описаною у працях М. Береговського (Береговський, М., 1987) і, особливо, в книзі Р. Гусак (2014). Не мовлячи вже про весілля українське...

Багато застережень й зауваг викликає й міжнаціональний контекст «взаємодій» / «взаємовпливів» жидівського мелосу із автохтонним, українським, чи, скажімо, ближчим до жидівського – грецьким. Місцями настільки тісних, що викликають гарячі дискусії з приводу «первинності походження». Тому чисельні спостереження за рівнями інтегрального впливу семітського і, загалом, орієнтального, звукоідеалу на неорієнтальні музичні традиційні культури Європи і навіть світу потребують значно ретельнішого структурно-типологічного вивчення. Наші, разом із Р. Гусак, дослідження, зосібна, показали, як глибоко в здорове лоно традиційної культури не лише України, а й усієї Європи укорінилися т. зв. «мандрівні» жидівські шлягери, глибоко переоравши його уздовж і впоперек настільки, що люди навіть дуже високого інтелегентського кшталту геть чисто втратили відчуття «свого» й «чужого», механічно й неусвідомлено вважаючи «чуже» «своїм», і – навпаки».



Натомість, жидівський елемент значно частіше і глибше проникав також і у товщу внутрішньої структури українського гопаково-козачкового, коломийкового, полькового і, особливо, більш новочасного т. зв. «народно-фокстротного» мелосу. Нерідко він піддавався значним версифікаційним модифікаціям мелодії і, навіть, тексту, як, наприклад, «карапетного»: «Що я тому винна, що перина зимна – яку мама мала – таку мені дала» (Бойківське Підгір'я); «Тир-дир, тир-дир, тир-дир-тир-да, не йди заміж за жида, бо жид, хоч і хороший – продасть тебе без грошей» (Східне Поділля – із особистого архіву автора).

Московські «частушки» також, незважаючи на наполегливі намагання окремих фольклористів (Іваницький, А., 2007 та ін.) українізувати їх не тільки мову та зміст, а й саму назву частушково-«частівкового» жанру та ареали їх штучного поширення в Україні – мелоритмо-етнофонічну парадигматику залишали незмінно свою, питомо московську. Польсько-, словацько-, а тим більше румунсько-, молдавсько-, угорсько-українські паралелі найчастіше носять безпосередньо-цитатний характер (польські – краков'як і оберек, деякі словацько-чеські польки, румунсько-гуцульський «Аркан» та ін.). Частина із них (закарпатсько-галицька «Сусідка», музичний субстрат якої нота в ноту збігається із угорським танцем Й. Брамса № 5, ті ж самі московські частушки, окремі польські перетекстування тощо), при незмінно стабільній мелічній основі, вдаються до чисто механічного підтекстування українськомовних приспівкових текстів на чужинську мелічну основу. Чи не найяскравіше подібні пере- і підтекстування спостерігаємо у польсько-українському культурно-мовному, зосібна й, у музично-традиційному, театральному Гарбузюк, М., 2018) середовищі, тощо). Аналіз польської етномузикологічної літератури фіксує наближення її об'єктивності з приводу «присвоєння» собі явищ пригноблених націй (головно, української та білоруської – див. Dugasz, A. & Koroczek, A., 1981). Ще розмитішою вимальовується картина міжрегіональних та міжнаціональних етномузичних взаємин у рудиментарних виявах функціонування в музично-інструментально-тацювальних осередках української діаспори. Білорусько-українські етномузичні паралелі порівняно менш схильні до подібних дифузійних взаємопроникнень і тому потребують ретельнішого структурно-типологічного

вивчення. Це, вочевидь, відбувається через споріднену з українською неорієнтальну парадигматику фольклору й не так контрастно виражений політично-адміністративний тиск на традицію та дослідження про неї упродовж тривалого іноземного поневолення. А інструментально-приспівковий мелос німецьких кольоній Закарпаття та чеських поселень на Волині не тільки не залишив жодних слідів напливової «агресії» щодо автохтонного українського мелосу, а й не був зафіксований наукою взагалі (Pospisil, J. & Lohvinova, V., 1997).

Класифікація народного музичного інструментарію (НМІ).

У сучасних професійних класифікаціях українських народних музичних інструментів (за систематикою Е. Горнбостля – К. Закса) коротко історично, передовсім, оглядається весь процес еволюції світових структурних і функційних систематик / класифікацій музичних інструментів від Боеція до Дрегера (Хай, М., 2011а: 91–95). Далі ґрунтовно розглядаються спеціальні питання індексації МІ за систематикою Е. Горнбостля – К. Закса з принципом поділу на кляси, підкляси, розряди, підрозряди, *вперше в українській етноорганології проводиться повне і послідовне групування українських НМІ за цією системою*. Новим тут є також слово про співзвучні із Е. Емсгаймером класифікаційні погляди К. Квітки, в основі котрих – побутова функція (Хай, М., 2011а: 95–139).

У межах цієї статті констатується положення про те, що найголовнішими критеріями усіх класифікацій і систематик є: *форма, конструкція, стрій, спосіб гри, репертуар, манера виконання та ін.* Окремо визначаються критерії традиційності й функціонування народного інструментарію (див. Хай, М., 2011а: 145–261).

Виходячи з цього, українські народні музичні інструменти, за систематикою Е. Горнбостля – К. Закса (див. Хай, М., 2011а: 509–528), розглядаються за такими групами:

1. Народні ідіофони (самозвучні): дзвони, дзвіночки, «било», «калатало», тарілки (бубон з тарілкою), дрімба, «деркач», «рубель і качалка».

2. Народні мембранофони (перетинкові або мембранні): «тулумбаси», «решітко», барабан, «бугай», «бербениця», «очеретина», «гребінець».



3. Народні хордофони (струнні): цимбали, гуслі, народна (старо-світська) бандура, кобза О. Вересая, торбан, народна скрипка, «бас» («басоля»), колісна ліра.

4. Народні ерофони (духові): вільні – «береста», «луска» («вабець»), «фуркотало»; закриті флейти – «очеретина», «теленка», «денцівка» гуцульська, поліські «дудка-колянка» і дудка-«викрутка»), волинська «свистілка», «ребро»; «свисток», «пищавка» («гайда») бойківська, «джоломига», «зозулька» («окарина»), керамічні свистунці; відкриті – «флоєра», «фрілка», «свирівка» і «свиріл»; шалмеї – волинський ріг-«абік», «дуда» («дудки»), гуцульський «дідик» («скигля»), бойківська «джоломійка», полтавський та волинський «ріжок», закарпатський «ріжок-трумбетка», «сурма»; труби: бойківські, лемківські та гуцульські трембіти, гуцульські роги, поліська «пастуша труба», ріг, козацька труба та ін.

Значно ширший тезаурус інструментарію, за рахунок, з одного боку, порівняно природньо сформованого обшину автохтонних різновидів, а, з іншого – напливових екзотичних зразків – у праці І. Мацієвського «Музичні інструменти гуцулів» (Мацієвський, І., 2015: 23–119). Ці два, представлені і проаналізовані тут видання, із найсучасніших методологічних позицій найповніше висвітлюють етноорганологічну картину стану збереження і дослідження НМІ в Україні.

Клясифікація народної інструментальної музики (НІМ).

Сучасна жанрова клясифікація народної інструментальної музики характеризує часові, соціальні, територіяльні та індивідуальні передумови жанроутворення НІМ, особливості генези, функціонування та жанрової структури традиційної НІМ українців.

Діалектика трансформувannya внутрішньостильової структури народної інструментальної музики пов'язується з діалектно-територіальними, часовими (Л. Белявський) та індивідуально-психологічними «зонами» стильово-варіантної трансформації НІМ, їх історико-часовими, регіонально-мелогографічними й, ще вужче, субрегіональними, локальними, субльокальними відмінностями стилю, де типологічно-видові зміни неначе поступаються місцем відмінам варіантно-варіативним (виконавським). Територіяльно-часові відмінності творення стилю в народно-інструментальному середовищі

виступають стабілізаційно-консервуючим чинником, а особливості індивідуального типу мислення переводять процес жанрово-стильового трансформувannya із просторово-часової у специфічну індивідуально-психологічну площину.

Серед існуючих в українському етномузикознавстві підходів до класифікації структури інструментальної музики усної традиції найвиразніше виокремлюються: структурний (М. Грінченко), соціально-побутовий (К. Квітка) та функційний (І. Мацієвський). Перша із класифікацій систематизує жанри за стилем та інтонаційною структурою (астрофічність і строфічність, див. **Додатки 1–2**); друга групує НМІ та НІМ за типами і видами народних музичних інструментів, ансамблями та сферами їх застосування; третя – за формою і функцією застосування у різних явищах і сферах народного побуту. Кожна із них має свої прерогативи відповідно до аспекту й завдання дослідження: стильова структура жанрів НІМ (архаїчних астрофічних та строфічних – новочасних) найрельєфніше простежується в класифікації М. Грінченка (див. **Дод. 3**). Ця систематика найвідповідніше характеризує пласти української НІМ, що донесли ознаки своєї «емблемної» своєрідності до сьогодні.

К. Квітка при систематизації українських НМІ та НІМ поділяє їх на дві великі групи, що різняться як належністю до способу господарювання даного етносу, організацією музичного побуту, звичаями, так і репертуаром і сферами музичення, а саме: 1) сліпі мандрівні співці-кобзарі та лірники, 2) зрячі музики; а також – на інструменти та музику т. зв. «любительської» («естрадної») групи (див. **Дод. 4**). І. Мацієвський розглядає музичний інструментарій з позиції приуроченості НМІ до жанру (див. **Дод. 5**). Однак обидві ці систематики майже повністю втратили вже свою актуальність, оскільки питомі середовища властивих їм інструментів та виконуваної на них музики на сьогодні майже повністю зникли.

Ареали поширення та «щільність вростання» іншоетнічного й авторського елементів у традиційних осередках побутування української НІМ найбільшою мірою пов'язані з чинниками географічної близькості, природного згасання й адміністративно-репресивного насаджувannya державним апаратом елементів напливової й т. зв. «па-



ралельної» культури. Досліди над інструментальними традиціями українців Лемківщини, Надсяння, Холмщини і Підляшшя у Польщі, Берестейщини і Пінщини у Білорусі, Слобідщини і Кубані в РФ, придністровських (бесарабських) українських поселень у Молдові, марамороських в Румунії, лемківських в маргінальних сегментах Словаччини і Югославії, поряд з автохтонним традиційним інструментальним репертуаром, засвідчують й активне функціонування на рівні *рецепції / вродання* творів іншонаціонального походження.

Міжетнічна і міжжанрова трансформація народно-інструментального стилю пов'язана з поширенням московського, польського, румунського і єврейського інтонаційного елементів на територіях т. зв. «бездержавних» націй (передовсім, Білорусі й України). Поряд із географічним чинником, тут спостерігається домінування вже згаданих соціополітичних тенденцій великодержавницького, психологічного й жорсткого репресивного нав'язування традицій панівної нації – нації бездержавній. Наочно репрезентує поширення іншонаціонального інструментально-танцювального елемента таблиця «Напливові танці» (див. Дод. 6).

Обсяг джерел проникнення авторського елемента у сферу традиційного народного інструменталізму ще ширший і різноманітніший, порівняно із іншоетнічними вкрапленнями. Це, зокрема, зони впливу міського романсу, військового, рекреаційно-відпочинкового, робітничого, студентського, міського, домашньо-побутового середовищ, репертуар т. зв. «художньої самодіяльності», концертів, фестивалів, оглядів, конкурсів і олімпіад, театралізованих святково-видовищних шоу, тощо.

Етнічний звукоідеал (ЕЗ).

Поняття етнічного звукоідеалу як критерію визначення автохтонності музично-інструментального стилю подає співставлення двох дефініцій етнічного звукоідеалу (ЕЗ): авторської (як системи звукових та власне етнофонічних чинників його формування в автохтонному оточенні) та А. Скоробагатченко (1994) (як стереотипних побутових його характеристик в конкретному соціальному середовищі), що відбиває дві, по суті, протилежні, позиції (і, ширше, етноорганологічні школи – київську і Санкт-Петербурзьку), їх протилежні тлумачення, скеровані на національну ідентифікацію (у першому випадку) та со-

ціяльну спрямованість критеріїв визначення поняття та їх етнічну де-ідентифікацію (у другому).

Характеризуючи із згаданих тут позицій основні ознаки етнічного звукоідеалу в інструментальній традиції українців, автор цих рядків обстоює бік його «європейської моделі» (схильності до скрипкової та сопілкової кантилени) на противагу такому її типу, що домінує в етнозвучковій естетиці східних і тюркських народів як звукоідеал тремоловання на одній струні. Вперше у цих дослідженнях стверджується теза, що в Україні превалюють звучання, які імітують людський голос або ж комплементарно доповнюють його: сопілкова й смичкова кантилена, бандурно-кобзові, частково цимбальні арпеджовані «перебори», що істотно й принципово різняться від «азійського» кольориту одноголосного тремоло східних кобузів і кобизів, домр, балалайок, а також незмінно настроєних, що безнастанно звучать, гармонік і баянів (Хай, М.: 254–257).

Необхідно розрізнати щонайменше два рівні «засвоєння» напливових явищ в традиції: а) на рівні рецепції («вростання») та б) паралельного поруч з автохтонним або ж самостійного, що не терпить жодного «примирення» із місцевою традицією їх функціонування. Трансформаційні зміни етнічного звукоідеалу традиційної ІМ українців в умовах наджорсткого пресингу, процесів природнього згасання і штучного адміністративно-репресивного нищення відбуваються як на рівні жанрово-стильової структури мелосу, так і в площині темброво-кольористичної і, ширше, етноорганіфонічної стилістики (ширше див. Хай, М.: 246–261).

Загалом, доволі фрагментарно і тезово подані тут основні теми і напрями методологічного й жанрово-типологічного розгляду структури української інструментальної музики усної традиції дають зацікавленому читачеві необхідний мінімум знань для осягнення специфіки такого мало поширеного у колах академічних навчально-філярмонійно-концертних середовищ України предмету, як українська музично-інструментальна культура усної традиції.

Висновки. 1. Музичний фольклор як рушійна сила всього культурно-революційного процесу, поряд із мовою слів (яка є його інгредієнтом у майже 80 % усієї решти фольклорних жанрів), володіє



могутньою ідентифікаційно-світоглядною силою, здатною не лише долати згубні наслідки пацифікаційно-асимілятивних процесів минулого, а й ефективно протидіяти усім підступним проявам агресивної інформаційної політики гібридизації й глобалізації сучасного етнічного життя української Нації.

2. Своєрідною антитезою архетиповості й одним із найхарактерніших виявів боротьби із руйнівними силами імперсько-інтегративних та глобалізаційних процесів упродовж кількох останніх століть є, зокрема, приклади внутрішнього співжиття етнокультур різних етносів в умовах тривалого поліетнічного співіснування. Як показують дослідження і практика співпраці українських традиційних музикантів із жидівськими клезмерськими інструментальними капелями, такі форми міжнаціональних культурних зв'язків мають двобічну природу / функцію взаємодії – інтегрально-збагачувальну та асимілятивно-руйнівну, що здатна розмивати і здешевлювати архетипові риси конкретних зразків музики кожної із взаємодіючих сторін. Роль і завдання етномузичної порівняльної аналітики – розрізняти і фіксувати їх, розвиваючи й підсилюючи першу і, навпаки, застерігаючи й пом'якшуючи руйнівну дію другої. А структурно-психологічна і соціальна будова національних, соціальних, ментально-психологічних парадигм творення національного звукоідеалу обох порівнюваних націй на основі співжиття й співпраці в спільних умовах однієї держави, населеного пункту, середовища музикування наклали помітний відбиток на специфіку й структуру обох співставлюваних культур, що потребує глибокого теоретико-історичного та структурно-аналітичного вивчення. Інакше, імперській політиці збройного примусу до «миру» наука має протиставити методологію й структурно-типологічні методи дослідження спільностей і антиномій у традиційних культурах сусідніх і більш етнографічно віддалених етносів.

3. Основою творення інструментального стилю є музичні інструменти українців та виконувана на них інструментальна музика. Внутрішню стилістику звучання традиційного музичного інструментарію визначають ознаки його ергономічної будови (форма, конструкція, стрій, спосіб звуковидобування) та виконавської стилістики (спосіб гри, репертуар та етнофонічні / народно-виконавські особливості

його відтворення). Крім цих основних ознак, інструментарій систематизують також за етнографічним та мовно-лінгвістичним принципами, аналізуючи і зіставляючи їх з подібними собі типами, видами і різновидами у регіональних і субрегіональних середовищах України, а також у сусідніх – польській, словацькій, білоруській, московській, румунській, угорській, хорватській традиціях тощо.

4. Жанрова стратифікація виконуваної на цих музичних інструментах української традиційної інструментальної музики найрельєфніше простежується на субрегіональному рівні, а найконкретніше ідентифікується на регіональному – карпатському й поліському матеріалі. Архаїчність, інтонаційно-стильова своєрідність, оригінальність мелоритмічної й композиційної структури «астрофічної» НІМ становить основу національного звукоідеалу українців і служить головним критерієм у діагностиці стильової визначеності ІМ пізнішої генерації, позначеної новочасними й маргінальними ознаками стилю. Пізніший «строфічний» пласт української народної інструментальної музики становлять пісенно-інструментально-танцювальні версії та інструментальний супровід строфічних пісень кобзарсько-лірницького репертуару (колядки, марші й ритуальні награвання у формі пісенно-танцювального періоду).

5. Традиційне (сільське) середовище виступає консервантом архаїчного автохтонного інтонаційно-звукового ідеалу, а нетрадиційне (міське) – акумулятором новітніх, напливових інтонацій і звучань. Природна, вивірена традицією, схильність кожного народу до певного типу інструментарію, жанрово-класифікаційних структурних побудов НІМ та виконавських комплексів її звукового відтворення в сучасному художньому процесі піддається надзорстким стильовим трансформаціям, пов'язаним як з природним згасанням традиції, так і з чинниками штучного адміністративно-репресивного тиску на неї. Єдиним консервантом, здатним утримувати архетипові вартості української традиційної музично-інструментальної культури, на сьогодні, є методика її науково-виконавської реконструкції, яка, навіть в умовах тотального наступу глобалізації, демонструє виразно окреслену тенденцію до консолідації сил і самозбереження фольклору як світоглядної основи нації, поспіль.



ЛІТЕРАТУРА

- Береговский, М. Я. (1987). Еврейская народная инструментальная музыка. Москва: Советский композитор, 280.
- Богомил, Іоанн (2016). *Соловки – Друга Голгофа* [пер. з рос. Б. Щуровський]. Ужгород: Світ Софії, 551.
- Гарбузюк, М. В. (2018). *Образ України у польському театральному дискурсі ХІХ століття: стратегії та форми репрезентації*. Львів: Простір-М, 469.
- Грица, С. Й. (2000). Категорія парадигми у вивченні варіаційної специфіки фольклору. У кн. *Фольклор у просторі і часі*, сс. 40–51. Тернопіль: Астон.
- Грица, С. Й. (2002). Музичний фольклор з погляду етногенезу. У кн. *Трансмісія фольклорної традиції: Етномузикологічні розвідки*, сс. 32–51. Київ; Тернопіль: Астон.
- Грица, С. Й. (2015). *Мелос української народної епіки*. Київ: Вид. дім Дмитра Бурого, 340.
- Гусак, Р. Д. (2014). *Традиції клезмерів Поділля (на матеріалі весільних інструментальних ансамблів східноpodільської Наддністрянщини)*. Вінниця: Нова Книга, 278.
- Іваницький, А. І. (2007). *Історична Хотинщина: музично-етнографічне дослідження: збірник фольклору*. Вінниця: Нова Книга, 575.
- Квитка, К. В. (1973). К изучению украинской народной инструментальной музыки. В кн. *Квитка К. В. Избранные труды в двух томах. Т. 2*, сс. 251–278. Москва: Советский композитор.
- Кіндратюк, Б. Д. (2012). *Дзвонарська культура України*. Івано-Франківськ: Вид-во Прикарпатського нац. ун-ту ім. В. Стефаника, 898.
- Колесса, Ф. М. (1970). *Музикознавчі праці*. Київ: Наукова думка, 591.
- Людкевич, С. П. (1976). *Дослідження і статті*. Київ: Музична Україна, 212.
- Маркович, Г. (2019). *Михайло Хай. Науково-етнофонічний досвід*. Вінниця; Хмельницький: Твори, 450.
- Мацієвський, І. В. (2012). *Музичні інструменти гуцулів*. Вінниця: Нова книга, 463.
- Нолл, В. (1999). *Трансформація громадянського суспільства. Усна історія української селянської культури 1920–30 років*. Київ: Родовід, 559.
- Скоробогатченко, А. В. (1994). *Профессиональная народно-инструментальная ансамблевая культура Западного Поозерья (К проблеме звукоидеала*



- в традиции белорусов). (Дис. ... канд. искусствоведения). Российский ин-т истории искусств. С.-Петербург, 152.
- Сокальский, П. П. (1888). Русская народная музыка, великорусская и малорусская в её строении мелодическом и ритмическом и отличие её от основ современной музыки. Харьков: Тип. А. Дарре, 368.
- Стражний, О. С. (2017). *Український менталітет. Ілюзії – міфи – реальність*. 2-е вид. Київ: Дух і літера, 456.
- Хай, М. & Федоронько, Л. (2016). *Динаміка фольклорної традиції сіл Лютовиська та Биличі на Старосамбірщині*. Львів: Астролябія, 258.
- Хай, М. (2011а). *Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція)*. Вид. 2-ге, виправл. і доповн. Київ: [б. в.]; Дрогобич: Коло, 559.
- Хай, М. (2011b). *Українська інструментальна музика усної традиції*. Київ; Дрогобич: Коло, 467.
- Хай, М. (2013). Парадигматичний метод С. Грици як перспективний напрям етномузикологічних досліджень. *Музична україністика: сучасний вимір*, 8, 70. Київ.
- Шевчук, Т. М. & Ставицька, Я. В. (2017). *Українська усна снотлумачна традиція початку ХХ століття (розвідки та тексти)*. Київ: Дуліби, 223.
- Юнг, К. Г. (2013). *Архетипи і колективне несвідоме*. (Пер. з нім. К. Котюк). Львів: Астролябія, 588.
- Ярмола, В. С. (2014). *Скрипкова традиція Рівненсько-Волинського Полісся*. Львів: Сполом, 232.
- Dygacz, A. & Kopoczek, A. (Red.). (1981). *Polskie instrumenty ludowe: studia folklorystyczne*. Katowice: Uniwersytet Śląski, 147.
- Pospisil, J. & Lohvinova, V. (1997). *Ceske pisne z ukrainske Volyne*. Praha: Akademie, XXXIV, 579.

REFERENCES

- Beregovskiy, M. Ya. (1987). *Yevreyskaya narodnaya instrumentalnaya muzyka [Jewish folk instrumental music]*. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 280 [in Russian].
- Bohomyl, Ioann (2016). *Solovky – Druha Holhoha [Solovki – Second Golgotha]*. (Transl. from Russian by B. Shchurovskyi). Uzhhorod: Svit Sofii, 551 [in Ukrainian].



- Dygacz, A. & Kopoczek, A. (Eds.). (1981). *Polskie instrumenty ludowe: studia folklorystyczne [Polish Folk Instruments: Folk Studies]*. Katowice: Uniwersytet Śląski [University of Silesia], 147 [in Polish].
- Harbuziuk, M. V. (2018). *Obraz Ukrainy u polskomu teatralnomu dyskursi ХІХ stolittia: stratehii ta formy reprezentatsii [The image of Ukraine in the Polish theatrical discourse of the ХІХ century: strategies and forms of representation]*. Lviv: Prostir-M, 469 [in Ukrainian].
- Hrytsa, S. Y. (2000). Katehoriia paradyhmy u vyvchenni variatsiinoi spetsyfiky folkloru [The category of paradigm in the study of variational specifics of folklore]. In *Folklor u prostori i chasi [Folklore in space and time]*, pp. 40–51. Ternopil: Aston [in Ukrainian].
- Hrytsa, S. Y. (2002). Muzychnyi folklor z pohliadu etnogenezu [Musical folklore in terms of ethnogenesis]. In *Transmissiia folklornoï tradytsii: Etnomuzykologichni rozvidky [Transmission of folk tradition: Ethnomusicological explorations]*, pp. 32–51. Kyiv; Ternopil: Aston [in Ukrainian].
- Hrytsa, S. Y. (2015). *Melos ukrainskoi narodnoi epiky [Melody of Ukrainian folk epics]*. Kyiv: Vyd. dim Dmytra Buraho, 340 [in Ukrainian].
- Husak, R. D. (2014). *Tradytsii klezmeriv Podillia (na materiali vesilnykh instrumentalnykh ansambliv skhidnopodilskoi Naddnistrianshchyny) [Traditions of klezmers of Podillya (on the material of wedding instrumental ensembles of eastern Podillya Transnistria)]*. Vinnytsia: Nova Knyha, 278 [in Ukrainian].
- Ivanytskyi, A. I. (2007). Istorychna Khotynshchyna: muzychno-etnografichne doslidzhennia: zbirnyk folkloru [Historical Khotyn region: musical and ethnographic research: a collection of folklore]. Vinnytsia: Nova Knyha, 575 [in Ukrainian].
- Jung, C. G. (2013). *Arkhetypy i kolektyvne nesvidome [Archetypes and the collective unconscious]*. (Translated by K. Kotyuk). Lviv: Astroliabii, 588 [in Ukrainian].
- Khai, M. & Fedoronko, L. (2016). *Dynamika folklornoï tradytsii sil Liutovyska ta Bylychi na Starosambirshchyni [Dynamics of the folklore tradition of the villages of Lutovysk and Bilychi in the Starosambirshchyna]*. Lviv: Astroliabii, 258 [in Ukrainian].
- Khai, M. (2011a). *Muzychno-instrumentalna kultura ukraintsiv (folklorna tradytsiia) [Musical and instrumental culture of Ukrainians (folklore*



- tradition)]. (2nd ed., corrected and add.). Kyiv; Drohobich: Kolo, 559 [in Ukrainian].
- Khai, M. (2011b). *Ukrainska instrumentalna muzyka usnoi tradytsii [Ukrainian instrumental music of oral tradition]*. Kyiv; Drohobych: Kolo, 467 [in Ukrainian].
- Khai, M. (2013). Paradyhmatychnyi metod S. Hrytsy yak perspektyvnyi napriam etnomuzykologichnykh doslidzhen [S. Hrytsa's paradigmatic method as a promising direction of ethnomusicological research]. *Muzychna ukrainistyka: suchasnyi vymir [Musical Ukrainian Studies: Modern Dimension]*, 8, 70. Kyiv [in Ukrainian].
- Kindratiuk, B. D. (2012). *Dzvonarska kultura Ukrainy [Bell ringing culture of Ukraine]*. Ivano-Frankivsk: Vyd-vo Prykarpatskoho nats. un-tu im. V. Stefanyka, 898 [in Ukrainian].
- Kolessa, F. M. (1970). *Muzykoznavchi pratsi [Musicological works]*. Kyiv: Naukova Dumka, 591 [in Ukrainian].
- Kvitka, K. V. (1973). K izucheniyu ukrainskoy narodnoy instrumentalnoy muzyki [To the study of Ukrainian folk instrumental music]. In Kvitka K. V., *Izbrannyye trudy v dvykh tomakh [Selected works in two volumes]*. Vol. 2, pp. 251–278. Moscow: Sovetskiy kompozitor [in Russian].
- Liudkevych, S. P. (1976). *Doslidzhennia i statyi [Explorations and articles]*. Kyiv: Muzychna Ukraina, 212 [in Ukrainian].
- Markovych, H. (2019). Mykhailo Khai. *Naukovo-etnofonichnyi dosvid [Mykhailo Khai. Scientific and ethnophonic experience]*. Vinnytsia; Khmelnytsky: Tvory, 450 [in Ukrainian].
- Matsiievskiy, I. V. (2012). *Muzychni instrumenty hutsuliv [Hutsul musical instruments]*. Vinnytsia: Nova knyha, 463 [in Ukrainian].
- Noll, W. (1999). *Transformatsiia hromadianskoho suspilstva. Usna istoriia ukrainskoi selianskoi kultury 1920–30 rokiv. [Transformation of Civil Society. An Oral History of Ukrainian Peasant Culture of the 1920–1930s]*. Kyiv: Rodovid, 559 [in Ukrainian].
- Pospisil, J. & Lohvinova, V. (1997). *Ceske pisne z ukrainske Volyne [Czech songs from Ukrainian Volyn]*. Prague: Akademie [Academy], XXXIV, 579 [in Czech].
- Shevchuk, T. M. & Stavytska, Ya. V. (2017). *Ukrainska usna snotlumachna tradytsiia pochatku XX stolittia (rozvidky ta teksty) [Ukrainian oral dream*



- interpretation tradition of the early XX century (explorations and texts)]*. Kyiv: Duliby, 223 [in Ukrainian].
- Skorobogatchenko, A. V. (1994). *Professionalnaya narodno-instrumentalnaya ansamblevaya kultura Zapadnogo Poozerya (K probleme zvukoideal v traditsii belorusov)* [Professional folk instrumental ensemble culture of the Western Poozerie (On the problem of the sound ideal in the tradition of Belarusians)]. (PhD/Candidate's Diss.). Russian Institute of Art History. St. Petersburg, 152 [in Russian].
- Sokalskiy, P. P. (1888). *Russkaya narodnaya muzyka, velikorusskaya i malorusskaya v ee stroenii melodicheskoy i ritmicheskoy i otliche ee ot osnov sovremennoy muzyki* [Russian folk music, Great Russian and Little Russian in its melodic and rhythmic structure and its difference from the foundations of modern music]. Kharkov: Tip. A. Darre, 368 [in Russian].
- Strazhnyi, O. S. (2017). *Ukrainskyi mentalitet. Iliuzii – mify – realnist* [Ukrainian mentality. Illusions – myths – reality]. (2nd ed.). Kyiv: Dukh i litera, 456 [in Ukrainian].
- Yarmola, V. S. (2014). *Skrypкова традиція Рівненсько-Волинського Полісся* [Violin tradition of Rivne and Volyn Polissya]. Lviv: Spolom, 232 [in Ukrainian].



ДОДАТКИ

Додаток 1.

Класифікація жанрів традиційної інструментальної музики українців

I. Умовно "астрофічна музика"

а) сигнали, пов'язані з первісним звукоутворенням

б) музика з умовною, імпровізаційно модифікованою "строфікою"

II. Умовно "строфічна музика"

а) музика духовних співів:

б) ритуально-обрядова музика:

в) танцювально-приспівкова музика:

III. Напльові танці

Додаток 2.

I. Умовно «астрофічна музика»	
а) сигнали, пов'язані з первісним звукоутворенням	б) музика з умовною, імпровізаційно модифікованою "строфікою":
- бойківські сиріальні награвання на основі співу "гойкання", "гузання", "подай голос"; - карпатські вівчарські та ритуально-обрядові трембітні сигнали; - "хатні" дримові "діалоги" із семантично розвинутою "кодовою" системою комунікації; - музика інструментів "вабів": деркачів, рогів і спеціальних пристроїв "вабів" на качок у мисливстві, "луски" у птахоловстві; - трембітні сигнали пастуших рогів та дзвінків у Карпатах і на Поліссі; - музика інструментів-оберегів з елементами "музичної терапії" в традиціях ворожбитів-мольфарів;	- імпровізації на відкритих і закритих флейтах, дриббах; - пастуші й обрядово-ритуальні награвання на сопілках і скрипці; - вербальне і музичне арго українських кобзарів і лірників; - весільні ритуально-обрядові награвання ладанково-«емблемного» типу; - супровід дум на бандурах, кобзах і лірах; - награвання, виконувані "для себе" на пастуших інструментах: рогах, трубах, ріжках, дуґах/волинках, сопілках („пишавках“, „гайдах“,



Додаток 3.

Структурна класифікація НІМ М. Грінченка – це, передусім, систематизація її жанрів за *стилем* та інтонаційною *структурою* самої музики:

а) астрोфічно-нетанцювальна		характеризується вільністю композиційної побудови, імпровізаційністю, інтонаційною схильністю до давніх стилевих шарів ІМ
б) строфічно-танцювальна		композиційна строгість і "квадратність" структури в цілому та форми й ритмічної побудови, зокрема: тенденція до подальшої квадратизації форми, темпового, ритмічного й інтонаційного ступенів загострення мелосу, спрощення та стилізованого нівелювання ритміноінтонаційної його структури

Додаток 4.

Розглядаючи професійних музик в українському побуті, К. Квітка поділяє їх та виконувану ними музику на дві великі групи, що різняться як способом господарювання, організації, звичаями, так і репертуаром та сферами музичення, а саме:



1. Сліні мандрівні співці-кобзарі та лірники.



"любительська" група (дримба)



2. Зрячі музики (скрипалі, басисти, дударі-волинники, цимбалісти, бубнисти та трембітарі і т.п.)

Додаток 5.

За І. Мацієвським, усі відомі **структурно-функційні утворення** НІМ за найзагальнішими класифікаційними ознаками складають **п'ять фундаментальних сфер**:



Додаток 6.

III. Напливові танці

- польські – „оберек“, „кузів'як“ і „краков'як“;
- чеська – полька (національні версії);
- німецький – „штанс“;
- австрійський – „вальс“;
- французькі – „падееспань“ і „кадриль“;
- угорські – „Halogato“ („Застольна“) і „чардаш“;
- російські – „частушки“, „На реченьку“, „Коробочка“, „Бариня“, „Семьоновна“;
- єврейські – „Карапет“, „Ойра“, „Шир“, „Шими“;
- румунсько-молдавські – „гора“, „жок“, „сирба“, „молдовеняска“; циганські – „Циганочка з виходом“, „Сербіяночка“;



Стаття надійшла до редакції 19.01.2020 р.



УДК 780.62 : 78.049.1

DOI 10.34064/khnum2-1907

Бєлова Є. Д.

ORCID 0000-0002-0488-0450

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

Звукообрази ударних інструментів: сучасність та ретроспекції

АНОТАЦІЯ ■ Бєлова Є. Д. Звукообрази ударних інструментів: сучасність та ретроспекції. ■ Метою пропонованого дослідження є спроба осмислення в контексті еволюційних процесів практики сучасного застосування ударних інструментів в композиторській та виконавській творчості. Крім питань безпосереднього їх використання в творах композиторів, розглядається *звукообраз* ударних / «ударності», який може відтворюватись за допомогою артикуляційних та інших прийомів на різних інструментах (фортепіано, струнних, арфі, гітарі). Семантичне наповнення звукообразів ударних демонструє багатовимірність і поліваріантність, аж до протилежних виразних значень. В композиціях ХХ–ХХІ ст. роль ударних значно зросла, причини чого знаходимо у відповідності їх звукообразів «картині світу» доби перемін, коли жорстка «ударність» і «ритмізованість» стають символами часу, а потреба у відстороненні змушує шукати гармонії з природними біоритмами людини і Всесвіту. Особливості застосування перкусії в цей період найчастіше визначаються унікальним композиторським задумом, який виконавцям та дослідникам слід розкодувати, спираючись на культурно-історичний досвід музичного мистецтва. Так, звукообраз дзвонів / дзвоновості, що яскраво виявляє сонорно-кolorистичні якості ударності, набуває різноманітних семантичних значень в залежності від авторської концепції. Історичні, зокрема, національні витоки також можуть позначатися на інтерпретації звукообразів ударних інструментів. Спадкоємність та еволюційні зміни демонструють приклади з практики використання литавр, які протягом століть входять до складу симфонічного оркестру, а у ХХ–ХХІ ст. стають учасниками спільної гри та на-



віль солістами в різних виконавських складах. Отже, запропонована комплексна аналітична модель, що враховує історичний, національний, еволюційний фактори у трактуванні звукообразів ударних, розбіжному в різні часи, видається перспективною, дозволяючи відстежити спадкоємність в новому та риси культурного діалогу, що так чи інакше виникає у «великому часі» (за М. Бахтінін) мистецтва. ■ **Ключові слова:** *звукообраз, ударні інструменти, ударність, ударна артикуляція, прийоми звуковидобування, біоритми, ритм, унікальний композиторський задум, дзвони, дзвоновість, литаври.*

АННОТАЦІЯ ■ Белова Е. Д. Звукообразы ударных инструментов: современность и ретроспекции. ■ Целью предлагаемого исследования является попытка осмысления в контексте эволюционных процессов практики современного применения ударных инструментов в композиторском и исполнительском творчестве. Помимо вопросов их непосредственного использования в произведениях композиторов, рассматриваются особенности воссоздания звукообразов ударных / «ударности», которые могут воспроизводиться с помощью артикуляционных и иных приёмов на других инструментах (фортепиано, струнных, арфе, гитаре). Семантическое наполнение звукообразов ударных демонстрирует многомерность и поливариантность, вплоть до противоположных выразительных значений. В композициях XX–XXI ст. роль ударных значительно возросла, причины чего находим в соответствии их звукообразов «картине мира» эпохи перемен, когда жёсткая «ударность» и «ритмизованность» становятся символами времени, а потребность в отстранении заставляет искать гармонии с природными биоритмами человека и Вселенной. Особенности применения перкуссии в этот период зачастую определяются уникальным композиторским замыслом, который исполнителям и исследователям следует раскодировать, опираясь на культурно-исторический опыт музыкального искусства. Так, звукообраз колоколов / колокольности, ярко выявляющий сонорно-кolorистические качества ударности, приобретает различные семантические значения в зависимости от авторской концепции. Исторические, в частности, национальные истоки также могут сказываться на интерпретации звукообразов ударных инструментов. Преемственность и эволюционные изменения демонстрируют примеры из практики использования литавр, на протяжении веков входивших в состав симфонического оркестра, а в XX–XXI вв. становящихся



участниками совместной игры и даже солистами в разных исполнительских составах. Итак, предлагаемая комплексная аналитическая модель, учитывающая исторический, национальный, эволюционный факторы в трактовке звукообразов ударных, разнящейся в разные эпохи, представляется перспективной, позволяя отследить преемственность в новом и черты культурного диалога, так или иначе возникающего в «большом времени» (по М. Бахтину) искусства. ■ **Ключевые слова:** *звукообраз, ударные инструменты, ударность, ударная артикуляция, приёмы звукоизвлечения, биоритмы, ритм, уникальный композиторский замысел, колокола, колокольность, литавры.*

ABSTRACT ■ Bielova Yelyzaveta. Sound images of percussion instruments: modernity and retrospections.

■ **Introduction.** The widespread use of percussion instruments is a worldwide trend in artistic practice of the 20th – early 21st centuries, whose existence is due to the constant development of composer creativity and the performing art of percussion instruments playing. The named vectors of musical activity are linked inextricably, since one direction contributes to the development of another. Nevertheless, there are not still fundamental scientific works would investigate the evolution of wind instruments from the beginnings to the present in the designated context of the interaction between composer and performing arts. The questions remain open: why, over time, composers were more and more attracted to the sound images of percussion instruments? How did the formation of sound images of percussions take place and what tendencies can be distinguished in this process in connection with the development of various musical styles and genres, as well as with individual, unique composer ideas? What works contributed to the evolution of percussion instruments?

The aim of the proposed research is an attempt to examine, in the context of evolutionary processes, the practice of the modern use of percussion instruments in composing and performing art. In addition to questions of their direct use in the works of composers, the sound image of percussions is considered, which can be reproduced with the help of articulation and other techniques on various instruments (piano, strings, harp, guitar etc.).

Literature review and methodology of the research. This research in a factual aspect based on the works of G. Blagodatov (1969) and A. Kars (1989). However, percussion instruments are not the subject of special consideration



in the works of these authors. In addition, we note that the methodological approach of the named researchers is opposite to the proposed analytical model. G. Blagodatov and A. Kars examine evolutionary processes in the history of a symphony orchestra and orchestration. However, they highlight the typical, not the special and unique, while is this interest that determines the specifics of our research. *The historical and cultural approach* that takes into account the historical experience of both musical and other types of art helps to “decode” the unique composer ideas. *The historical and genetic research method* is used when considering evolutionary processes and searching for features of historical continuity in the interpretation of sound images of percussion instruments.

Findings. Modern interest in percussion instruments in the practice of playing music is associated with a new interpretation of the means of musical expression in compositions of the 20th – early 21st centuries. The reason for this interest should be sought in the correspondence of the sound image of the percussions to certain characteristics of the “picture of the world”, which develops in the work of artists throughout the XX–XXI centuries, a time of rapid total changes, when the “shock” and rigid “rhythm” become the symbols of the time, requiring, in turn, psychological relaxation and detachment. Accordingly, two main trends in the embodiment of percussion sound images formed. The first is associated with the emancipation of the rhythmic principle up to its complete liberation from the melodic one (the appearance in musical works of independent theme-rhythms, of expanded rhythmic structures, semantically significant rhythmic *ostinati*, solo percussion instruments, in particular, in the works of the concert genre). The second is sonorous-coloristic, revealing the wide timbre possibilities of percussion instruments, involving, among other things, exotic, archaic, atypical author’s methods of sound production, untuned sounds. In the 20 century, composers tried to free music from the power of even tempered tuning (for example, when using microtonal music in creative experiments carried out by A. Hába, Ch. Ives, I. Wyschnegradsky) and percussion instruments, by their nature, fit this tendency. Going beyond the limits of even tempered tuning concerns both pitch organization and concentration on timbre colors, sonorism. The second of the tendencies, in our opinion, responds to the hedonistic preferences of the listeners, and also corresponds to the widespread aesthetic concept of the naturalness of artistic creativity, where percussion appears as the most suitable instrument for reproducing natural biorhythms of the Universe and a Human in musical rhythms.



The semantic content of percussion sound images demonstrates multidimensionality and poly-variety, up to opposite expressive meanings. Features of the use of percussion in musical works of the XX–XXI centuries are often determined by a unique composer intention, which performers and researchers should decode based on the cultural and historical experience of musical art. For example, the sound image of bells, which clearly reveals the sonor-color qualities of the percussiveness, acquires different semantic meanings depending on the author's concept. It is possible to use sound images of percussion instruments from the standpoint of symbolism.

Historical, in particular, national origins can also affect the interpretation of sound images of percussion instruments. Continuity and evolutionary changes are demonstrated by examples from the practice of using timpani, which for centuries were part of a symphony orchestra, and in the XX–XXI centuries became participants in a joint game and even soloists in different performing groups. The main section of the manuscript gives examples of all directions in the interpretation of sound images of percussion instruments.

Conclusion. So, the proposed complex analytical model, taking into account the historical, national, evolutionary factors in the interpretation of sound images of percussion, which differs in different eras, seems promising, making it possible to trace the continuity in the new and the features of the cultural dialogue arising one way or another in the “big time” (M. Bakhtin) of art. ■ **Key words:** *sound image, percussion instruments, percussiveness, percussion articulation, methods of sound production, biorhythms, rhythm, unique, composer's idea, bells, timpani.*



Проблематика, огляд літератури, мета та методологія дослідження. Широке застосування ударних інструментів є загальносвітовою тенденцією у мистецькій практиці ХХ – початку ХХІ ст., існування якої зумовлене постійним розвитком композиторської творчості та виконавського мистецтва гри на ударних інструментах. Названі вектори художньої діяльності музикантів нерозривно пов'язані як свого роду «сполучені посудини», оскільки один напрямок сприяє розвитку іншого. Тим не менш, і досі не існує наукових робіт, які б досліджували еволюцію духового інструментарію від витоків до

сьогодення в контексті позначеної взаємодії. Лишаються незакритими питання: чому з плином часу композиторів все більше приваблювали звукообрази ударних інструментів? Як відбувалося становлення звукообразів останніх та які тенденції можна вирізнити в цьому процесі у зв'язку з розвитком різних музичних стилів і жанрів, а також з індивідуальними, унікальними композиторськими задумами? Які твори сприяли еволюції ударних інструментів?

Метою пропонованого дослідження є спроба осмислення в контексті еволюційних процесів практики сучасного застосування ударних інструментів в композиторській та виконавській творчості. Крім питань безпосереднього їх використання в творах композиторів, розглядається *звукообраз* ударних / «ударності», який може відтворюватись і за допомогою інших інструментів.

Дана розвідка в фактологічному аспекті спирається на дослідження Г. Благодатова (1969) та А. Карса (1989). Однак ударні інструменти не є предметом спеціального розгляду в роботах цих авторів. Окрім цього, зазначимо, що **методологічний підхід** названих дослідників протилежний пропонованій аналітичній моделі. Г. Благодатов та А. Карс розглядають еволюційні процеси в історії симфонічного оркестру, з одного боку, та оркестровки, з іншого. Однак вони вирізняють типове, а не особливе й унікальне, а саме даний інтерес і визначає специфіку нашої наукової розвідки щодо використання ударних інструментів. «Розкодувати» унікальні композиторські задуми допомагає *історико-культурологічний підхід*, що враховує історичний досвід як музичного, так і інших видів мистецтва¹. *Історико-генетичний метод дослідження* застосовується при розгляді еволюційних процесів і пошуку рис історичної спадкоємності в трактуванні звукообразів ударних інструментів.

Виклад основного матеріалу дослідження. Намагаючись знайти відповіді на окреслене вище коло питань, зазначимо, що сучасний інтерес до ударних інструментів у практиці музикування пов'язаний з новим трактуванням засобів музичної виразності в композиціях

¹ Дивиться, зокрема, наукові роздуми М. Бахтіна щодо культурно-історичного діалогу у «великому часі» (Бахтин, М., 1986).



ХХ – початку ХХІ ст. Насамперед, це значна увага до ритмічного боку музичного інтонування, привнесена прискоренням пульсу життя в епоху соціальних і техногенних криз, та пошук нових музичних тембрів для відтворення розширюваної сфери образів – через барвну сторону звучання, яка в музиці сьогодення тяжіє навіть до гедонізму, демонструючи найтонші відтінки спектру виражальних можливостей тембрів та фонізму гармонії. До того ж, ритм – це природна складова самого буття всесвіту. Певні біоритми характерні для природних процесів і діяльності живих істот, зокрема, й людини. Вони, в свою чергу, спроможні ініціювати й організувати музичні ритми й звучання. Наприклад, у славетного танцівника М. Барішнікова є номер «Биття серця», де він здійснює рухи на сцені під супровід биття власного пульсу, природний звук якого підсилюється спеціальною апаратурою; отже, біоритм перетворюється на музику. Тобто, кореляція музичних ритмів із біоритмами може поставати як ще одна з причин привабливості ударних інструментів для композиторів ХХ – початку ХХІ ст., оскільки у творчості останніх виявляється прагнення до «природності», втілюване, наприклад, у підкресленій «сонорності», у стремлінні до плинності розгортання-становлення музики у часі, завдяки чому вона сприймається як відображення ідеї поступового «проростання». Але й звернення композитора до повторності у певних випадках може асоціюватися з безперервністю біоритмів та етапністю явищ у часопросторі космосу, в природі – повторенням старого в новій фазі розвитку. Композитор може втілювати в звучанні музики звукообраз біоритмів безпосередньо – саме так О. Тадеуш² у «Симфонії-молитві» відтворює через ритмічні фігури литавр біоритм «биття серця»; однак ідея «природності» може розумітися й у більш широкому чи вузькому сенсі.

Зазначимо, що творців музики цікавить не тільки сфера технічних новацій у використанні інструментів ударної групи, а й власне *звукообраз ударних*, що знаходить відбиття в музичному матеріалі і характері інтонування й на інших інструментах. Так, привабливою

² Симфонія-молитва» є її дипломною роботою О. Тадеуш, яка представляє молоде покоління харківської композиторської школи (клас І. Гайдєнка).

для композиторів виявляється характерна для ударних артикуляція – удар, стукіт.

Серед митців, які здійснили прорив у трактуванні ударних інструментів, слід назвати Б. Бартока, автора «Музики для струнних, ударних і челести» (1936), «Сонати для двох фортепіано та ударних» (1937). В його знаменитому «*Allegro barbaro*» (1911) жорсткі звучання красномовно нагадують про приналежність фортепіано до групи ударних інструментів³. Фортепіанну сюїту «На вільному повітрі» (1926), де передані у звуках плернерні замальовки, відкриває п'єса «З барабанами та флейтами», в якій звуковий образ ударних інструментів відтворюється безпосередньо через фортепіанне туше-стукіт, туше-удар, а низький регістр нівелює звуковисотну визначеність музичних тонів у секундових вертикалях⁴. Велику роль відіграють ударні в драматургії Першого (1926) та Другого (1930–31) фортепіанних концертів композитора. Ударна артикуляція на фортепіано присутня й у п'єсі Б. Бартока «*Ostinato*» з циклу «Мікрокосмос» (146 із Зошита № 6).

Домінування ритму над кантиленою, та, як наслідок, економне, обережне використання правої педалі визначають специфіку звучання багатьох сторінок фортепіанної літератури ХХ ст. («Гумореска»⁵ та «*Basso ostinato*»⁶ Р. Щедрина, «*Musica Ricercata*» Д. Лігеті (1/11)⁷ та ін.).

³ Визначення образного строю через прикметник «варварський» апелює, вочевидь, до самих витоків музики, танців біля вогнища з вигуками і стрибками, гри на стародавніх музичних інструментах, а ударні є найстарішими серед відомих.

⁴ В «Сонатині» (1915) Б. Барток втілює звукообраз волинки, у першу чергу, фактурними засобами (пуста квінта). З огляду на приведені приклади, можна дійти висновку: втілення звукообразів інших, в тому числі ударних, інструментів у звучанні фортепіано є певним штрихом у творчому портреті угорського композитора.

⁵ Гротесковий образ п'єси зумовлює «колючість» звучання, позначаючись на характері артикуляції.

⁶ В п'єсах, що ґрунтуються на лінії *basso ostinato*, кожен звук маркується окремим штрихом, що обумовлює характер звуковидобування та педалізації.

⁷ Назва циклу «*Musica Ricercata*» / «Розшукувана музика» (з італ.) є своєрідною програмою, що, як ввижається, відсилає до образу пошуків самих витоків, «початку всіх начал», музики (перша п'єса, що виконує функцію *initio*). Звідси увага до ритмічної сторони звучання, введення ритмічних акцентів-синкоп, бо в перших спробах людини створювати музику прародичам сучасних ударних належала значна роль (ритмічні удари камінців один по одному, палицею по каменю і т. п.).



Трактування фортепіано з позицій ударної природи артикуляції веде свій родовід від жанру токати. За думкою О. Симонянц (2014), токатно-ударне трактування роялю у другій половині минулого століття стало характерною ознакою творів концертного жанру. Задаючись питанням «чому саме?», дослідниця зазначає: «Причина криється насамперед в зміненому до нього [жанру – *С. Б.*] ставленні: в нього проникає концепційність, яка здавалася раніше йому недоступною. Концерт продемонстрував здатність вмістити коло найактуальніших, глобальних проблем сучасності – від моральної спустошеності до апокаліпсису. Для їх втілення потрібні були нові засоби-образи, співзвучні духу неймовірно складного, наповненого неудаваємим драматизмом і зашкалюючою експресією часу. Незамінною при цьому стала стихія токатно-ударного натиску-напору» (Симонянц, Е., 2014, 3–4).

Характерно, що звукообраз «ударності» в творах композиторів розгляданого періоду може відтворюватись інструментами, зовсім «неударними» за своєю природою. Так, Б. Барток у I частині Концерту для оркестру вводить специфічний прийом гри на арфі (ц. 438) – авторська ремарка англійською вказує: «near the sound-board with appropriately shaped wooden (if possible metal) stick», тобто біля деки дерев'яною (якщо можливо, металічною) паличкою відповідної форми. У концерті Р. Щедріна «Пустотливі частівки» ударна артикуляція застосовується у незвичних модусах: а) в партії струнних інструментів: виконавці грають, не тільки використовуючи звичне звуковидобування, а й стукаючи смичком по дереву нотних пюпітрів (партії других скрипок та альтів, ц. 14); б) в партії валторн (ц. 19) композитор вводить оригінальний прийом гри, даючи таку вказівку: «Опустити валторну і сильним клацанням плескати долонею правої руки по мундштуку, видобуваючи цим сухий, лускаючий звук *sff*. Якщо сила звуку виявиться недостатньою, виконувати вчотирьох»; уточнимо, що цей прийом адресований у партитурі двом музикантам, які виконують свої партії в комплементарному ритмі.

Якщо «ударні» прийоми гри у щойно наведених прикладах вочевидь виникають в умовах «концепційності» концертного жанру (див. вищенаведене спостереження О. Симонянц), то відомий прийом гі-

тарної гри «стук пальцем по деці інструмента» (*golpe*) бере початок від традиційного фольклорного стилю «фламенко». Та в сучасній гітарній музиці ударні ефекти, не в останню чергу, на хвилі нового захоплення цим унікальним національним стилем, увійшли в художню практику знову, збагачуючи гітарне звучання, нібито у музикуванні бере участь також і перкусіоніст. Наприклад, вони в різних модифікаціях застосовуються в Сюїті для шестиструнної гітари соло «Іграшки принца» М. Кошкіна, що навіть дає підстави дослідникам розглядати їх як стилістичну рису, «лейтприйоми» гітарного письма композитора (Ткаченко, В., 2015).

Отже, при визначенні генези «ударних» прийомів інструментального письма та функції ударних інструментів у тому чи іншому творі в методології аналізу слід враховувати й національну складову. Так, в Україні в козацькій музиці використовувався ударний інструмент, споріднений з литаврами – тулумбас; до народного інструментального ансамблю «троїсті музики» обов'язково входив бубон; звідси, звернення до цього жанрового прототипу народного музикування передбачає неодмінне відтворення й ритмічної складової. Наприклад, етнічний образно-смісловий контекст позначився на трактовці ударних у «Карпатському концерті» М. Скорика або симфонічних фресках «Тарас Бульба» С. Турнєєва. Підкреслимо, що в цих творах через музично-асоціативний ряд відбито «національну картину світу»⁸. «Карпатський концерт» М. Скорика складається з чотирьох розділів, де другий та четвертий – жанрові. В них відтворюються особливості народного музикування, характерні риси ансамблю «троїсті музики» (другий розділ), де серед музичних інструментів задіяний і бубон; в цілому ж ударні створюють танцювальний «beat». Друга частина симфонічних фресок «Тарас Бульба» С. Турнєєва організована за принципом крещендууючої драматургії, її кульмінацією стає кода. Поступове нарощування напруженості, поруч із застосуванням дисонуючих акордів, досягається і зміною логіки інструментування –

⁸ В дисертації І. Романюк (2009) концепт «картина світу» розглядається на прикладах української музичної культури, однак вищезгадані твори в ній не аналізуються. Названа робота входить у теоретичну базу нашого дослідження.



від чергування оркестрових груп до їх сумісного звучання з наскрізною участю ударних інструментів, включаючи литаври (поодинокі удари та тремоло) та великий барабан. В коді саме литаври стають остинатною основою всієї музичної тканини – їх партія не переривається аж до останнього такту. В цілому ж, наскрізна лінія драматургії цього номеру окреслює шлях від танцю до військового або навіть сакрального дійства – адже литаври (схожі за конструкцією та артикуляцією з тулумбасом) являлися клейнодами козацького війська і через те шанувались як символ слави нарівні з прапором (хоругвою) та гетьманською булавою.

З «ударністю» пов'язана й інша тенденція, помітна в музиці ХХ–ХХІ ст. Композитори роблять спроби «вивільнити» музику з-під влади рівномірної темперації, наприклад, застосовуючи мікрохроматику, як Ч. Айвз, А. Хаба, І. Вишнеградський, С. Губайдуліна, а чимало ударних інструментів по своїй природі якнайбільше відповідають цьому прагненню. Вихід за межі темперації призводить і до концентрації на тембрових барвах, сонорних звучаннях. Про зв'язок ударних інструментів з мікрохроматикою свідчить випадок, зафіксований у спогадах Чарльза Айвза. Його батько, військовий капельмейстер Джордж Айвз, проводив експерименти з чвертями музичного тону, залучаючи до них і сина. В «Есе перед сонатою» (авторська передмова до Другої фортепіанної сонати) Ч. Айвз згадує, як одного разу його батько, який під проливним дощем прислухався до звуку дзвонів сусідньої церкви, вбіг в дім і намагався поновити щойно почутий акорд з гармонік зі словами: «Я цього співзвуччя ні разу не чув» (Ives, Ch., Posting Date Apr. 29, 2009). Так почалося захоплення батька знаменитого композитора, яке передалося його сину.

Своєрідним символом темперації в європейській музичній культурі є фортепіано. Л. Гаккель (1990) відстежує низку перетворень звукового образу фортепіано в першій половині ХХ ст. Темперований стрій – визначальна відзнака інструмента, але композитори намагаються подолати поставлені ним обмеження: «<...> назвемо “Пагоди” Дебюссі з їх ефектом мерехтливого, пливучого звуку, назвемо Сонату Бартока з її кластерною фактурою, що віднімає від інструменту висотну визначеність, назвемо “Весіллячко” Стравінського, яке ство-



рило ударно-шумовий “дзвоновий” образ фортепіано⁹) (Гаккель, Л., 1990: 3). Найбільш радикальним експериментом з трансформації звучання інструмента є техніка препарованого / підготовленого фортепіано, започаткована Джоном Кейджем (там само). Заперечення класико-романтичної мажоро-мінорної системи позначило відхід від старого мистецтва, але, як буде показано на прикладах, існувала й історична спадкоємність (спростовуючи старе, новітнє завжди вбирає в себе живодайні «паростки» минувшини), зокрема, в трактовці в новочасній музиці звукообразів ударних інструментів.

Звернувшись до історії академічної музичної культури, наведемо приклад такої спадкоємності у трактовці звукообразу базового ударного інструменту, литавр, який вже протягом століть входить до складу симфонічного оркестру. Відразу ж пригадується знаменита Симфонія № 103 «з тремоло литавр» Й. Гайдна, де знаходимо майже унікальний на той час випадок художнього використання виразного потенціалу інструменту. Надалі ж значення литавр поступово зростає в зв'язку з появою творів, де інструмент постає як такий, що має великі виразові можливості поза своєю основною функцією в оркестрі – підкресленням басу. Оригінальний гайднівський прийом використання литавр на початку твору, що миттєво фокусує увагу реципієнта, оживає в увертюрі «Сорока-злодійка» Дж. Россіні та Першому фортепіанному концерті Б. Бартока, зберігаючи при цьому своє основне семантичне значення заклик до концентрації як в творі італійського, так і угорського композиторів. У ХХ–ХХІ ст. композитори пишуть музику за участю литавр, висуваючи їх у якості соліста / учасника спільної гри в жанрі концерту й використовуючи інструмент у різноманітних ансамблях. Як приклади, назвемо Сонату для 4-х литавр Дж. Бека, Сонату для литавр і фортепіано Е. Жироні, Сонатину для литавр і фортепіано О. Черепніна, Октет для 2-х гобоїв, 4-х скрипок, литавр і фортепіано та Концерт для фортепіано, камерного оркестру і литавр Г. Уствольської, Сонату для фортепіано, квінтету духових, литавр і струнного оркестру В. Добіалі, Музику для флейти, струн-

⁹ Курсив мій. – Є. Б.; використаний для виділення спостереження музикознавця, на яке ми будемо спиратися далі.



них та ударних С. Губайдуліної, Концерт для органу, камерного оркестру та литавр Ф. Пуленка. Трактатування звукообразу інструменту в цих творах визначається, насамперед, індивідуальним авторським задумом, потребуючи і окремого дослідницького підходу.

Зазначимо, що авторська позиція композитора стає визначальною ще в музичній практиці Романтизму. Відповідно до оригінальних концепцій опусів, у композиторів-романтиків ударна група симфонічного оркестру може розширюватись і мати індивідуальний склад інструментів. Можна вирізнити загальну тенденцію в історичній еволюції групи ударних від доби Романтизму: якщо у творах ХІХ ст. цим інструментам відводиться особлива роль у композиторських задумах (симфонічна поема «Тамара» М. Балакірєва з характерним орієнтальним колоритом, увертюра до «Тангейзера» Р. Вагнера з її ідеєю «двосвіття», драматична «театралізована» симфонічна поема «Ромео і Джульєтта» Г. Берліоза та ін.), то в композиціях ХХ ст. ударні перетворюються на рівноправних учасників музикування.

«Емансиповані» ритмічні побудови (ритмічні *ostinato*, теми-ритми) можуть навіть звучати в самостійному виконанні ударних інструментів, поза мелодико-гармонічним наповненням. Наведемо лише два приклади геніальних творів з художньої практики минулого віку, які є унікальними в плані використання ударних. «Болеро» М. Равеля представляє екстраординарну концепцію: її визначає застосування теми-ритму та зміна мелодичної функції інструментів на ритмічну. В якості композиційного стрижня композитор скористався принципом *ostinato* – варіацій на дві витримані теми, тему-ритм і тему-мелодію. Спочатку тема-ритм звучить тільки у двох малих барабанів, до яких поступово приєднуються інші інструменти. Наприкінці ж твору ритмічне *ostinato* виконують барабани, флейти, гобої, кларнети, валторни, труби й усі струнні. Таким чином, відбувається зміна функцій оркестрових інструментів – інструменти з фіксованою висотою звуку виступають то як мелодичні, то як ударні, оскільки ритм у другому з вказаних фрагментів твору домінує.

На модель «Болеро» М. Равеля спирається знаменитий епізод ворожого нашестя в Сьомій симфонії Д. Шостаковича. Вбачаючи спільне та унікальне в цих творах, автор статті не ставить за мету

компаративний аналіз цих партитур, оскільки таке завдання потребує окремого дослідження. Наведемо лише показовий фрагмент розмови Максима Шостаковича¹⁰ з митрополитом Волоколамським Іларіоном¹¹ щодо змістовного наповнення цих творів, яке цілком різне, а також і стосовно виразності малого барабана в різних образно-смыслових контекстах.

«Митрополит Іларіон: Виправте, якщо я помиляюся, але мені здалося, що в чисто музичному сенсі тема нашестя за задумом схожа з “Болеро” Моріса Равеля – твором зовсім іншого жанру.

М. Шостакович: Батько жартував на цю тему. В одному з листів він пише своєму другові, що, напевно, йому будуть дорікати, що тема нашестя схожа на “Болеро” Равеля. За формою, може, схожа, але зміст зовсім інший.

Митрополит Іларіон: Дивно, як зовнішня схожість абсолютно не впливає на зміст, тому що якщо “Болеро” – це танець, це пластична, красива, еластична мелодія, то у Шостаковича ми дійсно бачимо звірячі полчища, що насуваються, танки. Дійсно, з одного і того ж малого барабана Равель витягував прекрасні звуки, що заколискують, а Шостакович – неймовірну міць» (Митрополит Волоколамский Иларион, 2016).

Як бачимо, виразність ритму набуває в ХХ ст. величезного художнього-смыслового значення в контексті твору. Однак і в більш ранній історії музичної літератури є сторінка, яка яскраво презентує «ударну» семантику, що «проступає» крізь інтонаційно-рельєфний тематизм з фіксованою мелодичною лінією. «Так доля стукає в двері», – говорив про перші такти своєї П’ятої симфонії Л. ван Бетховен. Саме вони визначають смыслову концепцію цього твору як його *initio* (здаймо про те, що тематизм сонатного *allegro* є похідним від теми-епіграфа). Зв’язок з «ударною» семантикою, таким чином, визначається задумом композитора. Дійсно, ритм в темі-епіграфі твору є настільки важливим, що вона упізнається, навіть якщо її ритмічний малюнок простукати окремо.

¹⁰ Сина композитора, високославного диригента і піаніста.

¹¹ Головою Відділу зовнішніх церковних зв’язків Московського Патріархату.



«Ударність» в її колористичному, сонорному аспекті чи не найяскравіше презентує звернення композиторів до звукообразу дзвонів (за Л. Гаккелем, 1990: 3, «ударно-шумовий, “дзвоновий” образ...»¹²), безпосередньо через звучання цього оркестрового інструменту або ж через імітацію такого, в умовах різних виконавських складів, музичних стилів, з урахуваннях індивідуального авторського задуму, місця даного звукообразу в драматургії твору. В якості прикладів наведемо п'єсу «Женевські дзвони» з фортепіанного циклу «Роки мандрів» Ф. Ліста, використання дзвонів в фіналі опери «Іван Сусанін» М. Глінки, їх імітацію в сцені коронації царя в «Борисі Годунові» М. Мусоргського; звукообраз дзвонів уведено також в IV дію опери «Князь Ігор» О. Бородіна (в епізоді, коли Скула та Єрошка сповіщають про повернення князя з полону), кантату «Дзвони» С. Рахманінова, симфонію-дійство «Передзвони» В. Гавриліна, IV частину Другої фортепіанної сонати Ч. Айвза. Нагадаймо, що у С. Рахманінова звукообраз дзвонів стає одною з найважливіших стильових ознак його творчості, виявом визначальних прикмет національної російської культури. Не можна обійти увагою і романс О. Алябєва «Вечірній дзвін» (на вірші І. Козлова), який сприймається вже як народна пісня і символ світовідчуття цілої епохи. Існує безліч обробок – для хора / соліста та хора, де капела імітує звучання дзвонів (з частиною партитур можна ознайомитися на сайті нотного архіву Б. Тараканова¹³ (Русская народная песня «Вечерний звон», д. зв. 9.01.2020), що свідчить про привабливість даної творчої ідеї, яка містить потенціал варіантних втілень. В кінематографі цей романс був використаний у якості символу дореволюційної Росії. Згадаймо образ отця Федора (актор М. Пуговкін) у фільмі режисера Л. Гайдая 1971 року, з його постійним наспівуванням цієї пісні – для священника дзвони є час-

¹² Особливості конструкції – у дзвонів звучить все «тіло» інструмента, вони належить до ідіофонів, складаючись з полого корпусу-резонатора та язика-артикулятора – визначають специфічні риси їх звучання з його багатим на обертони довгим відлунням та, відповідно, потребують специфічних артикуляційних / інтонаційно-ритмічних прийомів, якщо цей звукообраз відтворюється іншими інструментами.

¹³ На сайті викладено обробку для мішаного хору а cappella, три різних обробки для тенора і мішаного хору а cappella, обробку для тенора і чоловічого хору а cappella.

тиною життєвого укладу; водночас, слова «Багато дум наводить він!» (в оригіналі – «Так много дум наводит он!») у сатиричному контексті твору, відповідають, на наш погляд, конкретним життєвим побажанням персонажа з його авантюрною натурою. Або ж пригадаймо образ співака з російського ресторану (у виконанні музиканта й актора О. Льовушкіна) у фільмі «Операція “Трест”» (режисер С. Колосов, 1967 р.), що реконструює атмосферу емігрантського підпілля з характерною ностальгією по минулому.

Отже, цілком можливим є використання звукообразів ударних інструментів з позицій символіки. В такому аспекті, наприклад, ударні застосовані в камерній опері «Благовіщення» О. Щетинського; задля кращого розуміння твору композитор детально розтлумачує власний задум (див. Щетинський, О., 2019).

Висновки й перспективи дослідження.

1. Сучасна композиторська-виконавська практика виявляє сталий підвищений інтерес до ударних інструментів, як в аспекті *осягнення нових технічних можливостей* останніх, так і *відтворюючи у різний спосіб «звукообрази» ударних та «ударності» як такої*.

2. Причини цього інтересу слід шукати у відповідності звукообразу «ударності» певним характеристикам картини світу, яка складається в творчості митців протягом ХХ–ХХІ ст., доби стрімких тотальних перемін, коли «ударність» і жорстка «ритмізованість» стають символами часу, потребуючи, в свою чергу, психологічної релаксації і відсторонення. Відповідно, формуються дві основні тенденції відтворення звукообразу ударності та ударних: а) пов'язана з *емансипацією ритмічного начала* (подібно до емансипації дисонансу) аж до повного його вивільнення від мелодичного (поява в музичних творах самостійних тем-ритмів, розгорнутих ритмічних побудов, семантично значущих ритмічних остинато, соло ударних інструментів, зокрема, в творах концертного жанру); б) *сонорно-колористична*, що виявляє широкі темброві можливості ударного інструментарію (залучаючи, в тому числі, екзотичні, архаїчні, нетемперовані звучання, нетипові авторські прийоми звуковидобування). Друга з тенденцій, на нашу думку, відгукується на гедоністичні вподобання слухачів, а також відбиває поширену естетичну концепцію «природності» мистецької



творчості, де ударні посідають почесне місце, покликані відтворювати природні біоритми Всесвіту і людини в музичних ритмах.

3. Звукообраз «ударності» може відтворюватись власне ударним інструментарієм або імітуватись інструментами інших груп за допомогою «ударних» артикуляційних штрихів і прийомів гри, нерідко авторських, ініціюючи виникнення відповідних формотворчих і жанрових феноменів (утворення самостійних розділів форми, проникнення токатної «ударності» в концертно-симфонічні жанри та ін.).

4. Семантичне наповнення звукообразу «ударність» та образів окремих ударних інструментів як змістовного шару музичного твору демонструє багатовимірність і поліваріантність, сягаючи навіть протилежних виразних значень. Застосування перкусії обумовлюється в творчості композиторів ХХ – початку ХХІ ст. нерідко унікальним композиторським задумом, який виконавцям та дослідникам слід розкодувати, спираючись на культурно-історичний досвід музичного мистецтва. Так, звукообраз дзвонів (дзвоновості), чи не найяскравіший приклад сонорно-колористичного трактування ударності, набуває різноманітних семантичних значень, в залежності від авторської концепції. Історична практика застосування ударних інструментів, їх національне походження також можуть позначатися на трактуванні їх звукообразів у композиторській творчості.

5. Тому ефективним ввижається застосування комплексної аналітичної моделі, запропонованої у даній розвідці, що враховує такі фактори, як історичні й національні витоки музичних феноменів, еволюційні процеси, яким підкорюється й трактування звукообразів ударних інструментів, розбіжне у різні часи, дозволяючи відстежити спадкоємність в новаціях та риси стильового діалогу, що так чи інакше виникає у «великому часі» мистецтва. Саме з її опрацюванням на різноманітному аналітичному матеріалі автор пов'язує **перспективи** своїх подальших досліджень практики використання ударних інструментів.

ЛІТЕРАТУРА

Бахтин, М. М. (1986). Ответ на вопрос редакции «Нового мира». В кн. *Эстетика словесного творчества*, сс. 347–354. Москва: Искусство.



- Благодатов, Г. (1969). *История симфонического оркестра*. Ленинград: Музыка, 312.
- Гаккель, Л. Е. (1990). *Фортепианная музыка XX века*. Ленинград: Советский композитор, 288.
- Карс, А. (1989). *История оркестровки*. Москва: Музыка, 304.
- Митрополит Волоколамский Иларион: Музыка Дмитрия Шостаковича резонирует в сердцах миллионов слушателей (30 окт. 2016). (Интервью с М. Шостаковичем). *Официальный сайт Московского Патриархата*. Retrieved from [http://www.patriarchia.ru/text db/4658571.html](http://www.patriarchia.ru/text/db/4658571.html)
- Русская народная песня «Вечерний звон». *Нотный архив Бориса Тараканова*. Отримано 9 янв. 2020 з <http://notes.tarakanov.net/katalog/kompozitsii/vechernii-zvon3/>
- Романюк, І. А. (2009). *«Картина світу» в системі категорій аналізу музики (на прикладах української музичної культури)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 17.
- Симонянц, Е. М. (2014). *Токкатно-ударная трактовка рояля в фортепианных концертах отечественных композиторов второй половины XX – начала XXI столетий*. (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения). Российская академия музыки им. Гнесиных. Москва, 24.
- Ткаченко, В. В. (2015). Специфика гитарного стиля Н. Кошкина (на примере сюиты «Игрушки принца»). *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*, 1, 51–59.
- Щетинський, О. С. (2019). Музична іконографія Благовіщення: особистий досвід. *Аспекти історичного музикознавства*, XVII, 74–89.
- Ives, Ch. *Essays Before a Sonata*. (Posting Date: April 29, 2009 [EBook #3673]). *The Project Gutenberg EBook*. Retrieved from <http://www.gutenberg.org/cache/epub/3673/pg3673.txt>

REFERENCES

- Bakhtin, M. M. *Otvet na vopros redaksii «Novogo mira»* [The answer to the question of the editors of the *New World*]. In *Aesthetics of verbal creativity*, pp. 347–354. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
- Blagodatov, G. (1969). *Istoriya simfonicheskogo orchestra* [History of the symphony orchestra]. Leningrad: Muzyka, 312 [in Russian].



- Gakkel, L. E. (1990). *Fortepiannaya muzyka XX veka [Twentieth Century Piano Music]*. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 288 [in Russian].
- Kars, A. (1989). *Istoriya orkestrovki [History of orchestration]*. Moscow: Muzyka, 304 [in Russian].
- Mitropolit Volokolamskiy Ilarion: Muzyka Dmitriya Shostakovicha rezoniruet v serdtsah millionov slushateley [Metropolitan Hilarion of Volokolamsk: Dmitry Shostakovich's music resonates in the hearts of millions of listeners]. (2016, Oct. 30). (Interview with D. Shostakovich). *Official site of the Moscow Patriarchate*. Retrieved from [http://www.patriarchia.ru/text db/ 4658571.html](http://www.patriarchia.ru/text/db/4658571.html) [in Russian].
- Russkaya narodnaya pesnya «Vecherniy zvon» [Russian folk song *Evening bell*]. *Notnyy arkhiv Borisa Tarakanova [Boris Tarakanov's music note archive]*. Retrieved January 9, 2020, from <http://notes.tarakanov.net/katalog/kompozitsii/vechernii-zvon3/> [in Russian, notes].
- Romaniuk, I. A. (2009). «Kartyna svitu» v systemi katehorii analizu muzyky (na prykladakh ukrainskoi muzychnoi kultury) [*"A picture of the world" in the system of the categories of music analysis (on the examples of Ukrainian musical culture)*]. (Extended abstract of Candidate's thesis). Kharkiv State University of Art named after I. P. Kotliarevskiy, 17 [in Ukrainian].
- Simonyants, Ye. M. (2014). *Tokkatno-udarnaya traktovka royalya v fortepiannykh kontsertakh otechestvennykh kompozitorov vtoroy poloviny XX – nachala XXI stoletiy [Toccata and percussion interpretation of the grand piano in piano concertos by Russian composers of the second half of the 20th – early 21st centuries]*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Moscow: The Gnesins Russian Academy of Music, 24 [in Russian].
- Tkachenko, V. V. (2015). Specifika gitarnogo stilya N. Koshkina (na primere syuity «Igrushki printsa») [The specifics of N. Koshkin's guitar style (on the example of the suite *Prince's Toys*)]. *Tradytsii ta novatsii u vyshchii arkhitekturno-hudozhnii osviti [Traditions and innovations in high architectural and artistic education]*, 1, 51–59 [in Russian].
- Shchetynskyi, O. S. (2019). Muzychna ikonohrafiia Blahovishchennia: osobystyi dosvid. [Musical iconography of the Annunciation: personal experience]. *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva [Aspects of Historical Musicology]*, XVII, 74–89 [in Ukrainian].



Ives, Ch. Essays Before a Sonata. (Posting Date: April 29, 2009 [EBook #3673]).
The Project Gutenberg EBook. Retrieved from <http://www.gutenberg.org/cache/epub/3673/pg3673.txt>

Стаття надійшла до редакції 20.01.2020 р.

УДК 780.644.2.03 «15–16»
DOI 10.34064/khnum2-1908

Пастухов О. В.

ORCID 0000-0002-3040-2575

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

Фагот у XVI–XVII ст.: питання розвитку фаготної практики

АНОТАЦІЯ ■ Пастухов О. В. Фагот у XVI–XVII ст.: питання розвитку фаготної практики. ■ Статтю присвячено питанням історії виникнення і подальшої модернізації фагота, а також взаємовпливу конструктивних вдосконалень і розвитку виконавства в XVI–XVII ст. Істотні конструктивні зміни, через які проходить фагот з середини XVI – на початку XVII ст., спричинили вихід інструмента на новий рівень – тембровий, образно-інтонаційний, жанровий, виконавський.

На основі узагальненої наукової і фактологічної інформації дана стисла характеристика стану композиторської та виконавської практики, пов'язаної з музикою для фагота. Виявлений взаємодоповнюючий зв'язок між еволюцією інструмента в XVI–XVII ст., конструктивними особливостями фагота і виконавською практикою. Взаємозалежність технічного і виконавського аспектів фаготної практики в силу багатовекторності набуває системного



і взаємообумовлюючого характеру. ■ **Ключові слова:** *фагот, доліч'ян, конструктивні зміни, виконавство на фаготі в XVI–XVII ст.*

АННОТАЦІЯ ■ **Пастухов О. В. Фагот в XVI–XVII ст.: вопросы развития фоготной практики.** ■ Стаття посвячена вопросам истории возникновения и дальнейшей модернизации фогота, а также взаимовлияния конструктивных усовершенствований и развития исполнительства в XVI–XVII вв. Существенные конструктивные изменения, через которые проходит фагот с середины XVI – начала XVII в., обусловили выход инструмента на новый уровень – тембровый, образно-интонационный, жанровый, исполнительский.

На основе обобщенной научной и фактологической информации дана краткая характеристика состояния композиторской и исполнительской практики, связанной с музыкой для фогота. Выявлена взаимодополняющая связь между эволюцией инструмента в XVI–XVII вв., конструктивными особенностями фогота и исполнительской практикой. Взаимозависимость технического и исполнительского аспектов фоготной практики в силу многовекторности приобретает системный и взаимообуславливающий характер. ■ **Ключевые слова:** *фагот, долічан, конструктивные изменения, исполнительство на фаготі в XVI–XVII вв.*

ABSTRACT ■ **Pastukhov Oleksandr. Bassoon in the 16–17 centuries: the issues of the bassoon practice development.**

■ **Background.** The article deals with the interaction of the constructive evolution of the instrument and the development of bassoon performing of the 16–17 centuries. The aesthetics of that time was associated with the search for new expressive means, realization of which could be ensured by new instruments with rich and expressive sound. One of such instruments is bassoon; it was during the Baroque era when the bassoon took its shape and the sound image we know today. Thanks to technical evolution, the instrument acquired new artistic capabilities and new sound quality. A new repertoire was formed; bassoon became the part of such instrumental genres as sonata and concerto, it was firmly fixed in the score of the symphony orchestra.

In music science, there are a number of studies devoted to wind instruments, the most significant of which are researches by G. Abadzhyan, V. Apatskiy



L. Belenov, V. Berezin, V. Bohdanov, N. Volkov, V. Gromchenko, Yu. Dolzhikov, V. Kachmarchyk, V. Lebedev, V. Popov, I. Pushechnikov, Yu. Usov, and A. Kiziliayev. There are works, which focus on the bassoon, its history, expressive and technical capabilities (G. Abadzhyan, V. Apatskiy, V. Bubnovich, N. Karaulovsky, S. Levin, V. Leonov, V. Popov, V. Starko, Anthony Baines). It is worth noting the rather important and comprehensive work by V. Apatskiy “Bassoon from A to Z”. There are numerous scientific publications of international woodwind performers associations, such as the International Double Reed Society, the Australian double reed community, the British double reed community, the Japan bassoon society, the Finnish double reed community.

The purpose of the article is to reveal the specifics of the relationship between the structural improvements of the bassoon and the performance on the bassoon in the period of 16–17 centuries. Achieving this goal will help to perform **tasks** such as a historical overview of the development of the bassoon in the Baroque era and identify the relationship between constructive changes, artistic possibilities, repertoire potential (including the genre palette of the instrument) and composer work for the bassoon of this period. The presented article is a material used in the candidate’s dissertation, which is devoted to a wide range of issues of performance on the bassoon from the origins to the present.

Methodology. The main research methods are historical, organological and performing. The historical method is associated with the characterization of the historical conditions of origin and development of the bassoon; the organological method is necessary to establish the connection between the constructive changes of the instrument with the new quality of its sound; the performing method helps to reveal new tendencies in bassoon performance of the 16–17 centuries from the new repertoire to the functional purpose of the instrument.

Research results. Around the middle of the 17th century, fundamental changes occurred in the construction of the bassoon. They were caused by the need to regulate the overall tuning system of the instrument in such a way that it could participate in joint music-making with other instruments, as well as by the desire to make the instrument more portable. At the turn of the 16–17 centuries, in the process of bassoon chromaticization as the result of complication of composer creativity, fundamental changes were made in the design of the instrument: new “chromatic” holes and valves, as well as fork fingering appeared. It was all connected with the formation of certain musical and aesthetic needs and developed



along with them. So, the evolution of the bassoon 16–17 centuries led to such qualitative changes in the sound of the instrument as: softness of the tone, pitch control, expansion of the working range, great power of sound, ease of playing the instrument.

The above-mentioned factors entailed fundamental changes in the composers' attitude towards the instrument. The bassoon enters a more complex functional level in the works of various music genres (interlude to the comedy "La Pellegrina" by Girolamo Bargalia, "Sacrae symphoniae" by Giovanni Gabrieli, "Messa a 4 voci et Salmi" by C. Monteverdi, "Fantasy for basso continuo" by Bartolome de Selma-i-Salaverde, sonata "La monica" by Philip Friedrich Bodekher, nine sonatas for solo bassoon and basso continuo by Giovanni Antonio Bertoli, sonata for two bassoons by Philipp Friedrich Buchner, opera "Il pomo d'oro" by Antonio Cesti, singspiel "Seelewig" by Sigmund Theophil Staden).

The role of Antonio Vivaldi in the formation of the concerto, including concerto for bassoon, is difficult to overestimate, and thirty-nine Vivaldi's concertos for bassoon are evidence of that. The creative work of Antonio Vivaldi affected Johann Sebastian Bach, who wrote bassoon parts in his works of different genres. George Philippe Telemann, Bach's contemporary, is known for a large number of pieces with bassoon parts.

Conclusions. Constructive changes resulted in the arrival of the bassoon to a new timbre, figurative-intonational, genre, and performance level. Meanwhile, there is a linear rather than reciprocal relationship between the above-mentioned levels.

On the one hand, there is a direct dependence in the evolution of bassoon performance: new constructive features – technical capabilities of the instrument – more individual timbre character – new expressive possibilities – solo parts – solo pieces. On the other hand, all this creates new requirements both for the performer and for the instrument, which brings the situation back to the need for further search.

The results of this research can be used in further studies devoted to the history and theory of bassoon performance in the historical, organological and genre-stylistic directions. ■ **Key words:** *bassoon, dulchian, design changes, bassoon performance, 16–17 centuries.*



Вступ. Огляд літератури. Постановка проблеми. XVI–XVII ст. вважаються знаковим часом для духових інструментів. У цей період в музиці панує стиль Бароко, яскравими рисами якого є монументальність, драматизм, контрасти сильних почуттів, інтонаційна виразність. Формується новий репертуар, а насичене експресивне звучання, покликане передавати емоційну палітру музики того часу, потребує від музичних інструментів нових акустичних якостей. В цю добу відбуваються істотні зміни в конструкціях інструментів, у складі оркестрів і камерних ансамблів, куди, зокрема, на постійній основі входять духові інструменти.

Одним з таких інструментів став фагот. В період XVI–XVII ст. фагот народжується в тому вигляді, який відомий нам сьогодні. Зазнає істотного вдосконалення система звуковидобування, що значно збагачує звуковий образ інструменту і виводить його на новий якісний художній рівень. Змінюється ставлення до фаготу композиторів і слухачів, формується і збагачується репертуар цього інструменту. Підкреслимо, що саме в цей час фагот міцно закріплюється у основному складі оркестру. Тісний взаємозв'язок між вдосконаленнями інструмента і новими виразними можливостями досить відомий і очевидний, однак все ще потребує окремого всестороннього висвітлення, яке повинно торкатися як органологічного, виконавського, інтерпретологічного, так і контекстного аспектів.

У сучасній музичній науці існує ряд досліджень різних років, присвячених духовим інструментам, найбільш значущими з яких представляються праці Г. Абаджяна, В. Апатського, Л. Беленова, В. Березина, В. Богданова, М. Волкова, В. Громченко, Ю. Должикова, В. Качмарчика, В. Лебедева, В. Попова, І. Пушечнікова, Ю. Усова, О. Кізіляева. Крім того, з'являються наукові праці ряду авторів (Г. Абаджян, В. Апатський, В. Бубнович, М. Карауловський, С. Левін, В. Леонов, В. Попов, В. Старко), де об'єктом уваги стають власне фагот, його історія, виразні і технічні можливості. Окремо відзначимо вагому і всеохоплюючу працю В. Апатського «Фагот від А до Я» (2017), яка акумулює в собі досить широке коло відо-



мостей стосовно історії, акустичної природи, виразних можливостей і виконавської майстерності гри на фаготі. Також варті уваги численні наукові публікації міжнародних асоціацій виконавців на духових інструментах, таких як «International double reed society», «Australian double reed society», «British double reed society», «Japan bassoon society», «Finnish double reed society». Протягом останніх десятиліть в публікаціях музикантів-духовиків у збірках згаданих асоціацій була регулярно представлена проблематика фаготного виконавства – від історичних розвідок до медичних питань, пов'язаних з практикою гри на духових інструментах. Ряд досліджень присвячено й фаготу в епоху Бароко, серед яких відзначимо дисертацію О. Кізіляева (2017) і монографію Anthony Baines (1957). Однак взаємозв'язок між конструктивними вдосконаленнями фаготу в цю добу і новим звучанням інструменту, яке стимулювало пошук нових жанрово-стильових напрямків у фаготному виконавстві, відображений не в повному обсязі.

Мета даної статті – виявити специфіку взаємозв'язку між конструктивними вдосконаленнями фагота і виконавством на фаготі в період XVI–XVII ст. Досягненню цієї мети допоможе виконання таких **завдань**, як історичний огляд розвитку фаготу в епоху Бароко та виявлення зв'язку між конструктивними змінами, художніми можливостями, репертуарним потенціалом (зокрема, жанровою палітрою фаготного виконавства) та композиторською творчістю для фагота означеного періоду. Представлена стаття є матеріалом, задіяним у кандидатській дисертації автора, яка присвячена широкому колу питань виконавства на фаготі від витоків до сучасності.

Методологія. Основними методами дослідження є *історичний*, пов'язаний з характеристикою умов виникнення та розвитку фаготу; *органологічний*, що необхідний для встановлення зв'язку між конструктивними змінами інструменту з новою якістю його звучання; *виконавський*, який допомагає виявити нові тенденції у фаготному виконавстві XVI–XVII ст., від репертуару до функціонального призначення інструмента.

Виклад основного матеріалу. Появу фаготу слід відносити до другої чверті XVI ст. Довгий час вважалося, що своїм виникненням

фагот зобов'язаний канонікові Афраніо дель Альбонезі, який створив музичний інструмент з двома паралельними трубками, який і мав назву *фаготус*. Але цей інструмент був різновидом волинки і під час гри розміщувався на колінах виконавця, який нагнітав повітря за допомогою шкіряного бурдюку (Апатський, 2017). Немає точної інформації, хто саме створив фагот тієї принципової конструкції, яка нам відома зараз, вважається, що це праця декількох майстрів, які провели реконструкцію старовинної басової бомбарди шляхом складання навпіл, тим самим надавши її стволу форму літери «U». Басова бомбарда – великий басовий духовий інструмент, який виник в епоху Відродження з сімейства шалмеїв, він являв собою дерев'яну трубу довжиною до трьох метрів. Виконання на цьому інструменті було надто важким, музикант не міг контролювати трость, як на сучасних гобоях і фаготах, а вдював повітря в спеціальну капсулу, в якій знаходилась трость. Якість звуку дуже мало залежала від виконавця, і добре контролювати свою гру йому було неможливо. Винахід фагота не призвів до зникнення інструментів, які породили його, бо він в той час був ще дуже далекий від досконалості. З цієї причини бомбарди та помери існували аж до ХVІІІ ст. поряд із фаготом (як шалмей – поряд із гобоєм). Недосконалістю фагота того часу пояснюється й існування протягом довгого часу не одного інструмента, а цілого сімейства фаготів.

Як вже згадувалося, створення інструмента з каналом, який нагадував літеру U, було дуже важливим кроком у процесі вдосконалення його конструкції. Зникли притаманні бомбарді сила і грубуватість звуку, тембр значно пом'якшився, і з цим пов'язана назва нового інструмента – «дольч'ян» (від італійського *dolce* – ніжний, солодкий). Як вказує В. Апатський в книзі «Фагот від А до Я» (2017: 13), «в ті часи існувала плутанина з назвами багатьох духових інструментів. По-різному називали й перші фаготи, які виготовлялися з одного куска деревини: дольч'ян, дульч'ян, дольч'ян... Сьогодні під дольч'яном розуміють перші фаготи, які виготовлялись з одного куска дерева, а під назвою фагот – розбірний чотирьохчастинний фагот».

В ХVІ ст. існував цілий ряд дульч'ян-фаготів (дискант-фагот, малий фагот, хорист-фагот, кварт-фагот, квинт-фагот), але найуживані-



шим був хорист-фагот з діапазоном від «с» великої октави до «с» першої октави, що давало змогу виконувати басову підтримку церковному хору.

Як і бомбарда, дольчіан мав від шести до восьми ігрових отворів, один або два клапани і подвійну тростину, але дещо зменшеної форми. Форма каналу теж мала дуже велике значення, інструментам з вузьким каналом були притаманні більш м'яке звучання і невеликий динамічний діапазон, і навпаки – інструменти з великим розсвердленням каналу звучали досить гучно і грубо. Ці інструменти мали гарне співзвуччя з іншими інструментами того часу і досить потужне звучання у сольному виконанні. В той же час, звуковисотна інтонація цих фаготів залишалась нестабільною, звуки верхнього регістру майже не вживалися, а в низькому регістрі був відсутній цілий ряд хроматичних звуків.

В XVI ст. характерною тенденцією еволюції духових інструментів, завдяки розвитку композиторської творчості, було прагнення до хроматизації звукоряду – вже у другій половині XVI ст. відбуваються пов'язані з нею зміни в області конструкції духових інструментів. На рубежі XVI–XVII ст. в процесі хроматизації фагота відбуваються принципові зміни і в його конструкції: з'являються нові, «хроматичні», отвори і клапани, виникає вилочна аплікатура.

Для історії конструкції фагота дуже важливим є період середини XVII ст. Саме в цей період майстри, які виготовляли інструменти, розділили єдиний корпус інструменту на чотири частини: крило, (або мале коліно), чобіт (або подвійне коліно), велике коліно й раструб. По-перше, це значно спрощувало виготовлення фаготу, а головне, давало змогу більш якісно і точно робити свердлення каналу та ігрових отворів; по-друге, це давало змогу керувати звуковисотною інтонацією, що, в свою чергу, спрощувало ансамблеве та оркестрове музичування з іншими інструментами того часу; по-третє, поділ корпусу фаготу на чотири частини значно спрощував транспортування за рахунок більшої компактності інструменту.

Найкращими майстрами того часу, які виготовляли фаготи, вважались К. Грензер, Я. Грудманн, Ж. Саварі-молодший, В. Мільхауз, Т. Каузак (Левин, 1983: 16).

Можна стверджувати, що виникнення і еволюція фагота в період XVI–XVII ст. призвели до якісних змін в звучанні інструменту, таких як м'якість тембру, управління звуковисотною інтонацією, розширення робочого діапазону, велика сила звуку, зручність виконання на інструменті.

Перераховані вище фактори спричинили й принципові зміни у ставленні композиторів до фаготу, який виходить на більш високий та складний функціональний рівень у творах різних музичних жанрів.

Приблизно в той час, коли фагот починає входити в состав оркестру, виникають перші сольні твори для нього. Так, нам відомі Сонати для двох фаготів та basso continuo Бладжіо Маріні (1626), Соната для двох фаготів та скрипки Даріо Костелло (1621), Фантазія для фагота і basso continuo Бартоломе де Сельма-і-Сальверде. Наприкінці XVII ст. фагот включають до складу оркестру французьких та італійських опер. М. А. Честі використав фагот в опері «Золоте яблуко» (1667), А. Стеффані – в опері «Олександр», Ж. Б. Люллі – в оперних увертюрах і балетних вставних номерах до своїх опер. Однак фагот все ще не входить до постійного складу оперного оркестру. Й. С. Бах та Г. Ф. Гендель найчастіше використовували фагот як басовий голос, однак в Месі h–moll Й. С. Баха присутні самостійні партії двох фаготів. Як зауважує Ю. Усов (1989: 18), принципово новий підхід до виразних можливостей оркестру, до розуміння його особливої ролі в драматургії опери зробили К. Монтеверді найбільшим новатором в області оркестру. Однак, на думку дослідника Кізіляєва (2017), К. Монтеверді дуже рідко звертався до тембру фагота, і єдиний твір, де використовувався цей інструмент, є мотет «Laetatus sum», який увійшов в посмертне видання його творів під назвою «Меса для 4 голосів і Псалми» («Messa a 4 voci et Salmi»). Слід відзначити також творчість композиторів-фаготистів Філіппа Фрідріха Бедекера (Соната «La monica» – «Монахиня»), і Джованні Антоніо Бертолі (Дев'ять сонат для сольного фагота і basso continuo), які значною мірою розкрили технічні можливості інструменту.

Поява жанру concerto grosso, що народився у барокову епоху, а згодом, і жанру інструментального концерту виводить виконавство на духових інструментах, зокрема, на фаготі, на новий етап якісного



розвитку. Найзначущим надбанням цього часу в репертуарі фаготистів є твори Антоніо Вівальді. 39 його концертів, написаних для фагота з оркестром, вважаються перлиною концертного репертуару фаготистів. В творчості Вівальді стверджується форма концерту – тричастинний цикл з рухливими першою і третьою частиною і повільною другою. Швидкі частини розвиваються за принципом чергування solo фагота і tutti оркестру. Важливо підкреслити, що для доволі ще недосконалого інструмента Вівальді написав досить складні, віртуозні концерти, які вимагають від виконавця-фаготиста високого класу майстерності. Рухливе стакато, легка пасажна техніка легато, швидкі стрибки на великі інтервали, ліричні другі частини, які потребують максимально виразного і красивого звучання, виокремлюють концерти Антоніо Вівальді з усього репертуару для фагота того часу.

До 40 років ХVІІІ ст. фагот закріпився також у складі військових оркестрів (французької гвардії і німецьких уланських полків). На військових парадах виконувалось багато музичних творів, написаних для двох гобоїв, двох кларнетів, двох валторн, а також двох фаготів (С. Левін, 1983: 21)

Висновки. Істотні конструктивні зміни, через які проходить фагот від середини ХVІ – на початку ХVІІ ст., стали причиною його виходу на нові якісні рівні – тембровий, образно-інтонаційний, жанровий, виконавський. У свою чергу, нові можливості інструмента стають поштовхом для багатьох композиторів до створення оригінального репертуару для фагота, включення його в состави оркестрів і ансамблів. Подібні трансформації характерні для багатьох духових інструментів того часу, і шлях розвитку фагота підкреслює цей взаємодоповнюючий зв'язок. Зміни конструктивних особливостей породжують більш індивідуальне темброве звучання інструменту, що надає й нових виразних можливостей виконавцю на фаготі, сприяючи подальшому всебічному розвитку виконавської практики та подальшій майбутній модернізації інструмента, вдосконаленню його якостей. Цей процес буде тривати постійно й до сьогодення, тому комплексне і всебічне його дослідження постає як необхідність перед сучасними музикантами – науковцями, виконавцями-фаготистами, педагогами.



ЛІТЕРАТУРА

- Апатский, В. Н. (2006). *Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства*. Киев: НМАУ им. П. И. Чайковского, 432.
- Апатский, В. Н. (2010). *История духового музыкально-исполнительского искусства*. Киев: Задруга, 320.
- Апатский, В. Н. (2017). *Фагот от А до Я*. Киев: ТОВ «Лазурит-Полиграф», 520.
- Богданов, В. О. (2000). *Історія духового музичного мистецтва України від найдавніших часів до початку ХХ ст.* (Монографія). Харків: Основа, 344 с.
- Кизиляев, А. А. (2017). *Возникновение фagота и его развитие в эпоху Барокко*. (Дис. ... канд. искусствоведения). Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена. С.-Петербург, 221.
- Левин, С. Я. (1963). *Фагот*. Москва: Музгиз, 64.
- Попов, В. С. (2013). *Человеческий голос фagота*. Москва: Музыка, 352.
- Старко, В. Г. (2014). *Фаготове мистецтво в Україні: генеза, сучасний стан, шляхи розвитку*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 200.
- Усов, Ю. А. (1989). *История зарубежного исполнительства на духовых инструментах* (Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения). Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 41.
- Baines, A. (1957). *Woodwind instruments and their history*. New York: W. W. Norton, 382.
- Baker, L. (1971). *A History of the Physical Development of the Bassoon. Sacramento*. California State University, 112.
- Dart, M. (2011). *The baroque bassoon: form, construction, acoustics, and playing qualities*. (Ph. D. thesis). London Metropolitan University. London, 567.

REFERENCES

- Apatskiy, V. N. (2006). *Osnovy teorii i metodiki dukhovogo muzykalno-ispolnytel'skogo iskusstva [Fundamentals of theory and methods of wind music and performing arts]*. Kiev: NMAU imeni P. I. Chaykovskogo, 432 [in Russian].
- Apatskiy, V. N. (2010). *Istoriya dukhovogo muzykalno-ispolnitel'skogo iskusstva [History of wind music and performing art]*. Kiev: Zadruga, 320 [in Russian].



- Apatskiy, V. N. (2017). *Fagot ot A do Ya [Bassoon from A to Z]*. Kiev: Lazurit-Poligraph, Ltd., 520 [in Russian].
- Baines, A. (1957). *Woodwind instruments and their history*. New York: W. W. Norton, 382 [in English].
- Baker, L. (1971). *A History of the Physical Development of the Bassoon*. Sacramento. California State University, 112 [in English].
- Bohdanov, V. O. (2000). *Istoriia dukhovoho muzychnoho mystetstva Ukrainy vid naidavnishykh chasiv do pochatku XX st. [History of Wind Music Art of Ukraine from ancient times to the early 20th century]*. (Monograph). Kharkiv: Osnova, 344 [in Ukrainian].
- Dart, M. (2011) *The baroque bassoon: form, construction, acoustics, and playing qualities*. (Ph. D. dissertation). London Metropolitan University. London, 567 [in English].
- Kizilyaev, A. A. (2017). *Vozniknovenie fagota i ego razvitie v epokhu Barokko [The origin of bassoon and its development in the Baroque era]*. (Candidate / Ph. D. dissertation). Russian State Pedagogical University named after A. I. Herzen. St. Petersburg, 221 [in Russian].
- Levin, S. Ya. (1963). *Fagot [Bassoon]*. Moscow: Muzgiz, 64 [in Russian].
- Popov, V. S. (2013). *Chelovecheskiy golos fagota [Human Voice of the Bassoon]*. Moscow: Muzyka, 352 [in Russian].
- Starko, V. H. (2014). *Fahotove mystetstvo v Ukraini: heneza, suchasnyi stan, shliakhy rozvytku [Bassoon art in Ukraine: genesis, current state, ways of development]*. (Candidate / Ph. D. dissertation). Lviv National Music Academy named after M. V. Lysenko. Lviv, 200 [in Ukrainian].
- Usov, Yu. A. (1989). *Istoriya zarubezhnogo ispolnitelstva na dukhovyykh instrumentakh [History of foreign performance on wind instruments]*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Moscow: MGK imeni P. I. Chaykovskogo, 41 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 18.01.2020 р.



УДК 780.614.331.087 (477) «19/20»

DOI 10.34064/khnum2-1909

Мельник А. О.

ORCID 0000-0001-5811-8958

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

Стилізація барокових жанрів в українській скрипковій мініатюрі початку ХХІ століття: специфіка формування музичної свідомості

АНОТАЦІЯ ■ Мельник А. О. Стилізація барокових жанрів в українській скрипковій мініатюрі початку ХХІ століття: специфіка формування музичної свідомості. ■ Творчий метод стилізації, що набув особливого значення у ХХ ст., активно затребуваний і в сучасній постмодерній ситуації, що простежується й на скрипковому матеріалі. Досліджуються зразки сучасної скрипкової мініатюри, створені на основі стилізації барокових моделей, які посіли чільне місце в академічній музичній творчості та історії становлення скрипкового репертуару. *Мета статті* – виявити особливості стильових модифікацій барокових жанрів в українському скрипковому репертуарі початку ХХІ ст. та запропонувати методологічні настанови щодо аналізу розмаїття трактувань жанрового інваріанту під впливом історично актуального стилю.

Наведені приклади стилізації барокових жанрів доводять, що в постмодерному стильовому вимірі інтенція до жанрово-стильових алузій на історично відоме є важливим чинником увиразнення культуротворчих зв'язків віддалених часів із сучасністю. Нерідко вже сама назва жанру, використана композитором, дає установку на сприйняття кола відповідних історико-стильових асоціацій. Метод стилізації барокових жанрів та переосмислення завдяки новітнім засобам музичної виразності (специфічний мелодичний розвиток, особливий характер звуковидобування та артикуляції тощо) дає яскраві художні результати. Розглянуті зразки демонструють розмаїття цікавих авторських рішень на ґрунті відтворення історичної жанрової моделі.



Нова концептуалізація скрипкової мініатюри потребує відповідного дослідницького підходу, основою якого стає семантичний метод аналізу жанрового інваріанту в музичних творах-стилізаціях, що довів свою плідність у постмодерну добу. Оскільки метод стилізації передбачає завжди особливе ставлення до жанрового інваріанту, константність якого має здатність накопичувати щоразу нові типізуючі значення, то лише поєднання аналітичних дискурсів, що враховують як генезу жанрової форми, так і її стильові модифікації, є здатним формувати теоретично вивірені аналітичні моделі, корисні, серед іншого, в процесі навчання, сприяючи розвитку музичної свідомості реципієнта – виконавця та слухача. ■ **Ключові слова:** *українська скрипкова мініатюра, стилізація, барочні жанри, жанровий інваріант, формування музичної свідомості.*

АННОТАЦІЯ ■ Мельник А. А. **Стилизация барочных жанров в украинской скрипичной миниатюре начала XXI столетия: специфика формирования музыкального сознания.** ■ Творческий метод стилизации, сыгравший особую роль в XX ст., активно востребован и в современной стилистической ситуации постмодерна, что прослеживается и на скрипичном материале. Исследуются образцы современной скрипичной миниатюры, созданные на основе стилизации барочных моделей и занявшие видное место в академическом музыкальном творчестве и истории становления скрипичного репертуара. *Цель статьи* – выявить особенности стилевых модификаций барочных жанров в украинском скрипичном репертуаре начала XXI в. и предложить методологические установки для анализа разнообразия трактовок жанрового инварианта под влиянием исторически актуального стиля.

Приведённые примеры стилизации барочных жанров доказывают, что в постмодернистском стилевом измерении интенция к жанрово-стилевым аллюзиям на исторически известное является важным фактором выражения культурообразующих связей отдалённых эпох с современностью. Нередко уже само название жанра, использованное композитором, даёт установку на восприятие круга соответствующих историко-стилевых ассоциаций. Метод стилизации барочных жанров и их переосмысление благодаря новым средствам музыкальной выразительности (специфическое мелодическое развитие, особый характер звукоизвлечения и артикуляции и т. п.) даёт яркие художественные результаты. Рассмотренные образцы демонстрируют раз-

нообразие интересных авторских решений на основе привлечения исторической жанровой модели. Новая концептуализация скрипичной миниатюры требует соответствующего исследовательского подхода, основой которого становится семантический метод анализа жанрового инварианта в музыкальных произведениях-стилизациях, доказавший свою плодотворность в эпоху постмодерна. Поскольку метод стилизации предусматривает всегда особое отношение к жанровому инварианту, константность которого обладает способностью накапливать всё новые типизирующие значения, то лишь сочетание аналитических дискурсов, учитывающих как генезис жанровой формы, так и её стилевые модификации, способно формировать теоретически выверенные аналитические модели, полезные, среди прочего, в процессе обучения, способствуя развитию музыкального сознания реципиента – исполнителя и слушателя. ■ **Ключевые слова:** *украинская скрипичная миниатюра, стилизация, барочные жанры, жанровый инвариант, формирование музыкального сознания.*

ABSTRACT ■ Melnyk Alla. Stylization of Baroque genres in the Ukrainian violin miniature of the early 21st century: specifics of musical consciousness formation.

■ **Introduction.** Nowadays, continuing the neo-style trend in musical art started in the 20 century, increased attention is being attracted to the intentions of stylization and reinterpretation of a certain historical artistic models, where stylistic allusions (a kind of indirect citation, hint) use. This stylistic phenomenon has special spiritual and ethical preconditions that culturologists interpret in view of the so-called neo-restoration trends in culture. The above also applies to Ukrainian violin music, where the creative method of stylization, which has acquired such great importance in the art of the twentieth century, is actively in demand even today, in the modern postmodern style situation. Thus, the appearance of pieces in the Ukrainian violin repertoire, which even by their name declare its relation with the models of baroque genres, programming a certain creative idea, deserves to be studied in order to explore their direct relation to the original genre form and identify the algorithms for its stylization. All this, at least, will have a positive effect on the practice of the perception of stylization artifacts of a certain genre invariant, including the miniatures of the baroque type. **The material of this research** is the works of modern Ukrainian composers in the genre of violin miniatures, based



on stylization of Baroque genre forms, which have taken a prominent place in academic musical creativity in general and in the history of the formation of the violin repertoire in particular.

The stylistic variety of genre reminiscences in the Ukrainian violin repertoire is reflected in a number of materials by Ukrainian researchers (I. Andrievskiy, I. Hrebneva, V. Zaranskyi, I. Karachevtseva, V. Lapsiuk, I. Pilatiuk, S. Sandiuk, L. Skrypnyk, S. Yadlovskiy), where, in particular, the question of the demand for the so-called “violin miniature” (A. Haray, N. Pilatiuk) appears. However, the conceptual definition of a violin miniature today does not look completely methodologically adequate: the stereotypical norms of comprehending this class of genres touch exclusively the side of scale proportions, which contradicts the latest approaches to the interpretation of genre forms by the method of semantic analysis, namely, when the genre invariant is considered as a sign of a certain typed content. However, only taking into account the act of typification, the reference indications necessary for the formation of musical consciousness are established, which serve as a reliable guide in recognizing the genre nature of a work and discovering the cultural, historical and communicative ties necessary for its understanding. **Thus, the purpose of this article** is to reveal the peculiarities of stylistic modifications of baroque genres in the Ukrainian violin repertoire of the early XXI century and to propose methodological guidelines for analyzing the diversity of interpretations of the genre invariant under the influence of the historically actual style. **The complex of the analytical methods** (analysis, synthesis, induction, deduction, comparative studies), as well as the historical-typological and the prognostic approach was used in this research.

Results of the research. The examples of stylization of baroque genres prove that in the postmodern stylistic dimension the intention to genre-stylistic allusions to the historically known is an important factor in the expression of the culture-forming ties of distant eras with modernity. Quite often, the very name of the genre used by the composer gives an orientation towards the perception of the range of corresponding historical and stylistic associations. The method of stylizing baroque genres and their rethinking thanks to new means of musical expression (specific melodic development, a special character of sound production and articulation, etc.) gives vivid artistic results. The samples examined demonstrate a variety of interesting author’s solutions based on the involvement of a historical genre model.

Thus, Hanna Leonova's *Toccata* (2010) is quite consistent with the genre image of toccata as a "motor" piece. However, we note that the genre form of toccata is by no means associated (at least for today) with the actual violin repertoire, especially with the miniature, since it primarily existed in clavier music (recall, in particular, the clavier toccatas by J. S. Bach), and a row of the samples has a magnificent solemnity of sound and compositional monumentality. Nevertheless, the author found the opportunities to implement the "toccata" style, hinting at the genesis of this genre (etymologically – from "touch", "sort out"), thanks to the compositional and performance specifics – improvisation, stability of rhythmical "motor" movement and high virtuosity. In "*Sarabanda*" by Vitalii Manik (2013) we observe only partial keeping of the three-beat meter normative for the chosen genre model, however, with a polyphonic presentation adequate in relation to the primary stylistic modus; in "*Minuet*" by Oleksii Voitenko (2003) – the stylistics of "music to dance", but within the compositional boundaries of sonatina without the developing part. Victor Telichko's "*Partita*" (2011) demonstrates cyclicity and reliance on dance elements, quite characteristic of the baroque version of this genre, but embodied in Ukrainian folk material. Avoiding quotations, the author preserves the melodic-rhythmic structure of folk-song material and creates his own thematic complex. At the same time, the use of a solo violin in this work is fully consistent with the traditions of the Baroque era, namely, Bach's partita model; that is why a kind of allusion to the genre invariant arises. That is, applying allusions to baroque genres in violin miniature, contemporary Ukrainian composers demonstrate at least two approaches: the first is stylistic adequacy to the genre invariant (in its baroque version); the second is its actual stylization with the introduction of either a certain stylistic context, or an individual author's compositional idea.

Conclusions. Thus, the new conceptualization of the violin miniature requires an appropriate research approach, the basis of which is the semantic method of analyzing the genre invariant in musical works-stylizations, which has proven its fruitfulness in the postmodern era. Since the method of stylization always provides for a special relation to the genre invariant, the constancy of which has the ability to accumulate ever new typifying meanings, only a combination of analytical discourses that take into account both the genesis of the genre form and its stylistic modifications can form theoretically verified analytical models that are useful, among other things, in the learning process, contributing to the



development of the musical consciousness of the recipient – the performer and the listener. ■ **Key words:** *Ukrainian violin miniature, stylization, baroque genres, genre invariant, formation of musical consciousness.*



Постановка проблеми, аналіз останніх досліджень за темою.

Дослідження структурно-семантичного інваріанту певної жанрової форми – це завжди випробування на усвідомлення її генези та подальшого стильового урізноманітнення, яке значною мірою впливає й на формування жанрової свідомості реципієнта – від осягнення витоків жанрового еталону до його стильових модифікацій. Адже в освітньому аспекті для формування музичної свідомості вельми важливим є момент осягнення певних еталонних індикацій структурно-семантичного інваріанту жанрової форми, який історично закономірно обростає щоразу новими стильовими значеннями та збагачує власні типізуючі риси змісту та структури. Для барокових жанрів, які чималою мірою сприяли процесу академізації музичної творчості, це незмірно велика площа стильових експериментів, які й донині вражають уяву розмаїттям можливостей стильового урізноманітнення, в контексті характерної для новітнього часу ідеї глобального культурного синтезу засобом стильових алюзій та реінтерпретацій.

Стосовно стильового розмаїття жанрових ремінісценцій в полі українського скрипкового репертуару на сьогодні маємо чималу кількість дослідницьких матеріалів (І. Андрієвський, І. Гребнева, В. Заранський, І. Карачевцева, В. Лапсюк, І. Пілатюк, С. Сандюк, Л. Скрипник, З. Ядловська), де, зокрема, особливим чином фігурує питання затребуваності так званої «скрипкової мініатюри» (О. Гарай, Н. Пілатюк). Однак понятійне визначення скрипкової «мініатюри» на сьогодні виглядає не вповні методологічно адекватним: даються взнаки стереотипні норми осмислення такого класу жанрів винятково з боку масштабних пропорцій, що суперечить новітнім алгоритмам тлумачення жанрових форм методом семантичного аналізу, а саме, коли жанровий інваріант розглядається як знак певного типізованого змісту. Відповідно, лише з врахуванням акту типізації, й встановлю-



ються такі необхідні для формування музичної свідомості еталонні індикації – ті, що слугують надійним орієнтиром у розпізнаванні жанрової природи твору та виявлення необхідних для його розуміння культурно-історичних та комунікаційних зв'язків. Згадаймо, зокрема, мало не сакраментальне судження: «Жанри бачать світ по-різному, а отже, прозирають у ньому різне» (Старчеус, М., 1987: 48). Це судження, щоправда, найбільше стосується архетипів жанрового мислення, але також – тривкості певних жанрових традицій. А отже, висунуте питання розгляду стильової специфікації скрипкового репертуару новітнього часу в аспекті стилізації барокових жанрів у скрипковій мініатюрі – це, по-суті, питання з'ясування жанрових модусів та їх укорінення в музичній свідомості реципієнта, тобто, досягнення навичок жанрового мислення.

Дослідницьке завдання (мета) даної статті – виявити особливості стильових модифікацій барокових жанрів в українському скрипковому репертуарі початку ХХІ ст. та запропонувати методологічні настанови щодо аналізу розмаїття трактувань жанрового інваріанту під впливом історично актуального стилю.

Виклад основного матеріалу дослідження. Усталеним є судження про те, що в новітньому часі історії музичної культури особливо актуальним виявився відроджувальний «дух», що буквально зіткнув академічні норми музичного мислення з неокласичними стильовими тенденціями, й що саме в такому протистоянні формувалася реінтерпретаційний, чи й навіть більше – «неореставраційний» (Корнієнко, Н., 2003: 20) рух музичної культури. Та, поза тим, очевидно: культура незмінно продукує не лише нові ідеї, але й «пам'ятає» історію накопичення своїх енергетичних констант, і тому в цілому розвивається немов би в пошуках консенсусу. У цьому ракурсі, факт стилізації барокових жанрових форм у творчості сучасних українських композиторів, які вкладають свої творчі ідеї в скрипковий матеріал під виглядом «мініатюри», є, безумовно, надзвичайно цікавим явищем. Так, якщо «Токата» Г. Леонової цілком відповідає визначенню токати як «моторної» п'єси, то у «Сарабанді» В. Маника спостерігаємо лише часткове дотримання нормативного для обраної жанрової моделі тридольного метру, проте із адекватним щодо первинного сти-



льового модусу поліфонічним викладом; у «Менуеті» О. Войтенка – стилістичне амплуа «музики до танцю», проте в композиційних межах сонатини без розробки; у «Партиті» В. Теличка присутні цілком характерні для барокової версії цього жанру циклічність і опора на танцювальність, проте – втілені на українському народнопісенному матеріалі. Тобто, застосовуючи в скрипковій мініатюрі алюзії на бароккові жанри, сучасні українські композитори демонструють принаймні два підходи: перший – це стилістична адекватність щодо жанрового інваріанту в його бароковій версії; другий – власне його стилізація із привнесенням або певного стильового контексту, або ж індивідуальної композиційної ідеї. У цілому ж, творчий метод стилізації, що набув особливого значення протягом ХХ ст., є активно затребуваним й понині, в сучасній постмодерній стильовій ситуації, що можна відстежити і на матеріалі скрипкової мініатюри.

Передусім розглянемо твір, жанрове амплуа якого в рамках барокового стилю завжди сприймалося як чи не найбільш характерне. Це – «Токата для скрипки соло» (2010) Ганни Леонової. Однак відзначимо: жанрова форма токати аж ніяк не асоціюється (принаймні, на сьогодні) із власне скрипковим репертуаром, оскільки первинно вона існувала в клавірній музиці (згадаймо, зокрема, сім токат для клавіру Й.-С. Баха) і в окремих своїх зразках набувала урочистого вигляду та композиційної монументальності. Тим не менш, авторка все ж-таки віднайшла можливості реалізувати «токатну» стилістику, натякаючи на генезу цього жанру (етимологічно – від «торкатися», «перебирати»), завдяки композиційній та виконавській специфіці – в інтенціях імпровізаційності, стабільності «моторики» ритмічного руху та віртуозності високого ступеню. Доволі показово, що імпровізаційна стихія втілена в чотирьох типових темпових зонах із визначеною манерою виконання: *Con fuoco*, *Maestoso*, *Presto*, *Poco meno mosso*. Однак така характеристична, майже «мозаїчна», композиційна форма, підкорена драматургії монтажного типу, міцно скріплена стабільними ритмічними фігурами, які надійно транслиють асоціативний ряд, що відсилає саме до барокової моделі токати. Водночас, твір містить виразні «знаки» мовної стилістики епохи Модернізму – атональне середовище, умовне тактове членування, декламаційно виразні ходи на вельми

широкі інтервали, за зразком мелодики Shprechstimme, загальну дисонантність звукового потоку (подвійні ноти на основі розщеплених тонів, активна «затребуваність» тритонів тощо).

У «Сарабанді» для скрипки соло (2013) Віталій Маник достеменно дотримується семантичного значення цього жанру, що був міцно укорінений у стильовій системі епохи Бароко. Вже сама назва твору стимулює виникнення певного асоціативного ряду, тобто стилізація стає виявом особливого роду програмності: образна сфера твору відповідає семантиці траурної поминальної ходи, про що свідчать тридольний метр дактилічного типу із характерним ритмічним «спотиканням» на межі тактової риси та ремарка Grave. Перелічені ознаки первісної жанрової моделі, що була асимільована бароковим стилем, і є втіленням еталонності інваріанту власне сарабанди. Якщо інваріантна модель сарабанди епохи Бароко характеризувалася тричастинною (репрізною) композиційною структурою, то сучасний композитор асимілює її з композиційно-драматургічними ознаками інших форм, вибудовуючи так звану «змішану» форму – коли має місце симбіоз принципів рондальності, наскрізності та концентричності. Така композиційно-драматургічна побудова суттєво сприяє стилізації – відтворенню семантичного контексту траурної музики, та, як видається, й певного, не лише психологічно-емоційного, але також філософського, підтексту. Відзначимо у зв'язку з цим, що безпосередньо з інваріантом сарабанди у цьому творі пов'язані, передусім, перший розділ (Grave), третій (як вільний варіант першого) та заключні вісім тактів, що також йдуть у позначенні Grave, з повторенням початкового акорду (тризвук a-moll із терцевим верхнім тоном) й початкової ритмічної групи. Чергування ж розділів Grave з іншими розділами (Allegro, Andante, Moderato, Allegro) утворює рондоподібність. При цьому, з певною періодичністю також повторюються на відстані розділи Allegro. Отже, композиційний план твору можна втілити у такій схемі: A – Grave, B – Allegro, A₁ – Grave, C – Andante, D – Moderato, B₁ – Allegro, A₂ – Grave (скорочений варіант у заключній побудові). Та, в цілому, найбільшу виразну роль (окрім зміни манери виконання) відіграють чинники фактурної організації тематичного матеріалу (зокрема, зміна планів – акордів на мелодич-



ний рух), а також динамічні та штрихові контрасти. Так, у першому розділі (Grave) – це взаємодія акордового і мелодичного фактурних планів, але при цьому вражає динамічне рішення: акорди *pizzicato* на *p* й мелодичний рух *arco* на *f*. Відтак, у розділах Allegro залишається чергування прийомів *arco* й *pizzicato*, але фактурні й теситурні зміни та контраст у характері руху трансформують виконавське амплуа скрипки, виводячи на перший план віртуозність. Все це створює виразний, багатогранний і різноплановий образ, що потребує від виконавця не лише високої технічної майстерності, але й артистизму, аби в полімодальному контексті відтворити риси власне сарабанди, стилізовані композитором.

Дещо інше в плані стилізації барокового жанру спостерігаємо в «Менуеті» для скрипки з фортепіано (2003) Олексія Войтенка. За авторською ремаркою, п'єса має доволі повільний темп (чверть дорівнює 55'), характерний для жанрового інваріанту, тридольний метр та періодичну дольову акцентність (принаймні, в експозиційному розділі). Водночас, композитор достеменно стилізує так званий «галантний стиль» завдяки граціозним мелодичним зворотам у партії скрипки та підкресленню тридольного метру фортепіанним супроводом. Елегантність і пластика мелодичних побудов у скрипки досягається їх низхідною спрямованістю, ритмічною гнучкістю та обігруванням окремих тонів, а фортепіанний супровід вирізняється деталізацією мелодичних голосів й різноманітною штриховою палітрою (арпеджіато, стаккато, легато), що увиразнює образ «галантного» стилю «Менуету». Більше того, витонченості його звучанню надає динамічний план (різноманітні градації *piano* в експозиційному розділі), диференціація фактури в партії фортепіано – зміна викладу тематичного матеріалу: чергування мелодичних зворотів, акордових звучань на стаккато, акордових арпеджіато з поліфонічними елементами, які мелодизують фактуру. Однак власне жанровий модус «менуету» в авторській версії О. Войтенка набув виразних ознак модифікації з огляду на академічний досвід створення класичних композиційних форм. В основі «Менуету» – сонатна форма, але без розробки (по суті, розробка є стислою репризою), яка у схематичному виразі має такий вигляд: А – тема головної партії (тт. 3–17), В – тема побічної партії

(тт. 18–40), A_1 – умовна реприза теми головної партії (тт. 41–57), B_1 – умовна реприза теми побічної партії (тт. 57–72), кода – на матеріалі теми головної партії (тт. 73–77). Визначення розділів A_1 та B_1 як умовних реприз тем головної і побічної партій пояснюється відсутністю точного повтору за рахунок майстерного розвитку основних тем. До того ж, музичний тематизм «Менуету» – атонального складу, тому розбіжність поміж тематичним матеріалом головної та побічної партій утворює винятково звуковисотний малюнок: перший притаманні допоміжні тони, оспівування, кварто-квінтові висхідні та низхідні рухи, другий – секундові інтонації з чергуванням широких інтервальних ходів. А отже, доволі вільним трактуванням жанрового інваріанту «Менует» завдячує особливостям сучасного творчого мислення – новому «баченню дійсності» та його відтворенню як засобами новітньої композиторської техніки письма, так і за допомогою реінтерпретаційних «зсувів» щодо норм академічного музичного мислення.

Згадаймо, що сучасні композитори вельми часто використовують у своїх творчих концепціях назву певного жанру саме як установку на сприйняття кола відповідних історико-стильових асоціацій. Саме в такому аспекті варто розглянути «Партиту» для скрипки соло (2011) Віктора Теличка – одного із найперспективніших сучасних композиторів Закарпаття, у доробку якого є чимало творчих проєктів на зразок постмодерних стилізацій (наприклад, «Карпатське капричіо» для фортепіано з оркестром (Бучок, Л., 2019). Така постановка питання сягає самого коріння постмодерну – його духовно-етичного стрижня як оновленого способу освоєння дійсності. Такий підхід, що його культурологи пов'язують з особистісною формою ідентифікації та персоналістським досвідом особи, вельми органічно споріднений з інтенціями до етнонаціональної ідентифікації – ототожнення себе у такій «тотожності різних», як світова культура: культурологічний сенс такої ідентифікації складають алгоритми так званої макроіндивідуалізації – коли досягається резонування в історичній множині стильових та національно структурованих систем (Ярко, М., 2013). А отже, композиторський задум постмодерного спрямування цілком закономірно припускає саме таке «кореспондування» – як з історично відомим, так із множиною його стильових ідентифікацій.



Так, на перший погляд, В. Теличко немов абсолютно не дотримується наміру стилізувати бароковий зразок жанрової моделі «партити», оскільки у первісному стильовому варіанті ця форма передбачала присутність передусім «танцювальних» жанрових інваріантів номерів циклу з анфіладною структурою, які, до того ж, мали суто інструментальне втілення (сфера «чистої», інструментальної, музики). Натомість В. Теличко звертається аж ніяк не до танцювальної стилістики інструментальної барокової партити, а до народнопісенного матеріалу – тієї жанрової сфери, яка іманентно характеризується синтетичною двоєдністю Слова і Музики. Тим не менш, загалом композитор все ж-таки не відійшов від семантики партити, навпаки, він максимально актуалізував її асоціативний ряд, узагальнюючи типові елементи її жанрової системи в трансформованому вигляді. Зокрема, роль вербального позначення твору – «Партита» – полягає саме в акцентуванні інваріанту первісної жанрової форми, котра лише в інтерпретації виконавця стає моделлю для ідентифікації з певним «іншим» жанровим інваріантом та новим композиторським рішенням. Іншими словами, стильова «відстань» від традиційної жанрової моделі створюється в даному випадку опорою на оригінальний програмний задум, що полягає у використанні вокально-пісенної природи тематичного матеріалу замість ресурсу стилістики танцювальних п'єс та сфери інструментальних жанрів. Уникаючи цитат, автор зберігає мелодико-ритмічну структуру народнопісенного матеріалу й створює власний тематичний комплекс. Та, поміж тим, використання соло скрипки у цьому творі вповні відповідає традиціям епохи Бароко, а саме – моделі його використання в партитах Й. С. Баха. Саме тому й виникає своєрідна алюзія на жанровий інваріант: пригадуються цикли скрипкових сонат і партит Й.-С. Баха, величні сарабанди з його Першої та Другої партит та геніальна «Чакона». Щодо програмних значень твору, то їх визначають алюзії на конкретні жанрові форми народних пісень, завдяки чому всі три п'єси циклу мають різну жанрову природу.

Перша п'єса партити – «Бетяри» (*Andante maestoso*) – є запальним танком (його назва виникла від угорського слова «betyar» – так на Закарпатті називають опришків, які уособлюють визвольний рух),

який має тематичною основою народну пісню «Світив би місячок». Як зауважив сам композитор у розмові з автором статті, це – «чоловіче» начало. Загалом ця п'єса – енергійна, з героїчними нотками; характер художнього образу увиразнено в межах модальності низхідними квартовими ходами в інтонемі ствердження, синкопованим ритмом, грою акцентами тощо; водночас, п'єсі притаманна деяка мозаїчність у зміні образів. Відзначимо також, що стилізація народно-пісенного матеріалу здійснюється композитором, передусім, за рахунок ладових особливостей тематизму – так, як це зазвичай має місце в неофольклорних стильових проектах: на основі C-dur застосовуються лідійський лад (cis у G-dur). В цілому ж мініатюра базується на трьох тональностях (C-dur, G-dur, D-dur); також присутні мажор-мінорні зв'язки (C-dur – c-moll і C-dur – a-moll, тт. 98–99). Тобто, в ладотональних співвідношеннях виявляється також функціональна логіка західноєвропейської академічної традиції (C-dur як основна тональність, G-dur – її домінанта, D-dur – подвійна домінанта), що свідчить про її синтез із принципами ладової перемінності фольклорного зразка. Наприклад, у розділі *allegretto* (тт. 32–42) Fis-dur можна розглядати і як IV підвищений щабель лідійського ладу із основним тоном «С», і як III щабель D-dur. Такі гармонічні барви виявляють ладові особливості української професійної музики, що сягають корінням як в західноєвропейську академічну, так і у національну фольклорну традиції. Крім того, ця мініатюра синтезує риси пісні і танцю, використовуючи куплетну строфіку із приспівом, варіювання як заспіву, так і приспіву, а також вільну імпровізаційну техніку розвитку, особливо яскраво представлену в розгорнутій кодовій побудові *molto ritmico a marcato* (тт. 87–110). Так, форму цієї композиції можна виразити в такій схемі: A – B – A₁ – B₁ – C, де A і A₁ виконують функцію заспівів, B та B₁ – приспівів, C – коди. Перші ж три такти мініатюри можна розглядати як невеликий вступ, а тт. 106–110 – як завершення в межах кодової побудови (їх поєднує загальнотематична та, особливо, ритмічна спорідненість).

Друга п'єса партити – «Ой мати, мати» (*Andantino poco sostenuto*) побудована за тим самим композиційним принципом, що й перша, але репрезентує жіночий узагальнений образ: зі слів автора, в ній



використані інтонації угорської народної пісні, зразка колискової. Мабуть не зайвим буде аналіз ладо-тонального плану цієї мініатюри: основна тональність – D-dur; однаке, використовуються також тональності F-dur, G-dur, e-moll, A-dur, d-moll та фрігійський лад з основним тоном «а». Зміна тональностей відбувається на межі побудов композиційної форми, і ці співставлення підкреслюють мажоро-мінорні ладотональні співвідношення. Мініатюра передбачає стриманий темп руху в розмірі 3/8, що підкреслює ліричний модус (тут – стан суб'єкта) та семантику колискової. Композиція цієї п'єси характеризується варіантно-варіаційним розвитком основної теми, що з'являється після чотиритактового вступу, та елементами тричастинності, яка виявляється в репризному проведенні теми в одноіменному мінорі. Схематично композиційну форму цієї мініатюри можна представити так: вступ (тт. 1–4), А – тема (тт. 5–24), А₁ (più mosso) – 1-й варіант теми (тт. 25–49), А₂ (F-dur) – 2-й варіант теми (тт. 50–74), А₃ (G-dur) – 3-й варіант теми (тт. 75–105), А₄ – 4-й варіант теми (тт. 106–128); А₅ – реприза (тт. 133–155), якій передує елемент вступу (тт. 129–132), при цьому в репризі тема повторюється в одноіменному мінорі (d-moll), А₆ – заключний варіант теми, що виконує функцію коди. Як і перша п'єса, ця мініатюра також має своєрідну арку: інтонаційні побудови початку п'єси повторюються в її заключних тактах. Адже образ матері, до якого відсилає назва мініатюри, генетично пов'язаний із сталими поняттями: роду, сім'ї, рідної землі. Отже, використовуючи жанрову модель партити, композитор вносить власний програмний образно-смісловий підтекст.

Підтвердженням тому є і третя п'єса партити – «Давня пісня», що базується на тематичних елементах народної української пісні «Турки село зруйнували», але має дещо інше змістовне наповнення. Композитор вважає цю пісню своєрідним заповітом батьків: він сприймає її як ключ до «генетичного коду» українського народу. Отже, у цій мініатюрі тембр скрипки відіграє подвійну роль: з одного боку, відтворює власне образ українського народного інструмента як атрибуту фольклорного обряду, з іншого – тембр скрипки соло звучить як голос автора, що оповідає про чутливу, співучу українську душу, яка відкликається на непрості історичні події. Ці тонкі градації

образу передані в характері викладу тематичного матеріалу – різноманітності ритмічної організації, декламаційній виразності темі-мелодії в G-dur, ладовій перемінності (гармонічний та двічі гармонічний мажор, зіставлення тональностей G-dur – g-moll), драматургічному розвитку тематизму. Зокрема, основна тема у G-dur, яка спочатку звучить виразно, наспівно й дуже неквапливо, у процесі розвитку завдяки поступовому прискоренню темпу, посиленню динаміки, ускладненню фактури та набуттю мінорного ладового забарвлення драматизується, а в момент кульмінації звучить навіть трагічно й жалісно. Мажоро-мінорне забарвлення сприяє розкриттю дуалізму образності твору: з одного боку, це – пісня-плач, пов'язана з історичними подіями, з іншого – філософський роздум-заповіт. До того ж, у мініатюрі виокремлено фігуру скрипаля як ліричного героя п'єси: на початку твору він начебто настроює скрипку на потрібний лад, а наприкінці виконання – повільно «йде за сцену», варіантно повторюючи ту ж саму «настройку» інструменту. Відтак, уся ця п'єса уподібнюється змістовному наративу народного оповідача. Для передачі й розвитку основного образу використовуються різноманітні прийоми гри на скрипці: arco, pizzicato, тремоло, різноінтервальні подвійні ноти, пасажі. Сприяє розвитку образу й використання дисонантних співзвуч, широких інтервальних кроків, а також динамічних контрастів. Форма мініатюри – куплетно-варіантна; в середині твору спостерігається похідний контраст (тема трансформується). Завдяки витриманому тону «d» фактура поліфонізується і виникає асоціація з хоральним звучанням (т. 88), після чого у високому регістрі просвітлено (чергове варіантне проведення теми на ріано) знову лунає основна тема, що виконує репризну функцію. Тому, власне, закінчення мініатюри звучить як «фінал» партити в цілому, але сегмент terminus немов ставить значущу трикрапку, втілюючи семантику недовомовленості. До речі, конструктивним чинником поєднання мініатюр у цикл є тональні зв'язки поміж ними та в середині окремих з них: I (C-D-G) – II (D) – III (G).

Як підсумок аналізу «Партити» В. Теличка, відзначимо: твір презентує такий різновид циклічної структури, де має місце симбіоз лінійного / сюжетного та параболічного (із різкими зсувами-зміщеннями в значеннях образності) типів драматургічного співвідношення



сегментів композиції. Цей висновок важливий тим, що жанрово-стильові особливості партити, які сформувалися в добу Бароко і раз-у-раз фігурували в ролі стильового репрезентанта в неостильових формантах ХХ ст., докорінно різняться від таких, у, здавалося б, спорідненому структурному типі сюїти, з такою ж анфіладністю циклічної будови, яка на практиці дає можливість довільно вичленовувати окремі мініатюри для виконання. Однак кожна циклічна структура окремо – це також семантичне значення й значущість водночас. Як наголошує М. Калашник (1994: 42), «партита є жанром, який заснований на відтворенні реальності у її множині, що виражена через сполучення контрастних, відносно самодостатніх драматургічних планів (композиційних одиниць та їх груп), втілених завдяки різноспрямованим стилістичним (стильовим) моделям, що створюють одномоментний “зріз” різноманітних обріїв конкретно-історичної музичної культури, що організовані в цикл, в результаті чого виникає складний семантично багатозначний часопростір». Тому, веде далі дослідниця, «у порівнянні із сюїтою саме партиті підвладно примирити те, що відживає, з тим, що народжується, забезпечуючи зв’язок часів (діалог епох), на відміну від сюїти, яка закарбовує конкретні миті реального життя, та втілює індивідуальні, одиничні та специфічні, образи» (там само).

Висновки і перспективи подальших розвідок. Розгляд прикладів стилізації барокових жанрів у скрипковій творчості сучасних українських композиторів доводить, що в постмодерному стильовому вимірі інтенція до жанрово-стильових алюзій на історично відоме є важливим чинником увиразнення культуротворчих зв’язків віддалених часів із сучасністю у просторі буттєвості художньої картини світу. Метод стилізації барокових жанрів та їх жанрово-стильова трансформація за допомогою новітніх засобів музичної виразності (специфічний мелодичний розвиток, особливий характер звуковидобування та артикуляції тощо) дає яскраві художні результати, привертаючи увагу виконавців, слухачів та дослідників до українського скрипкового мистецтва так званої «малої форми» у її «необароковому» різновиді. І це не випадковість, оскільки твори сучасних українських композиторів у цьому жанрі демонструють розмаїття цікавих авторських художніх рішень на ґрунті відтворення обраної історичної

жанрової моделі. У свою чергу, нова концептуалізація жанру скрипкової мініатюри потребує специфічної дослідницької методології, якою стає семантичний метод аналізу обраного жанрового інваріанту в музичних творах-стилізаціях. Така постановка питання доводить свою аналітичну та освітню плідність, дозволяючи чітко визначити параметри стильової специфікації барокових жанрів у зразках скрипкової творчості українських композиторів постмодерного часу. Оскільки метод стилізації передбачає завжди особливе ставлення до жанрового інваріанту, константність якого має здатність накопичувати щоразу нові типізуючі значення, то лише поєднання аналітичних дискурсів, що враховують, з одного боку, генезу жанрової форми, з іншого – її стильові модифікації, є здатним формувати теоретично вивірені аналітичні моделі, корисні, серед іншого, в процесі навчання, сприяючи розвитку музичної свідомості реципієнта й виховуючи досконалого виконавця та грамотного слухача.

ЛІТЕРАТУРА

- Бучок, Л. В. (2019). Особливості становлення та розвитку закарпатської композиторської школи у прикладах фортепіанної творчості др. пол. ХХ ст. *Мистецтвознавчі записки*, 35, 298–304.
- Калашник, М. П. (1994). *Сюита и партита в фортепианном творчестве украинских композиторов ХХ века*. Харків: Форт, 188.
- Корнієнко, Н. М. (2003). Світові метаморфози і проблеми цілісності культури, або від Фауста до Протея. *Матеріали до українського мистецтвознавства*, 2, 19–21.
- Старчеус, М. (1987). Новая жизнь жанровой традиции. *Музыкальный современник*, 6, 45–68. Москва: Советский композитор.
- Ярко, М. (2013). Парадигма етнонаціональної ідентичності української музичної творчості як пріоритетна дослідницька проблема. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія «Мистецтвознавство»*, 2, 40–48.

REFERENCES

- Buchok, L. V. (2019). Osoblyvosti stanovlennia ta rozvytku zakarpatskoi kompozytorskoi shkoly u prykladakh fortepiannoi tvorchosti dr. pol. XX st.



- [Peculiarities of formation and development of the Transcarpathian school of composers in the examples of piano works of the second half of the 20 century]. *Mystetstvoznavchi zapysky [Art History Notes]*, 35, 298–304 [in Ukrainian].
- Kalashnik, M. (1994). *Syuity i partita v fortepiannom tvorchestve ukrainskikh kompozitorov XX veka [Suite and partita in the piano works of Ukrainian composers of the XX century]*. Kharkiv: Fort, 188 [in Russian].
- Korniienko, N. M. (2003). *Svitovi metamorfozy i problemy tsilisnosti kultury, abo vid Fausta do Proteia [World metamorphoses and problems of cultural integrity, or from Faust to Proteus]*. *Materialy do ukrainskoho mystetstvoznavstva [Materials for Ukrainian art history]*, 2, 19–21 [in Ukrainian].
- Starcheus, M. (1987). *Novaya zhizn zhanrovoy traditsii [The new life of the genre tradition]*. *Muzykalnyi sovremennik [Musical contemporary]*, 6, 45–67. Moscow: Sovetskiy kompozitor [in Russian].
- Yarko, M. (2013). *Paradyhma etnonatsionalnoi identychnosti ukrainskoi muzychnoi tvorchosti yak priorytetna doslidnytska problema [The paradigm of ethno-national identity of Ukrainian music as a priority research problem]*. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Seriiia «Mystetstvoznavstvo» [Scientific notes of Ternopil National Pedagogical University named after Volodymyr Hnatiuk. Art Studies Series]*, 2, 40–48 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 21.01.2020 р.



УДК 78.071.1 (450) (092) : 780.616.432.083

DOI 10.34064/khnum2-1910

Пархоменко Д. С.

ORCID 0000-0001-7237-2186

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

Музична гастрономія в фортепіанних мініатюрах Дж. Россіні (на прикладі циклу «Чотири закуски і чотири десерти»)

АНОТАЦІЯ ■ Пархоменко Д. С. «Музична гастрономія» в фортепіанних мініатюрах Дж. Россіні (на прикладі циклу «Чотири закуски і чотири десерти»). ■ Якщо оперна творчість Дж. Россіні постійно приваблює дослідників, то камерно-інструментальна музика композитора висвітлена недостатньо. *Мета* статті – виявити особливості трактування Дж. Россіні програмного задуму вищеназваної низки його фортепіанних мініатюр. Представлений цикл складають вісім композицій з четвертого альбому мега-збірки Дж. Россіні «*Гріхи старості*» (1857–1868), який налічує 164 твори камерно-вокальної та інструментальної музики. Більша частина п'єс збірки написана композитором для фортепіано. Розгляданий «істівний» цикл поділяється на дві групи по чотири мініатюри – «закуски» й «десерти». Аналіз п'єс виявив незвичайні композиційні рішення (використання цитат, вербального тексту, алюзій), які в більшій мірі позначилися в «десертах», де Дж. Россіні, окрім «кулінарної» програми, використовує посвяти, котрі відображають різні комунікативні ситуації (відносини з дружиною, домашніми годівцями, дружнє шаржування). Кулінарна програма циклу доповнюється арсеналом звукообразжальних засобів романтичної епохи, до композиторів якої Дж. Россіні відмовлявся себе зараховувати. Цикл, за рядом ознак, наближується до романтичних зразків, наприклад, «Карнавалу» Р. Шумана (п'єси-портрети, опосередкований діалог композитора із сучасниками та близькими людьми, яскрава театральність). ■ **Ключові слова:** «музична гастрономія», творчість Дж. Россіні, «Гріхи старості», фортепіан-



ний цикл, фортепіанна мініатюра, програмна музика, музичний портрет, театральність, фортепіанний цикл доби Романтизму.

АННОТАЦИЯ ■ Пархоменко Д. С. «Музыкальная гастрономия» в фортепианных миниатюрах Дж. Россини (на примере цикла «Четыре закуски и четыре десерта»). ■ Если оперное творчество Дж. Россини постоянно привлекает исследователей, то камерно-инструментальная музыка композитора освещена недостаточно. *Цель статьи* – выявить особенности трактовки Дж. Россини программного замысла вышеназванного цикла его фортепианных миниатюр. Представленный цикл составляют восемь композиций четвертого альбома мега-сборника Дж. Россини *«Грехи старости»* (1857–1868), который насчитывает 164 композиции камерно-вокальной и инструментальной музыки. Большая часть пьес сборника написана для фортепиано. Рассмотренный «съедобный» цикл делится на две группы по четыре миниатюры – «закуски» и «десерты». Анализ пьес выявил необычные композиционные решения (использование цитат, вербального текста, аллюзий), которые в большей степени демонстрируют «десерты», где Дж. Россини, кроме «кулинарной» программы, использует посвящения, связанные с различными коммуникативными ситуациями (отношения с женой, домашними питомцами, дружеское шаржирование). Кулинарная программа цикла дополняется арсеналом звукоизобразительных средств романтической эпохи, к композиторам которой Дж. Россини отказывался себя причислять. Цикл, по ряду признаков, приближается к романтическим образцам, например, «Карнавалу» Р. Шумана (пьесы-портреты, опосредованный диалог композитора с современниками и близкими людьми, яркая театральность). ■ **Ключевые слова:** *«музыкальная гастрономия», творчество Дж. Россини, «Грехи старости», фортепианный цикл, фортепианная миниатюра, программная музыка, музыкальный портрет, театральность, фортепианный цикл эпохи Романтизма.*

ABSTRACT ■ Parkhomenko Dar'ia. “Musical gastronomy” in Rossini’s piano miniatures (on the example of the cycle “Quatre hors-d’oeuvres et quatre mendiants”).

■ **Formulation of the problem.** If the operatic creativity of G. Rossini constantly attracts researchers, then the chamber instrumental music of the



composer is lighted only in some works of Western European musicologists, in particular, in the dissertation of Sh. Miller (1990), in which the author analyzes Rossini's late piano pieces, noting the master's penchant for frequent repetitions of musical elements. Ch. Park (1997), in turn, examines the chamber-instrumental works of G. Rossini in stylistic and compositional aspects, as a result concluding about his bright innovativeness in this area. B.-R. Kern and R. Moller (2002) are interested in the facts of the composer's life and create a detailed periodization of his biography and work, sometimes involving the analysis of chamber plays written in the Paris period (1823–1868). At the same time, in domestic sources, chamber-instrumental music by G. Rossini, which becomes a key area of activity in the mature period of his life, is covered only sporadically that determines the relevance of the proposed research.

The purpose of this article is to reveal the peculiarities of G. Rossini's interpretation of piano miniatures using the example of the cycle "*Quatre hors-d'oeuvres et quatre mendiants*" ("*Four appetizers and four desserts*"). The main task is to consider the features of the composer's interpretation of the program conception of the musical pieces.

Research methodology. Wide cultural-historical and biographical research approaches clearing Rossini's aesthetic position combine with traditional methods of musicological analysis for examination of the expressive means used by the composer. The specific aspect of considering Rossini's piano miniatures determined by the fact that we can find numerous mentions about composer's great passion for cooking in the current musical-critical works and studies about Rossini's life and career.

Research results. Cooking was a source of musical inspiration for G. Rossini. He could compose music during a meal and was able to write musical variations on napkins, often comparing music and food. In addition, he also became the author of two books of recipes, one of which was published under the editorship of T. Beauvert (1997) in Paris. The book came out under the title "*Rossini les péchés de gourmandise*" ("*Rossini – the sins of gourmandise*") and is interesting because some dishes have musical names, for example, "*Figaro*" salad, "*Pasticcini*" pastries and "*William Tell*" cake, and as illustrations the musical works by the composer were used.

In the period from 1857 to 1868, G. Rossini created ironic and humorous chamber music, among others eight albums of piano pieces included in his large



collection “*Peches de vieillesse*” (a total of 164 compositions of chamber vocal and instrumental music, combined into 14 albums). The collection “*Peches de vieillesse*” includes three cycles and several individual food-themed pieces scattered across the various albums. All these miniatures bear the name of a certain culinary ingredient. The “edible” theme in “*Peches de vieillesse*” arose from the composer’s passionate love for gourmet dishes: he himself argued that good music and the exquisite taste of his dishes are inseparable.

The article examines the piano miniatures that make up the “gastronomic” cycle “Four appetizers and four desserts”. According to the composer’s idea, the miniatures were to be performed on “Saturday evenings” in his house. The cycle consists of eight parts, which were included in the fourth album of the mega-collection “*Peches de vieillesse*”. This “edible” cycle is divided into two groups of four miniatures: “*Hors-d’oeuvres*” / “*Appetizers*” (No. 1 “*Les radis*”, No. 2 “*Les anchois*”, No. 3 “*Les Cornichons*”: “*Introduction: Theme et Variations*”, No. 4 “*La beurre*”: “*Theme and variations*”) and “*Mendicants*” / “*Desserts*” (No. 1 “*Les figuees seche*”: “*Me voila – Bonjour Madame*”, No. 2 “*Les amandes*”: “*Minuit sonne – Bonsoir Madame*”, No. 3 “*Les raisins*”: “*A ma petite perruche*”), No. 4 “*Les noisette*”: “*A ma chere Nini*”).

The composition of the album combines the features of an eight-movement cycle and a cycle within a cycle, since the “appetizers” are separated from the “desserts” by a subtitle. In addition, each of the “desserts” is accompanied by short text lines emphasizing the composer’s sense of humor, where Rossini addresses to his wife (“*Me voila – Bonjour Madame*” – No. 1, “*Minuit sonne – Bonsoir, Madame*” – No. 2), to his parrot (“*A ma petite perruche*” – No. 3) and his dog (“*A ma chere Nini*” – No. 4).

“*Quatre hors-d’oeuvres et quatre mendiants*”, at first glance, is a sequence of pieces of various tempers with a “culinary” program. Each of them poses complex performing tasks for the pianist (imitation of violin strokes, arpeggios and octave beatings at a fast tempo, fiorituras, abrupt changes in dynamic and tempo shades, etc.). The composer’s program idea is realized through a complex of diverse means of musical expression. For example, sharp changes in character and contrasting dynamic shades falling on each beat in the “*Les radis*” can be associated with the burning taste of a bitter root vegetable, etc. In “*Les raisins*”, to enhance the humorous effect, Rossini adds text to accompany the melodic line of the upper voice, so that a vocal part appears that completely duplicates the part of the right



hand, which takes the cycle beyond the boundaries of piano music. However, in modern interpretations, performers omit these lines.

Thus, the analysis of the plays of the cycle revealed a number of unusual compositional solutions (use of verbal text, quotes and allusions), which to a greater extent demonstrate “desserts”, where G. Rossini, in addition to the “culinary” program, using subheads associated with various communicative situations (relationship with his wife, pets, friendly caricaturing). The composer shows his commitment to theatricalization, due not only to various subheads-dedications, but also quotation and allusions (“*Les raisins*”, a “triple portrait” of the composer proper, his friend and his parrot).

Conclusions. As a result, the piano cycle by G. Rossini, in a number of ways, approaches to the piano cycles of romantics, such as, for example, R. Schumann’s “Carnival”. The “culinary” program of the cycle is complemented by an arsenal of sound-visual means of the romantic era, to which G. Rossini refused to count himself among the composers. Along with program genre miniatures, there are portrait pieces; besides that, the composer conducts an indirect dialogue with contemporaries and close people (M. Carafa, J. Rothschild, O. Pélissier, F. Liszt). The pieces demonstrate a vivid theatricality, which is embodied in a variety of characters within one miniature-scene and even in the addition of a verbal text, which indicates the closeness of the cycle to instrumental theater – an attribute of musical creativity of the twentieth century. ■ **Key words:** “*musical gastronomy*”, *culinary*, *G. Rossini’s creativity*, “*Péchés de vieillesse*”, *piano cycle*, *piano miniature*, *program music*, *musical portrait*, *theatricality*, *piano cycle of the Romantic era*.



Постановка проблеми. Якщо оперна творчість Дж. Россіні постійно приваблює дослідників, то камерно-інструментальна музика композитора висвітлена лише в деяких працях західноєвропейських музикознавців, зокрема, у дисертації Ш. Міллер (Miller, Sh. M., 1990), в якій авторка аналізує його пізні фортепіанні п’єси, відмічаючи схильність майстра до частих повторів музичних елементів. Ч. Парк (Park, Ch., 1997), у свою чергу, розглядає камерно-інструментальні твори Дж. Россіні в стилістичному та композиційному аспек-



тах, в результаті чого приходить до висновку про його яскраве новаторство в цій сфері. Б.-Р. Керн та Р. Моллер (Kern, B.-R. & Moller, R., 2002) цікавляться фактами життя композитора та створюють детальну періодизацію його біографії й творчості, до якої іноді залучається аналіз камерних п'єс, написаних у паризький період (1823–1868). В той же час, у вітчизняних джерелах камерно-інструментальна музика Дж. Россіні, яка стає ключовою сферою діяльності в зрілий період його життя, висвітлена лише епізодично, що обумовлює актуальність запропонованого дослідження.

Мета статті – виявити особливості трактування Дж. Россіні фортепіанних мініатюр на прикладі циклу «Чотири закуски та чотири десерти». Основне завдання полягає у розгляді відмінностей інтерпретації композитором програмного задуму номерів.

Виклад основного матеріалу. В існуючих на сьогоднішній день музично-критичних працях нерідко згадується про велику пристрасть Дж. Россіні до кулінарії. Прийом їжі або ж її приготування були для композитора певним джерелом музичного натхнення. Крім того, час від часу він проводив паралелі¹ між музикою та їжею, а також став автором двох книг рецептів, одна з яких була опублікована під редакцією Т. Бовера (1997) в Парижі. Вона вийшла під назвою «Россіні та гріх об'їдання» / «*Rossini les péchés de gourmandise*» і цікава тим, що деякі страви мають музичні назви, наприклад, салат «Фігаро», тістечка «Пастіччіні» та торт «Вільгельм Телль», а сучасні редактори додали до книги музичні твори композитора.

В період між 1857 та 1868 рр. Дж. Россіні пише майже виключно камерно-інструментальні та вокальні твори. Більшість з них увійшла до збірки «Гріхи старості» / «*Péchés de vieillesse*», яка налічує 164 композиції, в тому числі дванадцять «істівних» мініатюр для фортепіано. Одна з них, «Маленький вальс, касторове масло» / «*Petite*

¹ Дж. Россіні порівнює органи травлення та процеси, що в них відбуваються, із музичними інструментами. «Шлунок – це диригент, який керує великим оркестром наших страстей. Порожній шлунок для мене як фагот, який ричить від невдоволення, або флейта пікколо, яка виражає своє бажання у верескливих тонах. Повний шлунок – трикутник задоволення або барабан радості» (як цит. Ключикова, О., 1990: 121).

Valse, L'huile de ricin» з «Альбому для тямущих дітей» / «*Album de chaumière*», не входить до жодного з кулінарних циклів. Як міні-цикл можна розглядати три п'єси: «Фу, зелений горох» / «*Ouf! Les petits pois*», «Печеня» / «*Un sauté*», «Романтичні відбивні» / «*Hachis romantique*» з «Альбому для дітей-підлітків» / «*Album pour les enfants adolescents*»; а вісім останніх п'єс, що згруповані у четвертому альбомі, композитор подає під єдиною назвою «Чотири закуски та чотири десерти» / «*Quatre hors-d'oeuvres et quatre mendiants*».

Останній твір представляє собою цикл, який розпадається на дві частини: «**закуски**» (№ 1 – «Редис» / «*Les radis*», № 2 – «Анчоуси» / «*Les anchois*», № 3 – «Корнішони» / «*Les cornichons*». “*Introduction: Theme et Variations*”, № 4 – «Масло» / «*La beurre*». “*Theme et Variations*”) та «**десерти**» (№ 1 – «Інжир» / «*Les figuees seche*». “*Me voila – bonjour madame*”, № 2 – «Мигдаль» / «*Les amandes*». “*Minuit sonne – bonsoir madame*”, № 3 – «Родзинки» / «*Les raisins*» “*A ma petite perruche*”, № 4 – «Горішки» / «*Les noisette*», “*A ma chere Nini*”).

Кожна мініатюра має назву певного кулінарного інгредієнту. Їх вибір, окрім загального захоплення їжею, обумовлений кулінарною програмою. Всі закуски – солоні (анчоуси і корнішони) або нейтральні (редис і масло) за смаком, та в практиці російсько-українських вечорів подаються як доповнення до основної страви. Зокрема, відомо, що Дж. Россіні додавав анчоуси в спагеті – традиційну італійську страву, яку, зазвичай, готували люди з низьким соціальним статусом.

«Десерти» ще тісніше, ніж закуски, об'єднані програмою – всі вони є ласощами критської дієти², якої на певному етапі життя (не в останню чергу під тиском дружини) притримувався композитор. Саме тому в цикл увійшли й солодкі інжир і родзинки та нейтральні за смаком мигдаль і лісові горішки. Відомо, що всі ці компоненти додаються до складу португальського вина «Мадера». Дж. Россіні не тільки був палким шанувальником цього сорту, але й зберігав раритетні

² Сторі, Р. & Тодд, С. & Сторі, Л. (2015) приводять різноманітні приклади дієт, а саме, критської або середземноморської, яка прийшла зі стародавніх часів, ще з епохи неоліту. Її ідея полягає у вживанні свіжих овочів та фруктів, оливкового масла, меду, деяких фруктів, висушених природнім шляхом, та невеликої кількості вина.



зразки у своєму льосі, а його улюблена страва «Турнедо» має у своїй основі соус із мадери. Окрім кулінарної програми, в циклі розкриваються різноманітні кулінарні ситуації (взаємовідносини з дружиною, друзями та домашніми тваринами).

Особливої ролі набуває символічність десертів. У книзі Б. Смолянського та В. Ліфляндського (2015: 56) зазначено, що «<...> в Провансі <...> після опівнічного богослужіння прийнято ставити на стіл 13 символічних <...> видів десертів: 1) лісові або грецькі горіхи; 2) родзинки; 3) сушений інжир; 4) мигдаль (ця “четвірка” символізує також 4 праведних ордени монахів: августинців, францисканців, домініканців і кармеліток».

Крім того, трактування всіх частин циклу обумовлене прагненням Дж. Россіні іронічно, з дещо нешанобливим гумором, підкреслити ставлення до нових музичних стилів (граційні мазурки, елегантні вальси та варіації «їстівного» циклу мають доволі глузливі назви).

За композицією альбом поєднує ознаки восьмичастинного циклу та «циклу в циклі», оскільки «Закуси» відокремлені від «Десертів» підзаголовком. Крім того, кожен з «Десертів» супроводжується короткою вербально-текстовою ремаркою, зокрема, зверненнями до дружини³ – «Ось я, доброго ранку, мадам!» (№ 1), «Звучить північ – доброго вечора, мадам!» (№ 2), присвятами домашньому птахові – «Моєму маленькому папузі» (№ 3) – та собачці – «Моїй дорогій Ніні» (№ 4), які підкреслюють притаманне композитору почуття гумору. Так, у «Родзинках» (№ 3) взагалі введено вокальну партію, яка не має самостійного рядка.

№ 1 «Редис» / «*Les radis*» – незвична назва для фортепіанної мініатюри початку ХІХ ст., адже в епоху раннього Романтизму було б логічніше давати назву композиціям в поетичному дусі, та Дж. Россіні, навпаки, демонструє свій іронічний погляд на нові уподобання своїх колег.

³ Г. Вейнсток (2003) у своїй книзі описує відношення О. Пелісьє до Дж. Россіні, яка стежила за тим, щоб композитор гарно та правильно харчувався. Вона складала раціон його страв та старанно урізноманітнювала його всілякими середземноморськими продуктами, намагаючись пом'якшити строгі заборони лікарів.

Важко уявити, як може звучати редис, якими тембровими красками треба скористатися, щоб почути цей «плід» у мелодичних інтонаціях. Дж. Россіні відмовлявся відносити свої камерні твори до програмної музики, та назва твору і наявність у ньому звукозображальних елементів, які імітують хрумкіт овочу, демонструють нам зворотнє. Маєстро збагачує нотний текст великою кількістю артикуляційних знаків, виписуючи їх над кожною нотою; більшість з них запозичено зі смичкових штрихів (*martele-staccato*, *martele-tenuto* та ін.). «Редис» побудований у складній трип'ятичастинній формі з ознаками варіаційності (Приклад 1).

Приклад 1.

Схема композиції № 1 «Редис»

Вступ	A	B	C	A ₁	B ₁	C ₁	A ₂	Coda
тт. 1–8	тт. 9–35	тт. 36–52	тт. 63–89	тт. 90–129	тт. 131–156	тт. 157–183	тт. 184–215	тт. 216–322
	a-b-a ₁	a-b-a ₁	a-b	a-b-a ₁	a-b-a ₁	a-b	a-b-a ₁	
a-moll	a-C-A	a-C-a	F-a	a-C-a-E	a-C-a	A	a-C-A	a-A-C-a-A-a

Усі рухливі епізоди мають граційно-скерцозний характер (A, C, A_p, C_p, A₂), а деякі з них відверто бравурні (A₁ та A₂), насичені етюдною технікою та танцювальною ритмікою; їх відтіняють повільні розділи (B та B₁). В цій внутрішній контрастності, різноманітності прийомів гри наче віддзеркалюється іскристість смаку редису, його післясмак, який, ймовірно, здавався композиторові дуже пекучим, судячи з нестриманості та нервозності ритмів, постійних репетицій на одній ноті, різких динамічних змін у кожному такті.

Тридольний метр «Редису» злегка нагадує вальс, але композитор вирішив пожартувати над слухачами і додав до цього вишуканого танцю особливі «кульгаючі» акценти, що асоціюються з присіданнями. Це не перший зразок гумористичного вальсу у Дж. Россіні. Так, в деяких альбомах «Гріхів» можна знайти п'єси з нестандартною танцювальною ритмікою⁴. У другій (B) та п'ятій (B₁) частинах твору виклад

⁴ Наприклад, «Похмурий вальс» в альбомі № 5, «Пошматований вальс» в шостому альбомі, «Кульгавий» – в сьомому, а також «Антитанцювальний вальс» в альбомі № 8.



музичного матеріалу дуже нагадує фактуру «Кампанелли»⁵ Ф. Ліста. Така алюзія цілком можлива, оскільки угорський композитор був час-тим гостем «суботніх вечорів», де виконував нові россінієвські мініа-тюри та складав варіації на них. А в кодї можна почути інтонації, що нагадують одну з п'єс самого Дж. Россіні, яка входить до восьмого альбому («Альбом для тямущих дітей» / «*Album de Chateam*») «Гріхів старості» – «Чистокровну тарантелу (з процесією, яка проходить повз)» / «*Tarantella pur sang*» (*avec traverse de la procession*)).

«Анчоуси»⁶ / «*Les anchois*» (*Allegretto moderato molto, D-dur*) – друга мініатюра («закуска»), яку Дж. Россіні позначив як «Тема та ва-ріації». Вона має риси як строгих, так і вільних варіацій (Приклад 2).

Приклад 2.

Схема композиції № 2 «Анчоуси»

R	A	R	A ₁	R	A ₂	R	B	Coda
т. 1–8	т. 9–24	т. 25–32	т. 33–48	т. 49–56	т. 57–71	т. 72–79	т. 80–94	т. 95–119
D	D–E–D	D	D–E–D	D	D–E–D	D	D–E–D	D–Es–E–F–H

Згідно з правилами кулінарного обіднього етикету, анчоуси як самостійна окрема страва подаються рідко. Частіше за все їх поєдну-вали з іншими закусками та робили з них соуси, тобто анчоуси мали свою кулінарну варіативність. Отже, вибір форми даної мініатюри відповідає програмному задуму п'єси. Біографи Дж. Россіні наводять досить цікаву історію, яка свідчить про його стійку схильність до му-зично-кулінарних асоціацій, що пов'язана з цим видом риб та іншим відомим композитором, М. Е. Карафою ді Колобрано: «Россіні якось запросив до себе на обід свого друга, Карафу, вірного вагнериста <...> подав <...> рибний соус без риби. У відповідь на здивований вигляд Карафи Россіні відповів: “Соус без риби – просто ідеальна їжа для любителя музики без мелодії”», – пише Л. Б'янколлі (2018: 358).

⁵ Як відомо (Кампанелла, 2020), етюд Ф. Ліста (1851) є транскрипцією на одно-йменну скрипку п'єсу Н. Паганіні (1826).

⁶ «Анчоуси – морська риба, за розміром менша пальця руки <...>. Анчоуси при-сутні на столах лише у вигляді закуски. <...> Цю рибу ловлять вночі на західних берегах Італії, Франції та Іспанії» (Дюма, А., 2006: 127).

Складається твір із чотирьох ритурнелів, перший з яких позначений авторською ремаркою «*Tutti*», що відсилає до оркестрової музики; його тема нагадує фанфари міді (пунктир, динаміка від *pp* до *sf*, активне акцентування сильної долі), – наче запрошення до початку бальних танців. Після вступу звучить основна тема в ритмі грайливої мазурки, а вже за другим повтором ритурнелю, у першій варіації (A_1), з'являються звукозображальні елементи, а саме, імітація морських хвиль, в яких стрімко вирують маленькі рибки. У другій варіації «кришталевий» каскад змальований легкими *staccato* тридцять других у високому регістрі та двома шістнадцятими з восьмою, що спускаються донизу хроматичною гаммою. Водна тематика продовжується і в наступній варіантній частині; етюдні тріольні арпеджіо у помірно-му темпі нагадують, зокрема, відомий твір Ф. Ліста «Фонтани вілли д'Есте»⁷.

Третя мініатюра циклу має подвійну назву: «Інтродукція» / «*Introduction*» та «Корнішони» / «*Cornichons*»⁸. У порівнянні з попередніми творами вона є найлаконічнішою. Судячи з назви і розміру п'єси, вона грає роль вступу до наступної мініатюри. Це одночастинний твір, який будується на одному образі, що відповідає специфіці жанру мініатюри (Приклад 3).

Приклад 3.

Схема композиції № 3 «Корнішони»

Вступ	A	A ₁	A ₂	A ₃	A ₄	A ₅	A ₆
тт. 1–3	тт. 4–8	тт. 9–16	тт. 17–23	тт. 24–31	тт. 32–42	тт. 43–52	тт. 53–62
E	E–gis	gis–H	fis–cis	cis–G	G–E	E–H	G–H

Одноманітність ритмічного малюнку, що імітує барабанні відбивання, короткі мелодичні фрази роблять його схожим на іграшковий марш, де огірки немов грають роль маленьких солдатиків в однакових

⁷ З циклу «Роки мандрів», де Ф. Ліст надихався враженнями від подорожі Італією (див., напр.: Буряков, Д., 2020).

⁸ «Корнішонами називають маленькі огірки, зазвичай, мариновані в оцті» (Дюма, А., 2006: 320).



мундирах. А штрих *staccato*, що витриманий упродовж всієї п'єси, асоціюється з «хрумкістю» солоних огірків. Як і в першому номері циклу, Дж. Россіні використовує в «Корнішонах» інтонації, близькі до тих, що звучать в іншому його творі – «Марші» / «*Marche*» із сьомого альбому «Гріхів», де ритмічні та мелодичні мотиви деяких частин дуже схожі з «Корнішонами».

Остання частина «закусок», «**Масло**» / «*Beurre*», яка за будовою в цілому схожа на другий номер циклу, «Анчоуси» (авторське позначення «Тема з варіаціями», поєднання рис строгих та вільних варіацій), містить своєрідний восьмитактовий ритуурнель, з якого твір і починається (див. Приклад 4).

Приклад 4.

Схема композиції № 4 «Масло»

R	A	R	A ₁	R	A ₂	R var	A ₃ /R	Coda
тт. 1–8	тт. 9–24	тт. 25–32	тт. 33–48	тт. 49–55	тт. 56–72	тт. 73–95	тт. 96–110	тт. 111–221
B	F–B	B	F–B	B	F–B–b	B	F–B–D	Es–c–B–Ges–B

Всі варіації мають незмінну ритмічну основу, якій притаманна вишукана танцювальність. Першу варіацію вирізняє скерцозний виклад багатьох коротких мотивів, котрі через регістрову віддаленість сприймаються як окремі «спалахи»; друга варіація насичена октавними пасажами – тобто, етюдні прийоми гри притаманні усьому циклу «Закусок». Остання варіація має риси «вільної», оскільки в ній змінюється метр та утворюється тричастинна репризна форма; вона є типовою для фіналів варіаційної форми після повільної частини. Подовжуючи низку кулінарних асоціацій, плавні чергування головних частин із ритурнелем, а іноді й об'єднання їх разом, можна порівняти зі змінами фізичного стану масла – його перетвореннями з твердого на рідке.

«**Чотири десерти**» складають другий міні-цикл в межах «кулінарної» композиції. Відомо, що на «суботніх вечорах» стіл у будинку композитора ломився під вагою різноманітних їстівних шедеврів його власного приготування; головні страви мали бути із м'яса, з великою кількістю соусів; особливі місця посідали паста та улюблене ним



фуа-гра. Не обходилося і без вишуканих напоїв та десертів, і все це подавалось одночасно, без традиційних правил етикету. Ідея «вечорів» підтверджувала думку Дж. Россіні про єдність чотирьох дійств життя⁹. Після вечері всі переходили до зали, де композитор виконував свої нові твори або ж доручав це робити гостям.

Перший номер «десертів» – «**Ось і я, доброго ранку, мадам**» / «*Me voila, Bonjour, Madame*», «**Сушений інжир**» / «*Les figues seches*» – присвячено дружині Дж. Россіні, О. Пелісьє. Одразу виникає питання: чому ранок починається десертом, а саме, інжиром (друга назва твору), і чому композитор звертається до дружини? О. Пелісьє була професійною танцюристкою, отже, Дж. Россіні не випадково орієнтується на танцювальну жанровість. Дружина внесла у життя Дж. Россіні чіткий розпорядок дня та прагнула привчити його до «правильного» харчування. Крім того, вона, вочевидь, піклувалася й про себе, оскільки інжир, за думкою тогочасних медиків, – афродизіак.

«Сушений інжир» написаний у формі рондо (див. Приклад 5).

Приклад 5.

Схема композиції № 5 «Сушений інжир»

A	B	A ₁	B ₁	A ₂	A ₃	Coda
a–b–a ₁	a–b–a ₁	a–b–a ₁	a–b–a ₁	a–b–a ₁	a–b–a ₁	a–b–a ₁
тт. 1–25	тт. 26–51	тт. 52–76	тт. 77–110	тт. 111–134	тт. 135–165	тт. 166–199
D	H–H–h	D–F	B–h	D	D–F	D

Тема вступу імітує ранковий дзвоник. Перша частина має у своїй основі ритми мазурки, наповнена скерцозністю, грайливими інтонаціями. Чергування верхнього та нижнього регістрів – наче питання та відповіді – звучать, як ранковий діалог подружжя Россіні. Друга частина – контрастна до першої, вона наповнена жвавим рухом у високому регістрі; хроматичні гамми, гучні акценти в поєднанні з різ-

⁹ «В юнацтві я думав: існують чотири дії радісної опери, яку ми називаємо життям, – їжа, переварювання, спів і кохання. Але тепер я зрозумів, що помилявся в послідовності. Правильно так: їсти, любити і співати. А потім вже все це переварювати» (Коровіна, О., 2011: 154).



кими *staccato* у лівій руці викликають асоціацію з метушнею та роздратуванням ранкових зборів. Саме так уявлялися Дж. Россіні ранні підйоми, адже, за його словами, «... найкраще положення для людини – горизонтальне» (як цит. Казакевич, А., 2017: 8).

№ 2 «**Опівніч звучить – доброго вечора, мадам**» / «*Minuit sonne – Bon soir, Madame*» та друга назва «**Мигдаль**» / «*Les amandes*». Композиція, як і попередній номер, присвячена дружині Дж. Россіні. «Мигдаль» починається зі вступу, який символізує дванадцять ударів годинника. Перша частина насичена танцювальними ритмами; усе починається з граційного, в піднесеному настрої, вальсу; кантиленні інтонації утворюють контекст «нічної» композиції. Слідом виникає контрастний епізод (див. Приклад 6), сповнений жвавої бравурності, де присутня «хитромудра» гармонія у вигляді співставлень співзвуч далеких за спорідненістю тональностей та «задиристий» ритмічний малюнок (пунктирний ритм). За рахунок дрібних тривалостей нова тема асоціюється зі жвавою мазуркою, яка, однак, звучить недовго – її переривають активні арпеджовані рухи у партіях обох рук.

Приклад 6.

Схема композиції № 6 «Мигдаль»

Вступ	A	B	A ₁	B ₁	Coda
	a–b–a1	a–a ₁	a–a ₁ –b–a2	a–a ₁	a–b
тт. 1–12	тт. 14–66	тт. 67–86	тт. 87–135	тт. 136–156	тт. 157–185
G	G–a–G	C	G	G–a–G	G

Третій номер циклу, «**Родзинки**» / «*Les raisins*», другою назвою має присвячення: «**Моєму дорогому папузі**» / «*A ma petite perruche*». «Родзинки» – єдиний номер циклу, де є вербальний текст, який виписаний над мелодією правої руки, що наче пропонує виконавцеві одночасно грати й співати лінію цього голосу, яка створює відповідний «портрет» невідомого співака. Текст поданий у формі діалогу, який починається зі звернення папуги до композитора. Тим самим Дж. Россіні залучає в цей умовний сюжет і себе як умовного персонажа, що можна розцінити як прийом самоіронії, своєрідний шарж на самого себе.

Прагнучи рельєфніше підкреслити пародійні елементи вербальних вставок, які імітують розмову папуги, Дж. Россіні додає до вокальної партії грайливі форшлаги, ціпкі стакатні акценти та синкопи, а інтервальні стрибки більше октави або навіть двохоктавні та висока теситура (здебільшого звуки третьої октави) роблять дану партію майже не здійсненою у виконанні. З одного боку, вона вдало імітує пронизливі зойки домашньої птахи, а з іншого – є зразком мелодики інструментальної природи та досить складних «етюдних» прийомів.

Дж. Россіні комбінує в «Родзинках» три програмні ідеї. Перша – «дружній шарж» та «винна історія», яку описав у своїй книзі Г. Вейнсток (2003: 107): «<...> барон Дж. Ротшильд надіслав композиторові <...> виноград із своєї теплиці, на що той дав відповідь: “Дякую, я не відчуваю потреби у вині в пігулках”». Тим самим маєстро, який любив пригубити смачного вина, тонко «натякнув» своєму другові, що він би ліпше скуштував виноград у «рідкій» формі. Те, що Джеймс (Якоб) Майєр Ротшильд був людиною, досить близькою композиторові, підтверджує факт, що він вів фінансові справи сім'ї Россіні. Саме тому автор мініатюри міг сподіватися, що друг лояльно сприйме його жарт. Друга програмна ідея, як свідчить посвята твору, – образ папуги¹⁰, що втілений в партії «співу птаха» та відповідних текстових ремарках. Чи був екзотичний птах у Дж. Россіні на той час, коли він осів у Пассі, ми не знаємо, а от те, що в часи його бурхливої слави композитор виходив на прогулянки із папугою, засвідчено у книзі Г. Вейнстока (2003)¹¹. Можна припустити, що Дж. Россіні шаржує свого друга Дж. Ротшильда в образі папуги, який співає воєнні пісеньки¹² в стані алкогольного сп'яніння (барон був виноробом

¹⁰ Окрім посвяти, Дж. Россіні зробив помітку на останній сторінці: «Зібрання талантів мого дорогого папуги» / «Compilation des Talents de Societe de ma chere Perruche».

¹¹ «Подружжя Россіні прибуло у Лондон 13 грудня 1823 року <...>. Говорять, наче він брав великого папугу, підіймався на вершину колонади і спостерігав за життям Лондону» (Вейнсток, Г., 2003: 134).

¹² Дж. М. Ротшильд був нагороджений Орденом Почесного Легіону за видатні воєнні заслуги.



і володів вишуканою колекцією вин). Третій вимір програмності – створення автопортрета, яке відбувається через участь автора у діалозі із папугою та низку композиційних прийомів, що, як нам вбачається, відтворюють ідею самоіронії: немелодійність вокальної партії та цитування старовинних французьких пісеньок, у яких розповідається про розгульні солдатські пригоди. Перша цитата, з пісні «У мене в табакерці добрий тютюн» / «*J'ai du bon tabac dans ma tabatiere*», звучить у другій (В) частині твору; інша пісня – «Коли я п'ю бордове вино, в барі усе йде кругом» / «*Quand je bois du Vin clair et tout tourne au cabaret*» – є третьою (А₁) частиною «Родзинок» (див. Приклад 7). Використання цитат розкриває ще один аспект авторської самоіронії, бо цей прийом можна сприйняти як «переспіви» музики минулого замість створення власного оригінального тексту.

Приклад 7.

Схема композиції № 7 «Родзинки»

R	A	B	A ₁	R ₁	C	A ₂	Coda
	a-b-a ₁	a-b-a ₁ -b ₁	a-b-a ₁		a-b-a ₁	a-b-a ₁	a-b-a ₁
т. 1–8	т. 9–42	т. 43–74	т. 75–106	т. 107–114	т. 115–161	т. 162–189	т. 190–228
C	C	As-E-C	C	A	a-A-a	C	C-A-Es-C

Останній номер десертів, «Лісовий горіх» / «*Les Noisettes*», має додаткову назву-посвяту «Мій дорогій Ніні» / «*A ma chere Nini*» – мова йде про домашню тваринку, песика. Улюблениця Дж. Россіні згадується на сторінках книги Г. Вейнстока (2013: 149), втім, без імені, отже, не можна сказати напевне, чи саме їй присвячено цю мініатюру. Тим не менш, ми дізнаємося, що звіринка була вже у досить зрілому віці, мала неоковирну зовнішність та неохайний вигляд, однак дружина композитора відносила до неї з великою теплотою.

«Лісовий горіх» має форму рондо (Приклад 8). Як і у попередніх номерах (окрім «Родзинок»), тут чітко відчувається ритм бравурної мазурки – як віддзеркалення любові та поваги Дж. Россіні до своєї другої дружини. Пригадуючи «закуски», можна помітити свого роду стабільну присутність танцювальної ритміки майже у всіх частинах «їстівного» циклу.

Приклад 8.

Схема композиції № 8 «Лісовий горіх»

R	A	R ₁	B	Зв'язка	A ₁	Coda
	a–b–a ₁		a–b–a ₁		a–b–a ₁	
тт. 1–8	тт. 9–33	тт. 34–41	тт. 42–61	тт. 62–68	тт. 69–91	тт. 92–132
D	H	H	As	As–H	H	H

Висновки. Проаналізований «гастрономічний» цикл фортепіанних мініатюр Дж. Россіні «Чотири закуски та чотири десерти», на перший погляд, представляє собою послідовність різнохарактерних п'єс із кулінарною програмою. Кожна з них містить складні виконавські завдання (скрипкові штрихи, арпеджіо та октавні перебори у швидкому темпі, фіоритури, різкі зміни динамічних і темпових відтінків та ін.).

Програмний замисел композитора реалізується через комплекс різнопланових засобів музичної виразності. Бравурну скерцозність, різкі зміни характеру і контрастних динамічних відтінків (що приходяться на кожний такт) у першому номері «закусок», «Редисі», можна асоціювати з пекучим смаком гіркого коренеплоду. Музична форма «Анчоусів», тема та варіації, немов нагадує слухачеві про різноманітність відповідних кулінарних рецептів, а звукозображальні прийоми – про перекочування морських хвиль та вируючі рухи рибок. Сухі *staccati* «Корнішонів» пов'язуються в уяві з хрумкістю молодих огірків, а жанрові ознаки маршу – образом маленьких, в однакових мундирах, солдатиків. В п'єсі «Масло» нестабільність консистенції цього харчового продукту передано засобами формоутворення – Дж. Россіні «розосередив» музичну форму задля імітації його мінливої фізичної структури.

Найбільш екстравагантними серед п'єс циклу виявились «десерти», де композитор продемонстрував прихильність до театралізації. В двох перших номерах, «Інжирі» та «Мигдалі», що присвячені дружині, використані танцювальні жанри як натяк на її професійну діяльність, а музична імітація ранкового дзвоника та нічного бою годинника подана як характерна приналежність буденного життя родини. Дві ж останні п'єси, «Родзинки» і «Лісовий горіх», присвячені до-



машнім улюбленицям. На відміну від інших п'єс циклу, «Родзинки» – «потрійний портрет» (власне композитора, його папуги та його друга) – лише враження певної композиційної перенасиченості.

Отже, фортепіанний цикл Дж. Россіні, за рядом ознак, наближується до фортепіанних циклів романтиків, таких, як, наприклад, «Карнавал» Р. Шумана. Так, поряд із програмними жанровими мініатюрами, зустрічаються п'єси-портрети, а також композитором ведеться опосередкований діалог із сучасниками та близькими людьми (М. Карафа, Дж. Ротшильд, О. Пелісьє, Ф. Ліст). В п'єсах присутня яскрава театральність, яка втілилась в розмаїтті персонажів в межах однієї мініатюри-сцени та навіть залученні вербального тексту, що свідчить про близькість циклу до інструментального театру – надбання музичної творчості ХХ ст.

ЛІТЕРАТУРА

- Бронфин, Е. Ф. (1973). *Джоаккино Россіні: Жизнь и творчество в материалах и документах*. Москва: Советский композитор, 188.
- Бьянколли, Л. (2018). *Книга великих разговоров*. Санкт-Петербург: Борей Арт, 564.
- Вейнсток, Г. (2003). *Джоаккино Россіні. Принц музики*. Москва: Музыка, 495.
- Дюма, А. (2006). *Большой кулинарный словарь*. Москва: Олимпия Пресс, 744.
- Зенкин, К. В. (2019). *Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма*. Москва: Юрайт, 410.
- Казакевич, А. (2017). Звезды как люди. Джоаккино Россіні. Отримано з <http://www.akazak.ru/moi-knigi-izdannye/biogr/627-dzhoakkino-rossini.html?showall=1&limitstart=2017>
- Клюйкова, О. В. (1990). *Маленькая повесть о большом композиторе, или Джоаккино Россіні*. Москва: Музыка, 192.
- Коровина, Е. (2011). *Великие загадки мира искусства. 100 историй о шедеврах мирового искусства*. Москва: Центрполиграф, 265.
- Смолянский, Б. & Лифляндский, В. (2015). *Священная кухня. Религия и питание*. Санкт-Петербург: Амфора, 240.
- Стендаль (1988). *Жизнеописание Гайдна, Моцарта и Метастазіо. Жизнь Россіні*. Москва: Музыка, 640.



- Стори, Р., Тодд, С. & Стори, Л. (2015). *Диета святой горы Афон. Секреты кухни и рецепты православных монастырей Афона*. Москва: Синдбад, 264.
- Beauvert, T., Knaup, P. & Le Foll, N. (1997). *Rossini: les péchés de gourmandise*. Paris: Plume, 206.
- Kern, B.-R. & Moller, R. (2002). *Rossini in Paris*. Leipzig: Universitätsverlag, 181.
- Miller, S. M. (1990). *Form and Genre in Selected Keyboard Works from Rossini's "Peches de viellesse"*. (D. M. A. dissertation). Memphis State University. Memphis, 137.
- Park, Ch. (1997). *Rossini's Late Piano Pieces: An Analysis and Revaluation*. (D. M. A. dissertation). Boston University. Boston, 111.
- Ференц Лист. *Мир классической музыки*. Отримано 5.01.2020 з <https://cl.mmv.ru/composers/List.htm>
- Кампанелла. *Музыкальная энциклопедия*. Отримано 5.01.2020 з <http://www.musenc.ru/html/k/kampanella.html>

REFERENCES

- Beauvert, T., Knaup, P. & Le Foll, N. (1997). *Rossini: les péchés de gourmandise*. Paris: Plume, 206 [in French].
- Bronfin, Ye. F. (1973). *Dzhoakkino Rossini: Zhizn i tvorchestvo v materialakh i dokumentakh [Gioacchino Rossini: Life and Works in Materials and Documents]*. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 188 [in Russian].
- Byankolli, L. (2018). *Kniga velikikh razgovorov [Book of great conversations]*. St. Petersburg: Borey Art, 564 [in Russian].
- Dyuma, A. (2006). *Bolshoy kulinarный slovar [The Big Culinary Dictionary]*. Moscow: Olimpiya Press, 744 [in Russian].
- Ferents List [Ferenc Liszt]. *Myr klassycheskoy muzyky [The world of classical music]*. Retrieved January 5, 2020, from <https://cl.mmv.ru/composers/List.htm>
- Kampanella [Campanella]. *Muzykalnaya entsiklopediya [Musical encyclopedia]*. Retrieved January 5, 2020, from <http://www.musenc.ru/html/k/kampanella.html>
- Kazakevich, A. (2017). *Zvezdy kak lyudi [Stars are like peoples]*. Dzhoakkino Rossini. Retrieved from <http://www.akazak.ru/moi-knigi-izdannye/biogr/627-dzhoakkino-rossini.html?showall=1&limitstart=2017>



- Kern, B.-R. & Moller, R. (2002). *Rossini in Paris*. Leipzig: Universitätsverlag, 181 [in German].
- Klyuykova, O. V. (1990). *Malenkaya povest o bolshom kompozitore, ili Dzhokkino Rossini [A little story about the great composer, or Gioacchino Rossini]*. Moscow: Muzyka, 192 [in Russian].
- Korovina, Ye. (2011). *Velikie zagadki mira iskusstva. 100 istoriy o shedevrakh mirovogo iskusstva [Great Mysteries of the Art World. 100 Stories about the Masterpieces of World Art]*. Moscow: Tsentropoligraf, 265 [in Russian].
- Miller, S. M. (1990). *Form and Genre in Selected Keyboard Works from Rossini's "Peches de viellesse"*. (D. M. A. dissertation). Memphis State University. Memphis, 137 [in English].
- Park, Ch. (1997). *Rossini's Late Piano Pieces: An Analysis and Revaluation*. (D. M. A. dissertation). Boston University. Boston, 111 [in English].
- Smolyanskiy, B. & Lifyandskiy, V. (2015). *Svyashchennaya kukhnya. Religiya i pitanie [Sacred kitchen. Religion and food]*. St. Petersburg: Amfora, 240 [in Russian].
- Stendal, (1988). *Zhizneopisanie Gaydna, Motsarta i Metastazio. Zhizn Rossini [Biography of Haydn, Mozart and Metastasio. Rossini's life]*. Moscow: Muzyka, 640 [in Russian].
- Stori, R., Todd, S. & Stori, L. (2015). *Dieta svyatoj gory Afon. Sekrety kukhni i retsepty pravoslavnykh monastyrey Afona [The diet of the holy Mount Athos. Cuisine secrets and recipes of the Orthodox monasteries of Athos]*. Moscow: Sindbad, 264 [in Russian].
- Veynstok, G. (2003). *Dzhokkino Rossini. Prints muzyki [Gioacchino Rossini. Prince of Music]*. Moscow: Muzyka, 495 [in Russian].
- Zenkin, K. V. (2019). *Fortepiannaya miniatyura i puti muzykalnogo romantizma [Piano miniature and the ways of musical romanticism]*. Moscow: Yurayt, 410 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 20.01.2020 р.



УДК 785.11.071.1 (470)

DOI 10.34064/khnum2-1911

Савченко Г. С.

ORCID 0000-0002-9845-0450

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

Багатофігурність в оркестровому письмі І. Ф. Стравінського неокласичного періоду (на прикладі балету «Аполлон Мусагет»)

АНОТАЦІЯ ■ Савченко Г. С. Багатофігурність в оркестровому письмі І. Ф. Стравінського неокласичного періоду (на прикладі балету «Аполлон Мусагет»). ■ У статті досліджується принцип багатофігурності як одна з констант композиторського мислення І. Ф. Стравінського на рівні оркестровки. Підкреслюється, що багатофігурність як принцип оркестрового письма склалася в балетних партитурах раннього періоду і, як інші «універсалиї» стилю (С. Савенко), зберігає свою актуальність у модифікованому вигляді в подальшій творчості композитора. Багатофігурність впливає на просторово-часові характеристики музичної композиції, надаючи часу підвищеної подієвості, розщепленості, простору – об'ємної насиченості, змінюваної щільності, ефекту симультанності подій. У творах неокласичного періоду багатофігурність взаємодіє з прийомами моделювання цілеспрямованого континуального часу й однорідного простору («довга» мелодія, темброво монохромний склад оркестру), надаючи часу дискретності, а простору – неоднорідності й об'ємності. ■ **Ключові слова:** балетні партитури І. Стравінського, неокласичний, багатофігурність, оркестрове письмо, тембр, оркестрова фактура, час, простір.

АННОТАЦИЯ ■ Савченко А. С. Многофигурность в оркестровом письме И. Ф. Стравинского неоклассического периода (на примере балета «Аполлон Мусагет»). ■ В статье исследуется принцип многофигурности как одна из констант композиторского мышления И. Ф. Стравинского



на уровне оркестровки. Подчёркивается, что многофигурность как принцип оркестрового письма сложилась в балетных партитурах раннего периода и, как и другие «универсалии» стиля (С. Савенко), сохраняет свою актуальность в модифицированном виде в дальнейшем творчестве композитора. Многофигурность влияет на пространственно-временные характеристики музыкальной композиции, придавая времени повышенную событийность, расщеплённость, пространству – объёмную насыщенность, изменяемую плотность, эффект simultaneity событий. В произведениях неоклассического периода многофигурность взаимодействует с приёмами моделирования целенаправленного континуального времени и однородного пространства («долгая» мелодия, темброво монохромный состав оркестра), сообщая времени дискретность, а пространству – неоднородность и объём.

■ **Ключевые слова:** балетные партитуры И. Стравинского, неоклассический, многофигурность, оркестровое письмо, тембр, оркестровая фактура, время, пространство.

ABSTRACT ■ Savchenko Hanna. Multifigure Technique in Igor Stravinsky's Orchestral Composing of the Neoclassical Period (on the example of the ballet "Apollon Musagète").

■ **Background.** The issue of time in Igor Stravinsky's works attracts the attention of researchers constantly. The time is studied through revealing the meter and rhythm specifics of the works (the concept of irregular-accent rhythm (a term of V. Kholopova). In our opinion, in the study of the temporal and spatial parameter another reversal is possible – in the aspect of orchestration as a means of material and sound objectification of a composer's conception in time and space. Taking into account the evolution of I. Stravinsky's composer thinking, this approach allows us to demonstrate those changes that took place in the orchestration of the composer, and to reveal certain constants, *universals* (S. Savenko) of orchestral thinking and orchestration as a set of technological methods.

Analysis of recent research and publications. The theme of *time and its specificity in Igor Stravinsky's works* is studied discreetly in the monograph by S. Savenko (2001), which discusses it in connection with the study of meter and rhythm, motif technique, musical form. The notion of *space* is not a scientific problem in the monograph, but the author discusses it in relation to texture and orchestration. The separate sections of the monograph by M. Druskin (1982) are

devoted to the issues of time (*Motion*) and space (*Space*). In the first one, the musicologist emphasizes the importance of the visual images and body movements for the composer. The author distinguishes two approaches of I. Stravinsky to the *course of time*: the first approach evenly regulates it, the second one constantly violates it, because it is full of emotions and psychic states (Druskin, 1982: 135). In the section *Space*, M. Druskin (1982: 140–141) emphasizes the composer's intended attitude to the issue of space organization, in which he continues the discovery by Claude Debussy. The essence of innovation lies in the creation of a multicenter composition that involves the coexistence of many points of view (1982: 143–150). O. Sokol (1974) also discusses the above concept of time but in order to substantiate the principle of similarity in the creative method of the composer. A special study on the issue of rhythm and time in I. Stravinsky's works is the doctoral dissertation by A. Makina (2010). The analysis of the rhythmic and temporal structures and the rhythmic technique of the *Symphony of Wind Instruments* allows the author to conclude that "Stravinsky's innovation is to strengthen the structural rhythmic component of the composition as an alternative to tonal development..." (Makina, 2010: 12).

Objectives of the researching. In the above works, the orchestration by I. Stravinsky as a system of technological methods of organizing material in time and space does not become a subject of special study. Therefore, **the aim of this article** is to study the specifics of the spatial and temporal organization of I. Stravinsky's composition as exemplified by the work of his neoclassical period (the ballet *Apollon Musagète*) in the aspect of orchestral composing.

Discussion and results. In the early works, I. Stravinsky develops the orchestral technique of composing based on the multi-figure principle. It allowed the composer to embody in his artistic system new ideas about time and space according to the worldview, which has changed dramatically in the modern culture. The *figure* in the orchestral texture means, as we define it, a formula that is delineated with intonational, rhythmic, texture, register, and timbre means, or with a set of means outlined in a plastic-characteristic, visual way. It can be repeated accurately (*ostinato*) or alternatively.

The multifigure technique in horizontal projection is realized at micro- and macro-syntactic levels. In the organization of time, it generates increased eventfulness, semantic density. In vertical projection, the multifigure technique is manifested in the combination of different figures in a polysyllable texture



organized on the principle of complementarity. This enriches the orchestral texture with spaciousness.

The preservation of the multifigure technique as a constant of I. Stravinsky's composer thinking comes from the peculiarities of his style system. The style of the composer, according to many researchers, is based on the dialectical interaction of universal (stable) and variant (mobile) aspects at different levels of stylistic integrity.

The orchestration parameter contains new "neoclassical" qualities and stable orchestra composing techniques (the multifigure technique). Let us turn to the ballet *Apollon Musagète* (1928). The selected composition of the orchestra is expressly "classical": the string orchestra forms a timbre-soldered organism, devoid of the bright color of woodwind and brass instruments. The result is a monochrome sound, essentially continuous, because it does not change its timbre throughout the ballet.

In the works of the neoclassical period, the composer reproduces certain qualities of the model (Savenko, 1977). We assume that purposeful continuous time and homogeneous space are also subject to simulation. A powerful means of modeling continuous time is the "long" melody that the composer designs. Its unfolding in the context of timbre monochromaticism really creates an auditory illusion of a timeless expression that goes on in time. However, a visual analysis of the score testifies to the effect of the multifigure technique, which imparts a process of discreteness. The figures help break the melody line, register contrasts, timbre interception. Vertically, based on the figure composing, counterpoints and duplications (usually inaccurate) are built, which violates the homogeneity of the space and gives it a variable density.

Conclusions. The analysis of the scores of the ballet *Apollon Musagète* has shown the effect of the constant principle of multifigure technique. The multifigure technique undergoes modifications, as it interacts with the techniques that matured in the neoclassical period ("long" melody, monochrome timbre), and it aimed at modeling the "classical" directed continuous time and homogeneous space. As a result, the multifigure technique breaks the continuity of time by giving it discreteness; creates an inhomogeneous space.

The author sees the **prospects of the study** in the analysis of opera scores, in which the multifigure technique comes in the complex interaction with the words. ■ **Key words:** *ballet scores by Ihor Stravinsky, neoclassical, multifigure technique, orchestra composing, timbre, orchestra texture, time, space.*



Постановка проблеми. Питання часу у творчості І. Стравінського привертає увагу дослідників постійно. Воно є предметом спеціальних наукових робіт, мимохідь порушується в контексті різноманітної проблематики. Проте дослідження часової організації відбувається переважно через розкриття метроритмічної специфіки творів, передусім, застосування поняття нерегулярно-акцентної ритміки (термін В. Холопової, 1971). На нашу думку, в дослідженні часового і, додамо, просторового параметра можливий і інший розворот – в аспекті оркестровки як просторово-часового «каркасу» музичного матеріалу, як засобу матеріально-звукової об'єктивації художнього задуму в часі та просторі. Зважаючи на еволюцію композиторського мислення І. Стравінського в історичній перспективі й опробування ним у своїй композиторській практиці багатьох стилів, такий підхід дозволить продемонструвати ті зміни, які відбувалися в оркестровці майстра протягом довгого творчого життя, і виявити певні константи, «універсалії» (С. Савенко) оркестрового мислення й оркестровки як комплексу технологічних прийомів, котрі зберігались інваріантними, утворюючи разом з іншими «універсаліями» стійке ядро стилю І. Ф. Стравінського.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дискретно тема «час і його специфіка у І. Стравінського» розробляється в монографії С. Савенко, яка порушує цю проблему у зв'язку з дослідженням метроритму: «Фундамент музики Стравінського – ритм, тому що час – її естетична основа» (Савенко, 2001: 105). «Музика Стравінського – звукове оформлення часу» (Савенко, 2001: 150). Методологічною основою дослідження метроритму стає термін В. Холопової «нерегулярно-акцентний ритм», який, на думку С. Савенко, стає однією з універсалій стилю композитора: «Нерегулярна акцентність, як родова ознака стилю Стравінського, присутня в його музиці всюди, у творах будь-якого періоду, будь-якого жанру. Змінюються лише її форми та інтенсивність» (2001: 108). Нерегулярно-акцентний ритм тісно пов'язаний із мотивною технікою композитора («технікою інтервальних структур»), яка базується на діалектичній взаємодії повторності



(остинатності) та варіантності (Савенко, 2001: 109–115) й у різні періоди творчості має різне інтонаційне наповнення (Савенко, 2001: 120). Автор зауважує, що «в малих масштабах техніка інтервальних структур особливо помітно сприяє тематичній концентрації, лаконізму висловлювання – одній із важливих якостей стилю Стравінського, що склалась в російських “поспівкових” творах» (Савенко, 2001: 121). Це твердження є непрямим свідченням щодо якісної характеристики часу в музиці композитора – більш стислого, щільно наповненого, з підвищеною подієвістю (Савченко, 2019). Адже нерегулярно-акцентний ритм і постійна мелодична варіантність у сполученні з нерегламентованою повторністю надають часу особливої інтенсивності й незаданості протікання шляхом порушення інерційних очікувань. Спостереження щодо логіки формотворення («мотивно-ритмічні варіації» (Савенко, 2001: 115) також виводять автора монографії на ідею порушення звичної (класико-романтичної) процесуальності форми: «Варіантні ланки у Стравінського подаються як самодостатній структурний компонент, а не первісна основа, що підлягає переосмисленню й подоланню у формі-процесі» (Савенко, 2001: 127). Наведені непрямі спостереження щодо часу в музиці І. Стравінського стимулюють дослідницький інтерес і спонукають до подальших розвідок у цьому напрямку. Проте серед універсалій стилю в С. Савенко є й «пряме» указання на час. Так, говорячи про семантику музичної мови композитора, дослідниця наголошує на важливості *архетипу руху* «у всьому різноманітті його форм, за винятком... однієї – регулярної, “правильної повторності”...» (Савенко, 2001: 150).

Цікаво, що поняття «простір» узагалі не фігурує в монографії як наукова проблема, але й у цьому разі автор книги висловлює цікаві зауваження, говорячи про особливості письма (або фактури, яку С. Савенко ототожнює з письмом) у музиці композитора. «Нескладно припустити, що принцип варіантності, генеральний для музики Стравінського, опиниться в центрі і фактурних процесів. Типи письма тією ж мірою визначаються основами стилю, що й мотивна техніка або принцип акорду-конструкції. У типології фактури в музиці Стравінського таку визначальну вагу має ідея саморуку звукової матерії, гетерофонної свободи суперечливих сутностей» (Савенко, 2001: 138). Стійкими



принципами оркестровки у Стравінського С. Савенко називає «темброву диференціацію» та протиставлення груп (успадковане від барокової музики) (Савенко, 2001: 146), що, зрозуміло, теж «грає» на «просторовість» музики майстра.

Проблемам часу («Рух») та простору («Простір») присвячені окремі розділи монографії М. Друскіна (1982). У першому музикознавець підкреслює виключну важливість для композитора зримих образів, пластично-тілесних імпульсів, рухів тіла. В унісон міркуванням С. Савенко звучить його висловлювання: «Багатоманітність типів і видів рухів у музиці віртуозно розроблено Стравінським – жоден композитор ХХ століття не може в цій сфері порівнятися з ним. Інтенсивність зорових вражень, художницька зіркість допомогли йому піяти градації таких рухів у житті й перевтілити їх у музичні образи» (Друскін, 1982: 133). Автор монографії зауважує, що І. Стравінський розрізняє два підходи до «ходу часу»: перший спрямований на рівномірне його впорядкування, другий – постійне його порушення, тому що передбачає наповненість емоціями й психологізмом (там само: 135). Композиторові, який обстоював антиромантичні художньо-естетичні позиції, другий тип був чужий. Філософ П. Сувчинський, чий погляд можна вважати близькими І. Стравінському, в першому випадку застосовував поняття «хронометричної» музики, у другому – «хроноаметричної» (Друскін, 1982: 136). У розділі «Простір» М. Друскін підкреслює свідоме ставлення композитора до проблеми організації простору: «...Стравінський сам вказує на те, що його хвилювали проблеми перспективи та об'єму в музиці» (там само: 141). У своєму інтересі до просторового феномена в музиці Стравінський наслідує й продовжує відкриття К. Дебюссі (там само: 140). Сутність цих новацій полягає у створенні так званої багатоцентричної композиції, яка передбачає співіснування багатьох точок зору, «глядацьких» позицій (там само: 143–150). Із багатоцентричною композицією дослідник пов'язує й інші проблеми організації простору в музиці І. Стравінського. Це, передусім, проблема «щільності» звучання (там само: 150), «одночасності процесів музичного розвитку», «діалектичної взаємодії динаміки та статики» (151), «асиметричної симетрії» (152), «паралелізму» (153). М. Друскін зауважує: «Стравінський



будував музичну форму шляхом перехресних зв'язків, інтонаційно-ритмічних відповідностей і, перекидаючи арки, переміщував опори, змінював їх, варіював. Він створював композицію динамічну завдяки неухильному руху об'ємних блоків звучання й разом із тим статичну через складне переплетіння ародних зведень» (там само: 151). «Паралелізм – геометричне поняття. Воно передбачає варійоване розміщення тотожного на різних рівнях перцептуального простору, що якнайкраще відповідає взаємовідношенню шарів і об'ємів музики Стравінського. У схожому він встановлював різне, сполучаючи те, що видавалось протилежним, у впорядкованість уводив різні модуси збігів і незбігів. Це і є, власне, смисл багатоцентричної композиції» (там само: 153).

Майже одночасно з першим виданням монографії М. Друскіна (1973) вийшла стаття О. Сокола (1974), де автор теж розглядає вищевикладену концепцію часу в музиці І. Стравінського, але з метою обґрунтування принципу подібності у творчому методі композитора. Дослідник наводить міркування І. Стравінського щодо двох типів музики, які відповідають двом типам організації часу: 1) музика, пов'язана з онтологічним часом («хронометрична», за П. Сувчинським); 2) музика, пов'язана з психологічним часом («хроноаметрична»). У другому типі провідним принципом організації матеріалу є контраст, тоді як перша підпорядковується принципу подібності, що слугує єдності твору (Сокол, 1974: 168). О. Сокол доходить таких висновків щодо специфіки часової організації музики І. Стравінського: «1. Основним принципом організації часу в музичному творі є принцип подібності. Він забезпечує єдність твору. 2. Ця організація передбачає “контрапункт” матеріалу (із властивими йому характеристиками часу) й онтологічного та психологічного часу. 3. Музичний час реалізується у функціональній організації музичного матеріалу» (Сокол, 1974: 171).

Спеціальним дослідженням, присвяченим проблемі ритму й часу у творчості І. Стравінського, є дисертація А. Макіної (2010). Матеріалом дослідження стали композиції з раннього та пізнього періодів його творчості: «Симфонії духових інструментів» та «Threni». У науковій розвідці щодо новацій в сфері часу й ритму в музиці



І. Стравінського А. Макіна відштовхується від поняття «нерегулярної акцентності», посиляючись на Т. Адорно й Б. Асаф'єва (які описали це явище метафорично), В. Холопову, Ю. Холопова, С. Савенко та ін., котрі застосовували вищеназване поняття як наукову дефініцію (Макіна, 2010: 10). А. Макіна залучає також термінологічний апарат зі статей О. Мессіана та П. Булеза, присвячених творчості І. Стравінського, зокрема, питанням ритму (там само: 11). Аналіз ритмічних і часових структур та ритмічної техніки «Симфонії духових інструментів» дозволяє авторові зробити висновок, що «новаторство Стравінського полягає в посиленні конструктивно-ритмічного начала композиції як альтернативи тональному розвитку...» (там само: 12), і що «час і ритм у “Симфоніях” стають головними факторами формотворення...» (там само).

Не оминає питання організації часу у творчості І. Стравінського і В. Глівінський (1989) у дисертації, присвяченій бароковій стилістиці в музиці цього майстра. Розглядаючи стильову систему І. Стравінського, дослідник значну увагу приділяє часовимірювальній метриці, котра є «дійовим засобом індивідуалізації музичної тканини...» (Глівинский, 1989: 4). «Темпова сталість, яка є чинником стабільності в системі часової організації тексту, символізує в творах композитора хід об'єктивного (онтологічного) часу. Процес же формотворення, який є паралельним до ходу онтологічного часу й пронизує його, спрямовується метричною змінністю. Різностямованість розділів форми, зумовлена експозиційним, розробковим і репризним типами оформлення музичного матеріалу, виявляється в послідовностях тактів різного розміру, різної часової протяжності. Динаміка процесу формотворення, виражена не темповими відхиленнями, а послідовністю неоднакових за довжиною фрагментів музичного матеріалу, свідчить про хронометричну природу творів Стравінського, про часовимірювальний характер його метрики» (там само: 4–5).

Розробленість проблеми не означає її вичерпаності. У розглянутих роботах оркестровка І. Стравінського як система технологічних прийомів організації матеріалу в часі та просторі не стає предметом спеціального дослідження. Тому **метою** нашої статті є дослідження специфіки просторово-часової організації композиції І. Стравінського на



матеріалі твору неокласичного періоду (балету «Аполлон Мусажет») в аспекті багатofігурності як принципу оркестрового письма.

Виклад основного матеріалу дослідження. У творах раннього періоду, передусім, балетах, І. Стравінський розробляє особливу оркестрову техніку письма на основі принципу багатofігурності. Вона дозволила композиторові втілити у своїй художній системі нові уявлення про час і простір у картині світу, що кардинально змінилась у Новітній культурі. Під фігурою в оркестровій тканині ми розуміємо формулу, виділену особливим чином (інтонаційно, ритмічно, фактурно, регісторово, темброво або комплексом засобів), різну за масштабами, пластично-характерну, візуально окреслену. Вона може повторюватися точно (остинатно) або варіантно, може прозвучати однократно.

Багатofігурність у горизонтальній проєкції реалізується на мікро- та макросинтаксичному рівнях. У першому випадку вона є виявом поспівочної структури тематизму, втілюється через варіантне (остинатне) зчеплення. Власне, фігура може збігатися або не збігатися з поспівкою. У другому – на більш високому масштабному рівні композиції – багатofігурність реалізується через часту зміну тематичних епізодів (блоків), позначену зміною оркестрової фактури. В організації часу багатofігурність породжує підвищену подієвість, смислову щільність, інформативність.

У вертикальній проєкції багатofігурність виявляється у сполученні різних фігур у полішаровій фактурі, які взаємодіють за принципом комплементарності. Це надає оркестровій тканині об'ємності, складно організованої просторовості.

У різних варіантах втілення техніка оркестрового письма на основі багатofігурності застосовується композитором у творах неокласичного періоду, хоча вона зазнає модифікацій, зважаючи на особливості музичної мови.

Збереження техніки багатofігурності як константи композиторського мислення І. Стравінського зумовлене особливостями його стильової системи. Стиль композитора, згідно з думкою дослідників (Друскін, 1982; Савенко, 2001), базується на діалектичній взаємодії універсального (стабільного) й варіантного (мобільного) на різних рівнях стильової цілісності. Неокласицизм у цьому аспекті є і про-

довженням напрацювань раннього періоду, і новим витком розвитку композиторського мислення й мови. Так, наприклад, стосовно роботи композитора з мотивними (інтервальними) структурами С. Савенко зауважує: «Техніка вільнометричної мотивної варіантності, розробленої на матеріалі поспівочного тематизму, є життєздатною й у стилістичних варіаціях на барокову модель» (Савенко, 1977: 197).

У творах неокласичного періоду, згідно з С. Савенко, композитор імітує окремі якості моделі, проте визначальною силою є його індивідуальний стиль (Савенко, 1977: 200). Імітуванню й моделюванню підлягають тематичні елементи музики бароко та класицизму (Гливинский, 1989; Савенко, 1977: 191–196), прийоми побудови тематизму (наприклад, використання структури «ядро й розгортання») (Савенко, 1977: 196), стійкі ритмічні формули (пунктирний ритм, фігури з шістнадцятими), quasi-тональні й поліфункціональні конструкції (там само: 199), інструментальне письмо моделей (Савенко, 2001: 144). При цьому в кожному елементі й параметрі мови відбувається переосмислення моделі відповідно до індивідуальних стильових «універсалій».

Ми припускаємо, що, окрім «імітування» названих елементів, у композиціях неокласичного періоду Стравінський відтворює організацію часу, притаманну класицистським творам. А саме, імітує континуальний час, що спрямованим вектором пронизує музичну композицію. Невипадково у творах неокласичного періоду з'являється «розгорнута» в часі мелодія (Савенко, 1977: 200), яка є не тільки виявом «прагнення нової естетики мелодії» (там само: 205) і результатом апробації «незалежного від фольклору мелосу» (Савенко, 2001: 112), а й, на нашу думку, одним із засобів моделювання й імітування континуального тривалого часу. При цьому, і в будові мелодій у неокласичних творах (як «тривалих», так і «недовгих»), і в методах тематичного розвитку композитор оперує тими прийомами, які були напрацьовані в ранньому періоді творчості, зокрема, технікою мотивної варіантності. «Розвиток методу варіації на стиль виражався у прогресі техніки, передусім, техніки мотивної варіантності... Мотивна варіантність є основою нових мелодичних явищ, зокрема, “довгої” мелодії» (Савенко, 1977: 203).



У класицистських творах мелодія ґрунтується на функціональній гармонії, іманентно музична логіка якої вибудовує вектор спрямованого часу, націленого на досягнення тонального центру. У І. Стравінського, як зауважує С. Савенко, «довга гармонія насправді quasi-функціональна, вона “імітує” класичну організацію, продовжуючи розвивати індивідуальні якості ладогармонічної організації Стравінського більш раннього періоду. Поліфункціональність, що широко застосовується в неокласичний період як засіб стилістичного варіювання, походить від полігармонічних систем раннього періоду» (там само: 205–206). Дослідниця пов’язує поліфункціональність також із лінеарними звукорядами системами (там само: 206).

Щодо ритму, то, з одного боку, композитор додержується певного ритмічного малюнку у межах тривалих фрагментів форми, з іншого – стійкі ритмічні формули застосовуються в умовах нерегулярної акцентності (Савенко, 1977: 199). Перший чинник сприяє моделюванню континуальності, тривалості часу, створює ілюзію стабільності, запрограмованої заданості подій у часі, другий – порушує інерцію очікування, що притаманне творам композитора від зрілих опусів раннього періоду.

Параметр оркестровки, як і інші розглянуті, містить і «неокласичні» якості, і стабільні прийоми оркестрового письма (техніка багатотігурності), що склалися раніше і є константами оркестрового мислення. Звернімося до балету «Аполлон Мусагет» (1928). Обраний оркестровий склад в цьому творі підкреслено «класичний»: струнний оркестр утворює темброво злитий організм, який, за наявності тембрової специфіки окремих інструментів, що його складають, позбавлений яскравої барвистості дерев’яних та мідних духових. Результатом є, на перший погляд, монохромне звучання, принципово континуальне, адже воно не змінює свого тембрового колориту протягом усього балету. Окрім того, в органологічній природі струнно-смічкових вже закладена здатність до тривалого звучання, що також «грає» на створення «довгого часу». Слід зауважити: традиційність складу порушується поділом віолончелей на дві партії, отже, просторовість запрограмована в самому інструментальному складі через його «потовщення». Його більша структурна

диференціація свідчить також про позірну монохромність, яка обертається у Стравінського складними тембровими іграми всередині струнної групи.

Потужним засобом моделювання континуального часу є «довга» мелодія, яку конструює композитор. Її розгортання в умовах тембрової монохромності справді створює слухову ілюзію розлогого висловлювання, що триває в часі. Проте візуальний аналіз партитури свідчить про дію техніки багатофігурності, що «викриває» континуальність і надає процесу дискретності. Можна сказати, що ілюзорна «тривалість» містить у собі приховану дискретність. Перша фігура злету, представлена в такті 1, звучить у всіх інструментів (окрім контрабасів) в октавних подвоєннях, розщеплюючись у «кадансовий» акорд. У такті 2 фігура варіантно множитья по вертикалі й розширюється по горизонталі, при цьому тканина функціонально диференціюється: партія других віолончелей переключається на функцію басової педалі, лише наприкінці окреслюючи пунктирний злет. У наступних тактах вибудовується оркестрова тканина на основі дії принципу багатофігурності. У тактах 3–5 фігура доручається I віолончелям, які продовжують лінію «довгої» мелодії; I та II скрипки з альтами беруть на себе функцію «точкової» гармонії (т. 4); у т. 5 на лінію віолончелей нашаровуються альти з низхідним варіантом фігури; ініціативу альтів перехоплюють II віолончелі наприкінці 5 такту. Таким чином, у межах п'яти тактів постійно присутньою в незмінній функції є партія I віолончелей, утворюючи континуальну лінію, однак її мелодична позиція в перших двох тактах не є домінуючою, адже більш високий регістр обіймають I скрипки. Відтак тривала континуальна лінія переривається, по-перше, регістровим контрастом (переключенням уваги з високих скрипок на віолончелі в середньому регістрі), по-друге, від- та підключенням інших партій, перехопленням фігур, що є реалізацією діалогічної оркестровки і сприяє утворенню простору зі змінюваною щільністю (неоднорідний, дискретний). Сумарними тактами, які поновлюють у правах континуальність, є тт. 6–7, коли у всіх партіях з'являються лінії з рівними тривалостями, що гетерофонно помножується-розщеплюється по вертикалі, виливаючись у каданс т. 8. Таким чином, наявність фігур, регістрові ігри, неоднорідний за



ступенем наповненості простір «розривають» тривалість часу, надають йому об'ємності.

У наступних десяти тактах оркестрова тканина теж «прописується» на основі принципу багатofігурності. Цього разу неперервною є альтова партія, до якої підключаються з різновеликими фігурами всі інші, при цьому «підключення» можна трактувати як короткі дублювання (варіантні ритмічно та інтонаційно). Сумарно звучання струнних не переривається, із функціональної точки зору відбувається переключення функцій інструментів, що надає процесу дискретності (наприклад, у межах тт. 9–11 I та II скрипки змінюють функцію з мелодичної на гармонічну та знову мелодично-контрапунктичну), візуально – кожна лінія, окрім альтів, переривається, згортаючись у фігури, а партія альтів виткана з фігур.

Розділ від ц. 4 до ц. 5 відзначений зміною фактури, в якій із точки зору функціональної організації спостерігається чіткий розподіл на мелодію та гармонічний супровід. Мелодія, котра звучить у I та II скрипок в унісон (що підсилює її урочисте звучання), підкреслено витягнута в «довгу» лінію. Проте її тривалість у цьому разі швидше ілюзорна, адже лінія сконструйована з остинатних повторень однієї ритмічної формули з інтонаційними змінами, що гальмує час навіть в умовах незмінності тембру мелодії й утримання реєстрової позиції. Перериванню лінії сприяє і ритмо-гармонічна фігура в іншому (супроводжувальному) шарі фактури, яка надає часу пульсуючого характеру.

Цікавий з точки зору організації часу й простору оркестровими засобами є розділ від ц. 7 до ц. 15. У ньому моделюється бароковий невпинний рух, завдяки темпу *Allegro*, фігурі злету по звуках тризвуку на остинатній ритмічній формулі (чверть із крапкою й вісімка) з наступним пощаблевим спуском вниз. Із точки зору оркестровки в цьому розділі також реалізується ідея тембрової незмінності мелодичної лінії, яка доручена I скрипкам (на великому відрізку тексту). Стабільною щодо тембру є й лінія баса (II віолончелі). Її малюнок достатньо типовий для Стравінського: бас є гранично рухливим, його діапазон охоплює майже три октави (від крайнього нижнього звуку до звуків другої октави), зміни напрямку руху відбуваються й на сильну

долю, і порушуючи регулярну акцентність (див., наприклад, ц. 10). У результаті, по-перше, великий діапазон, який басова партія охоплює у своєму русі, сприяє розширенню об'єму звучання, грає на просторовість. По-друге, зсув акцентного звуку (початкової точки руху) щодо тактової риси сприяє розшаруванню часу по вертикалі й ускладнює не тільки часову, а й просторову організацію фрагмента. Тим більше, що інші лінії вибудовуються на регулярному повторенні остинатних фігур (ц. 10). Потовщенню тканини по вертикалі сприяють також короткі «розбіги», які є нейтральними з мелодичної точки зору і немовби дублюють функцію басових ходів (ц. 7–8, ц. 13–14), а також застосування прийому контрастної поліфонії, в результаті чого в тканину вплітаються нові лінії: на ц. 9 у I віолончелей, ц. 10 в альтів, при цьому друга лінія продовжує першу. Лінія I скрипок відходить у тінь із мелодичної точки зору, її континуальність підтримується остинатним повторенням фігури, тому в інтонаційному плані ступінь її подієвості знижується. У первісній функції вона повертається на ц. 12, із відключенням усіх інших партій, окреслюючи простір разом із «кроками» рухливого басу.

Висновки. Аналіз партитури балету «Аполлон Мусaget», створеного І. Стравінським у неокласичний період, продемонстрував дію константних принципів і прийомів оркестрового письма, зокрема, принципу багатофігурності. Разом із тим, багатофігурність зазнає модифікацій: як і інші константи («універсалії», за С. Савенко) композиторського мислення та стилю, вона взаємодіє з новими принципами та прийомами, котрі визріли в неокласичний період («довга» мелодія, реалізація монохромної тембровості) і націлені на моделювання «класично» спрямованого континуального часу й однорідного простору. У результаті взаємодії багатофігурність «просвічує» крізь ілюзорну тривалість часу, надаючи йому дискретності, розщепленості, об'ємності, створюючи неоднорідний за наповненням простір.

Перспективу дослідження автор бачить в аналізі партитур інших балетів І. Стравінського, що належать до неокласичного періоду його творчості, а також оперних партитур, у яких техніка багатофігурності вступає у складну взаємодію зі словом.



ЛІТЕРАТУРА

- Гливинский, В. В. (1989). *Элементы стилистики барокко в творчестве И. Ф. Стравинского*. (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения). Ленинградская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова. Ленинград, 13.
- Друскин, М. (1982). *Игорь Стравинский. Личность, творчество, взгляды. Исследование*. (Изд. 3-е). Ленинград: Советский композитор, 208.
- Макина, А. В. (2010). *Новая трактовка ритма: И. Стравинский, О. Мессиян, П. Булез*. (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения). Нижегородская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки. Нижний Новгород, 22.
- Савенко, С. (1977). О неоклассицизме Стравинского. В кн. *Проблемы музыки XX века*, сс. 179–210. Горький: Волго-Вятское книжное изд-во.
- Савенко, С. (2001). *Мир Стравинского*. Москва: Композитор, 327.
- Савченко, Г. С. (2019). Багатофігурність оркестрового письма як принцип організації часу і простору в оркестрових творах І. Ф. Стравінського (від ранніх балетів до Симфоній in C та Симфонії у трьох частинах). *Аспекти історичного музикознавства*, 16, 242–258.
- Сокол, О. (1974). Про принцип подібності у творчому методі І. Стравінського. *Українське музикознавство*, 9, 160–177.
- Холопова, В. (1971). *Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века*. Москва: Музыка, 304.

REFERENCES

- Druskin, M. (1982). *Igor Stravinsky. Lichnost, tvorchestvo, vzglyady. Issledovanie [Igor Stravinsky. Personality, creativity, views. Study]*. (3rd ed.). Leningrad: Sovetskiy kompozitor [in Russian].
- Glivinskiy, V. V. (1989). *Elementy stilistiki barokko v tvorchestve I. F. Stravinskogo [Elements of the Baroque style in the work by I. F. Stravinsky]*. (Extended abstract of PhD thesis). Leningrad State Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov. Leningrad [in Russian].
- Kholopova, V. (1971). *Voprosy ritma v tvorchestve kompozitorov pervoi poloviny XX veka [Questions of rhythm in the work of composers of the first half of the twentieth century]*. Moscow: Muzyka [in Russian].



- Makina, A. V. (2010). *Novaya traktovka ritma: I. Stravinskiy, O. Messian, P. Bulez* [*New interpretation of rhythm: I. Stravinsky, O. Messian, P. Boulez*]. (Extended abstract of PhD thesis). Nizhny Novgorod State Conservatory (Academy) named after M. I. Glinka, Nizhny Novgorod [in Russian].
- Savchenko, H. S. (2019). Bahatofihurnist orkestrovoho pysma yak pryntsyp orhanizatsii chasu i prostoru v orkestrovykh tvorakh I. F. Stravinskoho (vid rannikh baletiv do Symfonii in C ta Symfonii u trokh chastynakh) [Orchestral composition multifigure as a principle of time and space organization of Ihor F. Stravinsky's orchestral works (from early ballets to Symphony in C and Symphony in three movements)]. *Aspects of historical musicology*, 16, 242–258. [in Russian].
- Savenko, S. (1977). O neoklassicizme Stravinskogo [On the neoclassicism of Stravinsky]. In V. M. Tsendrovskii et al (Eds.), *Problemy muzyki XX veka* [*Problems of music of the twentieth century*] (pp. 179–210). Gorky: Volgo-Vyatskoe knizhnoe izdatelstvo [in Russian].
- Savenko, S. (2001). *Mir Stravinskogo* [*Stravinsky's World*]. Moscow: Kompozitor. [in Russian].
- Sokol, O. (1974). Pro pryntsyp podobnosti u tvorchomu metodi I. Stravinskoho [On the principle of similarity in I. Stravinsky's creative method]. In *Ukrainske muzykoznavstvo* [*Ukrainian Musicology*], vol. 9, pp. 160–177. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 15.01.2020 р.



УДК 78.071.1 (439) (092)

DOI 10.34064/khnum2-1912

Сердюк О. В.

ORCID 0000-0003-2684-8467

Національний юридичний університет імені Ярослава Мудрого,
61024, вул. Пушкінська, 77, м. Харків, Україна

Кароль Шимановський і мультикультуралізм

АНОТАЦІЯ ■ Сердюк О. В. Кароль Шимановський і мультикультуралізм. ■ На прикладі творчої постаті К. Шимановського порушено проблему самовизначення митця, який усвідомлює себе представником певної нації, але змушений самореалізовуватися в культурному просторі багатонаціональної імперії. Визначено особливості творчого становлення й зростання польського митця в умовах мультикультуралізму як явища суспільного життя, яке характеризується співіснуванням й активною взаємодією у рамках одного суспільства багатьох культур. Відзначено, що Шимановський відчував свою причетність не тільки до європейської традиції загалом, а й до античної, східної, польської, російської, і, особливо, української культури, адже його життя протягом 36 років було пов'язано з Україною. Розглянуто особливості формування та еволюцію філософських й художньо-естетичних поглядів Шимановського та їх вплив на його мистецькі пошуки. Звернено увагу на своєрідність стосунків Шимановського з різними культурними середовищами, з якими його тісно пов'язала доля. Адже усвідомлюючи себе нащадком польського шляхетського роду, він, водночас, був громадянином Російської імперії і формувався як особистість під впливом багатьох культур, що вибагливо переплелися в родовому маєтку в українському селі Тимошівка та місті його дитинства і юності – Єлисаветграді. Відзначений вплив на самосвідомість митця регулярних відвідувань європейських культурних центрів та мандрівок країнами Арабського Сходу. Культурне позиціонування Шимановського запропоновано розглядати, певною мірою, за формулою: «свій серед чужих, чужий серед своїх», адже його творчі пошуки, в яких полілог культур набував ознак мультикультурності, не завжди сприймалися

сучасниками адекватно, особливо, в тих культурних осередках, де пріоритетними вважались традиційні цінності національної культури. Відзначено, що творчі уподобання Шимановського актуалізувалися в умовах панування постмодерністської ситуації в сучасному культурному просторі. ■ **Ключові слова:** філософські та художньо-естетичні погляди К. Шимановського, музична драма, «Хагіт», «Король Рогер», еклектизм, мультикультуралізм.

АННОТАЦІЯ ■ Сердюк А. В. Кароль Шимановский и мультикультурализм. ■ На примере творческой личности К. Шимановского поднята проблема самоопределения художника, осознающего себя представителем определённой нации, но вынужденного самореализовываться в культурном пространстве многонациональной империи. Определены особенности творческого становления и роста польского художника в условиях мультикультурализма как явления общественной жизни, характеризующегося сосуществованием и активным взаимодействием в рамках одного общества множества культур. Отмечено, что Шимановский чувствовал свою причастность не только к европейской традиции в целом, но и к античной, восточной, польской, российской, и, особенно, украинской культуре, ведь его жизнь в течение 36 лет была связана с Украиной. Рассмотрены особенности формирования и эволюции философских и художественно-эстетических взглядов Шимановского и их влияние на его художественные поиски. Обращено внимание на своеобразие отношений Шимановского с различными культурными средами, с которыми его тесно связала судьба. Ведь, осознавая себя потомком польского шляхетского рода, он одновременно был гражданином Российской империи и формировался как личность под влиянием многих культур, причудливо переплетённых в родовом имении в украинском селе Тимошовка и городе его детства и юности – Елисаветграде. Отмечено влияние на самосознание художника регулярных посещений европейских культурных центров и путешествий странами Арабского Востока. Культурное позиционирование Шимановского предложено рассматривать, в определённой степени, по формуле: «свой среди чужих, чужой среди своих», ведь его творческие поиски, в которых полилог культур обретал признаки мультикультурности, не всегда воспринимались современниками адекватно, особенно, в тех культурных центрах, где приоритетными считались традиционные ценности национальной культуры. Отмечено, что творческие предпочтения Шимановского акту-



ализировались в условиях господства постмодернистской ситуации в современном культурном пространстве. ■ **Ключевые слова:** философские и художественно-эстетические взгляды К. Шимановского, музыкальная драма, «Хагит», «Король Рогер», эклектизм, мультикультурализм.

ABSTRACT ■ Serdiuk Oleksandr. Karol Szymanowski and multiculturalism.

■ **Background.** The problem of self-determination of an artist who apprehends oneself as a representative of a certain nation, but is forced to self-actualize in the cultural space of a multinational empire, remained relevant for a long period for the majority of representatives of the Polish creative intelligentsia. Among them, it is appropriate to recall, in first, Karol Szymanowski, whose creative development took place in a multicultural environment. The outstanding musician was feeling his involvement not only in the European tradition in general, but also in the Antique, Eastern, Polish, Russian, and, especially, Ukrainian culture, because his life for 36 years was related with Ukraine.

The temporal distance that has formed between the eras, the changes in cultural paradigms that have now taken place, encourage us to rethink the approaches to the various cultural-creating activities of artists in past eras, to evaluate them from modern positions. If we consider multiculturalism in a positive sense – as a phenomenon of social life characterized by coexistence and active interaction within one society of many cultures, then the analysis of Szymanowski's creative evolution in this context looks relevant for modern cultural figures.

At the same time, in Ukraine, there has not yet been a steady interest of scientists in the work by K. Szymanowski, although certain steps are being taken in this direction: PhD theses by Anatolii Kalynychenko, Hanna Seredenko, Oleksandr Serdiuk, Dmitriy Poliachok have appeared that explore some aspects of the Polish artist's creativity, taking into account modern methodological tools. An important function of stimulating interest in the creative figure of Szymanowski is performed, in particular, by the "Kropyvnytskyi Museum of Musical Culture named after K. Szymanowski" (headed by Olexandr Polyachok) that initiates various projects related to the popularization of Shimanovsky's creative heritage, including holding scientific conferences and publishing. A significant contribution to the study of various aspects of the K. Szymanowski's creative activity was made by Polish scientists, in particular, Malgorzata Komorowska, Zofia Helman,



Teresa Chilińska, but their works are in a greater degree focused on the analysis of the musician's creativity in the Polish cultural context.

Objectives of the study. This article is destined to examine the creative personality of the Polish artist in a new problematic field. **The purpose** of the study is to identify the features of the creative formation and growth of K. Szymanowski in the context of multiculturalism. The *object* of analysis is the creative activity of K. Szymanowski; the *subject*, on which the attention is focused, is the peculiarities of cultural and creative attitudes formation, the principles of artistic activity, the means of cultural communication of K. Szymanowski in the conditions of multiculturalism.

Research results. The scientific novelty of the research consists in the identification of little-known facts of the creative biography of K. Szymanowski and their new interpretation, the formation of new ideas about the specifics of his creative approaches both in composing and literary work.

The important role of self-education in his creative development, the ability for self-development, conscious cultural pluralism formed in the context of multicultural conditions, a tendency to innovate (for example, intense interest in new artistic and stylistic trends) are emphasized. Attention is drawn to the originality of Szymanowski's relationships with various cultural environments, with which he was closely linked by fate. After all, his formation as a personality took place under the influence of several cultures, the features of which were intertwined, coexisting in the everyday life of his family estate in the Ukrainian village Timoshivka and Elisavetgrad, the city of his childhood and youth. The significant influence of regular visits to European cultural centers and travels to the countries of the Arab East on the formation of the cultural identity of the artist is also noted.

The analysis of archival materials, in particular, comments in the margins of the pages of books from the family library, showed the enormous influence of literary texts on the composer's cultural identity. Szymanowski carefully read, thought over and discussed with his close ones literary works, various works of philosophers and art historians. Szymanowski's archives contain notes on the history of art of Ancient Greece in French, the history of the culture of Ancient Rome in German and Russian, extracts from the history of the origins of Christianity, the culture of Sicily and the life of King Roger II, notes from the letters by Seneca, Leonardo da Vinci, Machiavelli, works of Novalis, studies on



oriental culture, etc. The composer was fascinated by the ideas of the synthesis of cultures (Ancient Greek, Ancient Roman, Byzantine, Arabic, Proto-Slavic), of religious syncretism in various forms (Christian modernism, paneroticism, etc.). Embodying his creative intentions, Szymanowski went through a fascination with a wide variety of aesthetic ideas. In the process of realizing artistic synthesis, along with the idea of cultural syncretism, signs of aesthetics of romanticism and impressionism, symbolism and modernism, expressionism and neo-folkloric trend often coexisted and intersected in his works.

As a conclusion, we note: the creative formation and evolution of K. Szymanowski took place in multicultural conditions. Realizing himself a descendant of the Polish gentry family, he was at the same time a citizen of the Russian Empire and was formed as a person under the influence of many cultures, which were intricately intertwined in the space where the formation of his individuality took place, which, eventually, determined the multicultural profile of his artistic work.

Szymanowski's cultural positioning we propose to consider, to a certain extent, according to the formula: "one of our own among strangers, a stranger among our own", because his creative searches, in which the polylogue of cultures acquired signs of multiculturalism, were not always perceived adequately by his contemporaries, especially in those cultural centers, where the traditional values of the national culture were considered priority. The artistic, aesthetic and cultural paradigms of the 21st century turn out to be largely consonant with those that determined the creative preferences of the Polish artist, which leads to the actualization of the creativity of the latter in the conditions of the dominance of the postmodern situation in the contemporary cultural space. ■ **Key words:** *philosophical and artistic-aesthetic views of K. Szymanowski, musical drama, "Hagit", "King Roger", eclecticism, multiculturalism.*

— □ □ □ —

Постановка проблеми. Проблема самовизначення митця, який усвідомлює себе представником певної нації, але вимушений самореалізовуватися в культурному просторі багатонаціональної імперії, залишалася актуальною протягом тривалого періоду для більшості представників польської творчої інтелігенції, серед яких доречно зга-

дати, насамперед, Кароля Шимановського, творче становлення якого відбувалося в мультикультурному середовищі. Він відчував свою причетність не тільки до європейської традиції загалом, а й до античної, східної, польської, російської, і, особливо, української культури, адже життя митця протягом 36 років було пов'язане з Україною.

Часова дистанція, що утворилася між епохами, зміна культурних парадигм, яка зараз відбулася, спонукають нас переосмислити підходи до різноманітної культуротворчої діяльності митців минулих епох, оцінюючи їх з позицій сучасного художньо-естетичного мислення. Якщо розглядати мультикультуралізм у позитивному сенсі, як явище суспільного життя, що характеризується співіснуванням й активною взаємодією у рамках одного суспільства багатьох культур, то аналіз творчої еволюції Шимановського в цьому контексті виглядає цілком актуальним і для сучасних діячів культури.

Аналіз останніх досліджень. Сталой зацікавленості науковців у вивченні творчості К. Шимановського в Україні поки що не спостерігається, хоча певні кроки в цьому напрямі й відбулися – наприклад, з'явилися кандидатські дисертації Анатолія Калиниченка, Ганни Середенко, Олександра Сердюка, Дмитра Полячка, присвячені дослідженню певних аспектів творчої діяльності польського митця з урахуванням сучасного методологічного інструментарію. Важливу функцію стимулювання інтересу до творчої постаті композитора виконує «Кропивницький музей музичної культури імені К. Шимановського», керівником якого є Олександр Полячок, який ініціює різноманітні творчі проекти з популяризації його творчої спадщини, в тому числі проведення наукових конференцій та наукові публікації. Значний доробок у дослідженні різноманітних аспектів творчої діяльності К. Шимановського належить польським науковцям, зокрема, Малгожаті Коморовській, Зоф'ї Хельман, Терезі Хилінській, однак їх праці у більшій мірі зорієнтовані на аналіз його творчості в польському культурному контексті. Дана ж стаття покликана розглянути творчу постать польського митця в новому проблемному полі.

Отже, **мета статті** – виявити особливості творчого становлення й зростання К. Шимановського в аспекті мультикультуралізму.



Виклад основного матеріалу. Кароль Шимановський вже увійшов в історію світової культури як видатний композитор, але й сьогодні оригінальність його особистості привертає до себе увагу й викликає неоднозначне ставлення до його творчості. Зокрема, симптоматичним можна вважати висловлювання Кшиштофа Пендерецького, яке 1 квітня 1999 р. було оприлюднене в київському відділенні Спілки композиторів України. Коли його спитали, як він ставиться до творчості Шимановського, то відповідь була така: «Я не люблю Шимановського, бо він еклектик»¹. Можна висловити багато міркувань щодо позиції Пендерецького, однак те, що він називає еклектизмом, у даному випадку можна вважати прямим наслідком мультикультурності, в умовах якої відбувалося особистісне становлення Шимановського, та яка згодом стала ознакою його творчості загалом.

У зв'язку зі сказаним слід звернути увагу на своєрідність стосунків Шимановського з різними культурними середовищами, з якими його тісно пов'язала доля. Від раннього віку усвідомлюючи себе нащадком польського шляхетського роду, що оселився «на кресах» (тобто окраїнах Речі Посполитої), він, водночас, був підданим Російської імперії і формувався як особистість під впливом багатьох культур, що дивним чином переплелися в родовому маєтку Тимошівці та місті його дитинства і юності – Єлисаветграді. Інформацію щодо цього ми маємо, насамперед, зі спогадів сестри композитора – Зофії («Оповідь про наш дім»), автобіографічних нотаток його друзів і родичів (Я. Івашкевича, Г. Нейгауза, А. Рубінштейна та ін.), а також з його листування (Szymanowski, K., 1956). Викладені у цих джерелах факти свідчать, що дитячі та юнацькі роки Кароля були пов'язані переважно з українським оточенням.

В одній зі своїх статей 1925 року Сергій Прокоф'єв назвав Шимановського, не без дошкульного підтексту, «культурним джентльменом з медвежого куту» (Прокоф'єв, С., 1991: 46), натякаючи на те, що родовий маєток Шимановських був розташований в глухому українському селі на межі херсонських степів, а сам Шимановський так і не зміг позбутися провінціалізму. З такою оцінкою не можна по-

¹ Відповідь пролунала у присутності автора даної статті.

годитися, адже молодий Шимановський мав досить можливостей для знайомства з найбільш значущим з того, що складає духовний досвід людства. Насамперед, цьому сприяла атмосфера трепетного ставлення до світової культурної спадщини і високих художніх цінностей, що панувала в його домі з великою бібліотекою та підтримувалася завдяки контактам із родинами Нейгаузів і Блуменфельдів. На початку ХХ ст. коло знайомств розширилося завдяки спілкуванню з сім'ями Давидових, родові мастки яких були розташовані у Кам'янці та Вербівці (недалеко від Тимошівки). Як стверджує Я. Івашкевич, «висококультурні сім'ї Давидових, що давно оселилися у цих місцях, внесли у дім Шимановських цілковито особливу атмосферу російської напіваристократії, космополітичної, але також з блискучим європейським лиском, що контрастував у цьому розумінні з провінціалізмом сусідів-поляків» (Iwaszkiewicz, J., 1981: 26). Як правило, узимку Шимановські переїздили жити до Єлисаветграду. В той час у місті мешкало доволі поляків, які зустрічалися або у місцевому костьолі, або у Благодійному товаристві (Iwaszkiewicz, J., 1981: 39). Вони навіть тоді відчували себе мешканцями «кресів». У той же час, Єлисаветград був типовим «загальноросійським» повітовим містечком, де разом жили, крім поляків, українці, росіяни, євреї, німецькі переселенці. Змішувалися різні національні культури, віри, мови, звичаї. Цей глухий кут степової України пізніше навіть був оспіваний у поетичному порівнянні із Сіцилією, де теж вибагливо переплелися культури Сходу і Заходу, у вірші Я. Івашкевича «До Кароля Шимановського» (Wiersze o Szymanowskim, 1979: 13).

Але за тих часів в очах Шимановського та його друзів, які, гортаючи книжки про культуру Близького Сходу, Греції, Італії, країн Західної Європи, мріяли про витончене та екзотичне, провінційний Єлисаветград виглядав чи то як «негарне й доволі занедбане селище» (Iwaszkiewicz, J., 1981: 39), або як «одне з найпрозаїчніших міст у світі» (Нейгауз, Г., 1963: 19). За певних обставин, у такому ж дусі висловлювався і Шимановський (в романі «Ефеб»).

Однаке дослідникам ще належить пізнати феномен міста, що благословило у життя український професійний театр, протягом якихось чотирьох десятиліть сформувало цілу плеяду видатних людей, які



увійшли в історію світової культури. Серед них – Ф. Блуменфельд, В. Винниченко, Л. Балановська, Я. Івашкевич, Є. Маланюк, О. Осьмьоркін, І. Тамм, Арсеній та Андрій Тарковські, С. Русова, О. Фойницький, Д. Чижевський, Є. Чикаленко, Ю. Яновський, Г. Юра.

Як згадують сучасники, тогочасний Єлисаветград мав у собі багато неповітового. «Для 80 тисяч мешканців дві щоденні газети, десяток великих парових млинів, завод Ельворті з двома тисячами робітників, велику торгівлю – центр багатой округи» (Семененко, О., 1992: 32). Але і культурне життя міста було досить інтенсивним. Майже кожного сезону Єлисаветград відвідували мандрівні оперні трупи (так, 1908 р. гастролювала Віденська опера Каstellано). Існувало товариство камерної музики, регулярно приїздив на гастролі симфонічний оркестр під керівництвом Д. Ахшарумова, виходив часопис «Музыкально-театральный вестник». «Це тут П. Ніщинський, учитель Духовного училища, вперше поставив свої “Вечорниці”... Тут вирости Кропивницький, Саксаганський, Садовський...» (Семененко, О., 1992: 33). Великим успіхом у публіки користувалися музичні й драматичні вистави українського Театру корифеїв. Театральна стихія захоплювала тоді усіх. Аматорські вистави належали до улюблених товариських забав і у родині Шимановських, в їхніх родичів та друзів, особливо під час карнавалів. Для таких цілей спеціально зберігалися різні дивні наряди, перуки, колекція ляльок, грим тощо. Заздалегідь створювалися сценарії, лібрето, малювалися декорації.

Випадало і юному Каролію брати участь у цих виставах. Разом з братом Феліксом він навіть скомпонував дві опери («Золота вершина», «Роланд») й одну сентиментальну мелодраму, рукописи яких не збереглися. Можливо, саме з тих років бере початок прихильність Шимановського до комедійних сценічних жанрів. Дійсно, саме з них, власне, й почалися пригоди зі справжнім театром. Першою, але не досить вдалою, стала оперета «Шлюбна лотерея» на текст львівського артиста Ю. Кшевінського-Машинського (яка ніде не була інсценізованою), другою – балетна «арлекінада» до фінальної сцени комедії Мольєра «Міщанин-дворянин», що отримала назву «Мандрагора» і стала театральним дебютом Шимановського.

Проте художнє життя родини Шимановських та близького до неї кола не обмежувалося лише театром. Багатьом подобалися сольний і хоровий спів, гра на різних інструментах, декламування віршів тощо.

В домі Шимановських панував культ книги. Взагалі література відігравала у культурі того часу головну роль, надавала неабиякі можливості для самоосвіти, до якої молодий Шимановський був дуже схильний. Згодом у більшості його музичних і літературних творів, статтях, листах відбилось наполегливе спілкування з книгою. Широкі обрії у цьому плані відкривала перед ним сімейна бібліотека, що регулярно поповнювалася книгами з історії, мистецтвознавства, виданнями художніх творів різних епох, часто друкованих мовою оригіналу. Поглиблене знайомство з цією літературою виявилось, як вважав сам Шимановський, більш корисним для формування його творчих здібностей, ніж навчання в Єлисаветградському реальному училищі, яке він відвідував нерегулярно, а 1900 року екстерном склав іспити за шість класів. А втім, як свідчать факти, реальне училище за тих часів було унікальним навчальним закладом, де панував культ науки і духовності. Сучасник Шимановського, Є. Борисов, писав, «що серед усіх інших навчальних закладів міста (класична чоловіча гімназія, жіноча гімназія, військове кавалерійське училище) воно завжди було і залишається ... місцевим науково-культурним центром» (Систематическій сводъ постановленій Елисаветградскаго Уѣзднаго Земскаго Собранія за 1865–1895 годы: 712). Не випадково цей заклад дав лише мистецтву імена М. Садовського, П. Саксаганського, Є. Чикаленка, А. Тарковського, Ю. Яновського, П. Покаржевського, Г. Нейгауза, Є. Маланюка, Ф. Блуменфельда, Р. Кобця та інших.

Коли у вісімдесятих роках позаминулого століття елисаветградське земство прийняло рішення про відкриття училища гімназійного типу, його директором з усієї Російської імперії було запрошено провідних вчених для роботи в новому навчальному закладі. Він формує колектив, здатний від підготовчого класу готувати майбутніх інтелектуалів-інтелігентів. Академік Петербурзької академії мистецтв (рос. – «художеств») П. Крестоносцев запрошується вести факультативний (!) курс малювання; всесвітньовідомий мовознавець, основоположник слов'янського мовознавства в Росії професор Б. Григорович



приїздить читати російську словесність; фольклорист, археолог, автор кількох наукових праць В. Ястребов читає історію; знавець майже всіх європейських мов, людина енциклопедичних знань, математик і фізик М. Блуменфельд викладав французьку; кандидат наук О. Пржихоржевський – математику, а хімію і мінералогію – кандидат наук М. Петрушевський. Саме з цього розпочав створення реального училища його директор, М. Завадський, тоді – автор підручника з російської словесності (видрукованого тут же, в Єлисаветграді), а згодом – сенатор. Училище започатковує власну бібліотеку для потреб учнів, будує унікальну на всю Херсонщину метеорологічну станцію, відкриває історико-археологічний музей, живописний клас, домову церкву тощо.

Однаке для Шимановського напевне, було більш важливим встановлення безпосередніх духовних контактів з людьми незвичайними, близькими за світосприйняттям і переконаннями. Як зазначає Я. Івашкевич (Iwaszkiewicz, J., 1981), для духовного зростання молодого Кароля, зокрема, опанування ним різноманітної філософської літератури, в тому числі творів А. Шопенгауера та Ф. Ніцше, багато користі принесло спілкування з його вчителем фортепіано, директором музичної школи Густавом Нейгаузом. До речі, його син – Генріх Нейгауз, критично оцінюючи свого батька як музиканта-професіонала, між тим, визнавав, що він був «цікавою, одухотвореною, просто незвичайною людиною... Він легко писав вірші, переклав – для себе – багато віршів Некрасова, komponував пісні та фортепіанні п'єси..., він же винайшов за 40 років раніше Кльтсама die konkav-radiäre Klaviatur, а також нову нотну систему...» (Нейгауз, Г., 1963: 131). Як би там не було, а музична школа Густава Нейгауза була підтримана О. Глазуновим, стала престижним навчальним закладом Єлисаветграду, і навчання в ньому для Шимановського не було марним.

Важливо також мати на увазі, що рід Шимановських відзначався численністю талановитих музикантів, особливо з боку батька, Станіслава Корвин-Шимановського, який першим розпочав вчити музиці Кароля, бо добре грав на віолончелі та фортепіано. Рідний брат С. Корвин-Шимановського був співаком, три двоюрідних брата – відомими музикантами. Старший, Фелікс Блуменфельд,



був професором фортепіано та диригентом Маріїнського театру в Петербурзі, згодом – професором і директором Київського Муздраміну, а пізніше – професором Московської консерваторії. Станіслав Блуменфельд був піаністом, директором музичної школи в Києві. Молодший – Зигмунд Блуменфельд – став піаністом та композитором, жив у Петербурзі, гастролював у Києві. Одна з двоюрідних сестер С. Корвин-Шимановського – Жанна Блуменфельд (у шлюбі – Залеська) була співачкою, інша – Ольга Блуменфельд (хрещена Мартою) – викладала фортепіано в музичній школі свого чоловіка – Густава Нейгауза. Їхні діти – Генріх та Наталя – стали відомими піаністами. Можна уявити, яке величезне значення мали для професійного і духовного зростання Шимановського контакти з музичними родинами Блуменфельдів та Нейгаузів.

За спогадами родичів та друзів, зокрема, Г. Нейгауза (1963) та Я. Івашкевича (1981), юний Кароль не був піаністом-вундеркіндом, а його композиторські починання майже ніхто не сприймав серйозно. Таке ставлення мало негативні наслідки, викликаючи у Шимановського психологічне напруження і невпевненість у власних можливостях.

Музичні враження митця вже змалку були досить різноманітними. Твори, які йому доводилося чути або виконувати, належали до різних епох і стилів – від українських народних пісень до новітніх творів Р. Штрауса. Як згадував Генріх Нейгауз (1963: 20), у його батька, наприклад, зберігалися клавіри майже всіх вагнерівських опер у «неймовірно важкому перекладенні Кліндворта (перша редакція)». Можна зробити припущення, що вже у юнацькі роки Кароль разом зі своїми талановитими родичами намагався опановувати вагнерівські творіння. Але справжнє знайомство з Вагнером відбулося 1895 року, коли батьки забрали тринадцятирічного Кароля до Швейцарії у зв'язку з потребою поладження родинних спадкових справ. Тривала зупинка у Відні, що тимчасово перервала подорож, дозволила відвідати місцевий оперний театр. Тут відбулася важлива подія, згодом так представлена Шимановським: «Слухав там вперше “Лоенгрін”... З того часу Вагнер став єдиним об'єктом моїх марень, і у перекладенні для фортепіано незабаром знав його усього. Почав komponувати – звичайно,



опери... Тільки за рік перед приїздом до Варшави для навчання зрозумів, що не можу починати з опер» (Michałowski, K., 1977: 28). Отже, ці мистецькі враження поволі визначали його життєві перспективи. Шимановський все більше схиляється до рішення стати композитором.

Першим важливим кроком у цьому напрямі стала поїздка до Варшави (1901), де він починає навчання з гармонії та композиції у професора М. Завірського та у відомого польського викладача і композитора З. Носковського. (На той час Шимановський був автором Прелюдій ор. 1 та Етюдів ор. 4 для фортепіано, пісень на слова К. Тетмасра тощо). Ці уроки продовжувалися до 1905 р., хоча у Шимановського щодо їх ефективності були певні сумніви. Інша справа, що у цей період відбувається зближення молодого Кароля з такими видатними польськими музикантами, як диригент і композитор Г. Фітельберг, скрипаль П. Коханський, а трохи згодом – піаніст Артур Рубінштейн. Вони вже в перших композиторських спробах Шимановського відчували яскраву творчу індивідуальність і стали постійними виконавцями його творів. Також охоче включає їх у свій репертуар Г. Нейгауз.

У той же період Шимановський вперше по-справжньому зіткнувся з нерозумінням своїх творчих намірів і уподобань консервативними колами публіки та критики. Річ полягала в тому, що Польща на рубежі століть болісно переживала перехідний період свого розвитку, коли боротьба між старим і новим у культурі значно загострилася. Нові тенденції певною мірою відбивав рух «Молода Польща», який очолювали, насамперед, літератори та художники.

Серед музикантів спочатку тільки М. Карлович зміг вийти на рівень часу. Інші композитори, як виявилось, були неспроможні сприйняти нові творчі подумки. Тоді, коли європейські культурні центри перебували у полоні чар генія Вагнера, рівню художньої свідомості більшості польських композиторів, які вже досягли творчої зрілості, цілком відповідали твори Ф. Мендельсона, Дж. Россіні. Ф. Шуберта. У той же час, французька музика від Г. Берліоза до С. Франка та Г. Шарпантьє залишалась полякам невідомою (Шимановський, К., 1963: 167). До Вагнера ж ставилися з підозрою, поза увагою залишався і Р. Штраус.

Тільки на початку ХХ ст. з'явилася нова генерація композиторів, які рішуче виступили проти провінційної обмеженості мистецтва. Головним своїм завданням вони вважали створення таких художніх взірців, які б піднесли національну культуру на рівень передових європейських досягнень. У 1901 р. Ф. Ясенський з дещо полемічною загостреністю сформулював нове розуміння цих завдань: «Бути національним не є обов'язком: не може ж стати обов'язком набрання власної плоті і крові ... можна, щоправда, стати національним художником, багато про що сказати співвітчизникам, але нічого не промовляти чужинцям, іноплемянникам ... Митець має, перш за все, бути самим собою, і тільки в такому випадку він буде *eo ipso* національним» (Jasiński, F., 1901: 341). Приблизно під таким кутом зору дивилися на цю проблему К. Шимановський та його однодумці: Г. Фітельберг, Л. Ружицький, А. Шелюто – творці «Товариства молодих композиторів», що скоріше нагадувало видавничий кооператив із центром у Берліні. Основну мету цього об'єднання його члени вбачали в тому, щоб дістати (розраховуючи на капітал князя В. Любомирського) незалежність у галузі видання власних творів та виконання їх, насамперед, за кордоном, а також у концертах Варшавської філармонії, яку була засновано 1901 р. Члени групи намагалися також боротися з консерватизмом старшого покоління польських музикантів. Це творче об'єднання, з різних причин, проіснувало недовго, але регулярні подорожі Шимановського у складі групи до Берліна, Лейпцига, Дрездена, Відня, відвідини разом з Нейгаузами Байройтського фестивалю, знайомство з новими явищами європейської музики сприяли освоєнню ним складної сучасної техніки композиції, пошукам власного творчого обличчя. Шимановський уважно вивчав гармонічні й оркестрові новації творів Р. Штрауса і М. Рegera, що, безумовно, позначилося на його власному художньому мисленні. У цей час Шимановський komponує переважно фортепіанні твори (Перша соната, ор. 8; Варіації на польську народну тему, ор. 10; Фантазія, ор. 14; Прелюдія і фуга, без опусу, тощо) та пісні («Саломея» для сопрано та оркестру на вірші Я. Каспровича, ор. 6; «Лебідь» для голосу і фортепіано на слова В. Берента, ор. 7; «Пентесілея» для сопрано і оркестру на слова С. Виспянського, ор. 18; цикли пісень на ві-



рші Т. Міцинського і німецьких поетів-символістів), які, насамперед, відбивають естетичні ідеали «Молодої Польщі» й німецького романтизму і символізму.

Творчі пошуки Шимановського знаходять схвальні відгуки за кордоном і майже суцільне нерозуміння у Польщі, що сприймалося молодим Каролем дуже хворобливо. З надією отримати душевну рівновагу композитор у 1906 р. їде до Італії. Його листи до рідних і знайомих, що надходять звідти, засвідчують любов до всіляких проявів екзотичного: «Для мене необхідні – море, гори і, взагалі, світ прекрасного. З якою огидою я думаю про зиму та наші барви» (Шимановский, К., 1963: 108). Разом з Г. Нейгаузом Шимановський захоплюється пам'ятками мистецтва Італії, читає Я. Буркхардта («Путівник по Італії», «Культура Ренесансу»), Й. В. Гете («Італійський щоденник»), У. Пейтера та інших авторів, які писали про культуру Італії та античного світу.

Повертаючись зі своєї першої італійської мандрівки, композитор зупиняється у Львові, де й зароджується його перший серйозний театральний задум, на реалізацію якого він витрачає майже півтора роки. Це була оперета, що мала три назви: «Шлюбна лотерея», «Заручений № 69», «Головна вулиця». Створивши її, Шимановський сподівався, за його словами, «зробити кар'єру». Але твір не виправдав надій молодого автора. Не додала оптимізму й відсутність успіху варшавського концерту 1911 року, де виконувалися щойно створені Друга соната для фортепіано та Друга симфонія. В цих умовах не дивно, що Шимановський до 1914 р. перебуває переважно у Відні, тільки ненадовго відвідуючи Варшаву, а частіше – рідну Тимошівку. Дуже важливу роль відіграють у цей період його дружні стосунки з Наталією Давидовою (у дівочтві – Гудим-Левкович) – дружиною Д. Л. Давидова (племінника П. І. Чайковського). Обдарована артистичною вдачею, вона була палкою прихильницею таланту Шимановського. Від неї він мав велику моральну підтримку. Віденський період життя Шимановського був позначений посиленням студіюванням літератури з філософії, історії культури. Особлива увага приділялася епохам Античності, європейського Відродження та східного Середньовіччя. Подорожі до Італії 1910–1911 рр. погли-



били художню свідомість композитора, збагатили сприйняття, розкрили перед ним життєдайність та неперевершеність справжнього мистецтва, зміцнили його віру у власні творчі сили.

Довгостроковий контракт з Універсальним видавництвом у Відні забезпечив Шимановського матеріально. Але найважливішим віденським здобутком було безпосереднє знайомство з музикою К. Дебюсі та М. Равеля, а також з балетами І. Стравінського. Дягілевські ж вистави, особливо «Петрушка» Стравінського (1913) справили на Шимановського таке враження, що він, за його словами, «починає ненавидіти німців...» (Szymanowski, К., 1956: 138). Подорожі до Італії, велика мандрівка до Сицилії, Алжиру і Тунісу (1914), а також інтенсивне читання книг про східну культуру збагатили його уявлення про ці багато в чому невідомі для нього світи, стимулювали глибокі роздуми щодо широкого кола історичних та філософсько-естетичних проблем. Південь та екзотика Сходу захопили його уяву і сприяли зміні естетичних та музично-стилістичних орієнтирів. Ще 1911 р. Шимановський створив свій перший цикл пісень на тексти перського поета Хафіза, адаптовані Г. Бетге – «Любовні пісні Хафіза» (ор. 24), а 1914 – другий цикл (ор. 26).

Певною мірою зі східною тематикою пов'язана і перша опера Шимановського «Хагіт», над якою він працював у 1912–1913 рр., розраховуючи на можливість її постановки у віденській опері, диригентом якої на той час був Г. Фітельберг. Не випадковий з цієї точки зору вибір лібрето, створеного популярним у ті роки австрійським драматургом Феліксом Дерманом на основі його власної однойменної п'єси. В цілому ж, «Хагіт», хоча й була інспірована «Саломеєю» Р. Штрауса, є досить цікавою спробою інтерпретації мотивів біблійних оповідей про царя Давида та Авісагу. Подібно до опер Р. Штрауса, основу драматургії цієї одноактної музичної драми складають широкомасштабні діалоги та монологи речитативного характеру. Образно-емоційна структура досить різноманітна: є тут і екзальтованість почуттів, і містична таємничість, і екстатичні зльоти, тобто лірика у багатьох аспектах. На жаль, усі спроби Шимановського і Фітельберга поставити цю музичну драму у Відні виявилися невдалими. Прем'єра відбулася вже у Варшаві 1922 р.



Опера «Хагіт» завершує перший період творчості Шимановського. Сам композитор так оцінював його²: «Якщо на початку я опинився на узбіччі свого головного шляху, то це пояснюється не тільки нерішучістю та сумнівами, що притаманні молодості, а й також тими невимірно важкими умовами, за якими повинен був працювати. Подумати тільки, адже я повинен був почати, образно кажучи, – з приготування робочого інструменту. Хочеш не хочеш, повинен був мандрувати величезними квітучими ланами Чужої музики, шукати, досліджувати, копатися, полювати, виготовляючи такий чудовий і точний інструмент, котрий дав можливість створювати прямо тут, на очах, живу, “сучасну” музику» (Szymanowski, К., 1974: 191). У кращих творах Шимановського першого періоду вже вимальовуються риси власного світовідчуття, хоча вони не сформульовані як філософсько-естетична програма. Його поетичний погляд на світ виявляє нездоланну силу мрії про прекрасне і витончене, що стає мистецьким ідеалом майстра.

Повертаючись з мандрівки на Схід через Рим і Париж, Шимановський зупиняється у Лондоні, де зустрічається зі Стравинським. Там Шимановський мав можливість познайомитися з його оперою «Соловей» – саме тоді у Лондоні у виконанні трупи Дягілєва відбулася її прем'єра. Серед прем'єрних вистав були й балетно-опера версія «Золотого півника» М. Римського-Корсакова, «Легенда про Йосифа» Р. Штрауса, «Мідас» М. Штейнберга. Такі зустрічі з новою музикою, здається, надали Шимановському значного творчого імпульсу, але напружена передвоєнна атмосфера примусила його повернутися до Тимошівки.

У перші роки війни Шимановський живе враженнями попередніх літ, багато читає. Особливо цікавили його, як і раніше, антична і арабська культура, історія християнства. Тоді й поширюються творчі контакти митця з російською та українською інтелігенцією. Взимку він мешкає у Києві. Місто навіть у воєнний період жило досить поживальним культурним життям. За час перебування Шимановського у Києві (1914–1917) туди приїздили з концертами С. Рахманінов, О. Скрибін, Я. Хейфець, Л. Ауер, М. Метнер, М. Ерденко, С. Кусевицький; зі спі-

² У розмові з М. Хороманським у 1932 році.



ваків у місті гастролювали Ф. Шаляпін, Д. Смирнов, І. Алчевський, О. Мозжухін, В. Кавецька; на сцені київського Міського театру ставилися «Жар-птиця» та «Петрушка» І. Стравинського за участю Броніслави Ніжинської. Функціонували у Києві також польські драматичні театри, до яких приїздили такі відомі актори-поляки, як Юліуш Остерва, Стефан Ярач, Юзеф Венгжин, сценограф і художник Вінцент Драбік. Найбільшу увагу привертав театр «Студио» під керівництвом режисера, трагічної актриси та викладача Станіслави Висоцької. До речі, у цьому театрі деякий час літературним співробітником працював і Ярослав Івашкевич – родич, близький друг, творчий однопумець Шимановського й літературний спів-автор деяких його творів. Саме у театрі «Студио» вони мали можливість разом ознайомитися з п'єсою С. Виспянського «Прокляття», що згодом розглядалась як основа одного з найбільш вірогідних варіантів лібрето наступної опери Шимановського. Івашкевич також згадував пізніше про гастролі 1917 р. у Києві петербурзького театру малих форм «Криве дзеркало», режисером якого був відомий письменник Микола Євреїнов, а завідуючим музичною частиною і диригентом – Володимир Еренберг. Саме він створив одно-актний бурлеск «Вампука, африканська наречена: взірцева з усіх точок зору опера», який, по суті, визначив стиль театру. Гострою пародією на рутину, недоладні умовності та штампи в оперних постановках «Вампука» привернула увагу Шимановського. Можливо, тому проглядає подібність між оперним бурлеском Еренберга і балетним гротеском Шимановського у «Мандрагорі», їх пов'язують аналогічні принципи сценічної умовності, що впливають з ідеї театру як гри. Тоді ж, у Києві, Шимановський активно спілкується зі Станіславом Ігнацієм Віткевичем.

У роки Першої світової війни, завдяки Н. Давидовій (яка була родичкою М. Бердяєва), Шимановський знайомиться з філософами так званої «київської школи», – зокрема, Л. Шестовим та М. Гершензоном, з художниками-новаторами – А. Лентуловим, О. Архипенком, Д. Бурлюком, О. Григорович (Екстер), відвідує Першу виставку ужиткового мистецтва (переважно українського), одним з головних організаторів якої була сама Н. Давидова. Тоді ж Шимановський регулярно



виїжджає до Петрограда і Москви, знайомиться з видатними музикантами (С. Прокоф'євим, О. Зілоті, С. Кусевицьким, Б. Асаф'євим та ін.). Виконання його творів періодично висвітлюється у пресі. Перші згадування про Шимановського-композитора можна зустріти у «РМГ» за 1907, 1911 та 1912 рр.

У цей період Шимановський продовжує писати музику. Наступні його твори вже містять у собі нові стилістичні риси, які свідчать про вплив французького імпресіонізму. Однак вони вельми індивідуально перетворені у вибагливому сплетінні з враженнями від недавніх мандрівок та літературних студій. Серед нових творів виділяється цикл «Міфи», який, вірогідно, виник не без впливу з боку скрипаля П. Коханського, з яким композитор зустрічається 1914 р. у Києві. Цикл вибагливо поєднує міфологічну тематику та екзотику; композитор яскраво демонструє винахідливість у сфері колориту та гармонії. У цей же час з'являються «Метопи» ор. 29 для фортепіано, як своєрідні спогади про рельєфи з Палермо, та фортепіанні Етюди ор. 33.

1916 р. відбулася нова зустріч Шимановського з Коханським. Захоплений образами поетичного твору Т. Міцинського «Травнева ніч», Шимановський у тісній співпраці з Коханським створює свій Перший концерт для скрипки з оркестром ор. 35, в якому атмосфера любовної млості передається з виключною витонченістю та блиском. На літературних і театральних враженнях («Дон Жуан», «Шехеразада», «Шут Тантрис») заснований ще один твір тих років – фортепіанний цикл «Маски» ор. 34, де надзвичайна пластичність звукопису поєднується з пошуками нового колориту та експресією, яка нагадує про останні сонати Скрябіна. Але кульмінацією періоду воєнних часів можна вважати створення протягом 1914–1916 рр. Третьої симфонії-кантати для оркестру, хору та соліста (тенора) на текст «Пісні про ніч» Джелаль-ад-Діна Румі. Звертаючись до поезії, що поєднує містичний пантеїзм з культом любові і краси, Шимановський наближає образи симфонії до таких художніх явищ ХХ ст., яким притаманна особлива глибина психологічного контексту, навіть «космічність». Тому не випадково деякі дослідники убачують внутрішні зв'язки цієї Симфонії з симфонічними творами О. Скрябіна, поезією Т. Міцинського й К. Тетмаєра, живописом М. Врубеля.

Планувалося, що С. Кусевицький виконуватиме протягом 1916–1917 рр. «Пісню про ніч» і Перший скрипковий концерт, але тогорічні події змінили творчі та життєві плани. Майже примусова ізоляція в Єлисаветграді, викликана революційними подіями, що переросли у громадянську війну, дуже негативно вплинула на психологічний стан композитора. З одного боку, він бере участь, разом з Генріхом Нейгаузом, у суспільно-культурному житті міста, а з іншого, – називає Єлисаветград «огидним, як отруйний гриб...». «Мерзотне місто, де єдиним голосом вулиці протягом двох довгих років був рик сп'яненої перемогою потлочі, уразлива, бридка радість ... збунтованого раба» (наведена цитата є фрагментом тексту, що був вилучений цензурою з «Ефеба», надрукованого у другому томі «Листів» Шимановського (Szymanowski, K., 1989); редактор цього видання – Т. Хилінська люб'язно надала можливість його використати автору цього дослідження).

Ці рядки зі вступу до автобіографічної філософської повісті «Ефеб» (1917–1919), що не була призначена до друку, не тільки демонструють різкий контраст у змістовному контексті твору, що звертається до теми пошуків місця Митця та мистецтва в історії людства, а й свідчать про конфлікт між внутрішнім світом Шимановського, й конкретним середовищем, що його оточувало на той час. «Мистецтво вчить вольності і наближає нас до серця життя», – ця думка, яку висловлює один з головних героїв повісті, мабуть, свідчить про те, що для автора містична сила мистецтва залишалася єдиною надією на порятунок суспільства (Szymanowski, K., 1989: 422).

Шимановський у цей період майже повністю переключається на літературну творчість, занурюється в свій улюблений книжковий світ, який дає можливість не тільки ще раз «пережити» довоєнні подорожі, а й осмислити враження від них. У такий спосіб він шукає стимулів до створення музики. Дещо посилило творчу активність Шимановського зближення з Я. Івашкевичем та знайомство з його новими літературними творами («Деметра», «Легенди»). Зрештою, нові творчі задуми втілюються в конкретні музичні твори. У 1917 р. з'являються дві кантати – «Деметра» (перша редакція) та «Агава» (за «Вакханками» Евріпіда) на текст З. Шимановської (се-



стри композитора), а наступного року – два вокальні цикли: пісні на слова Рабіндраната Тагора і «Пісні шаленого муедзіна» на тексти Я. Івашкевича.

Саме тоді, як не дивно, активізувався пошук можливої літературної основи для майбутньої музичної драми. Після того, як були відхилені такі варіанти, як драма «Прокляття» С. Виспянського, повість «Деніс з Оксерра» У. Пейтера, вибір зупинився на трагедії «Вакханки» Евріпіда, сюжет якої зазнав трансформації вже у перших варіантах плану лібрето. У первісному вигляді, за словами Івашкевича, який узявся за складання лібрето, йшлося просто про посвячення героя драми – Короля Рогера – «у діонісійську містерію та появу вічно живого Діоніса на фоні руїн театру, чи то у Сіракузах, чи то у Сегесті» (Iwaszkiewicz, J., 1981: 52). Протягом подальшої роботи над лібрето задум дедалі ускладнювався, а його реалізація затягувалася. Важко пояснити, на що розраховував композитор, приступаючи до роботи над «Королем Рогером» у той час, коли надія побачити його на сцені була більш облудною, ніж будь-коли. Проте у червні 1918-го, під час відвідин Івашкевичем Єлисаветграду, відбулося ґрунтовне обговорення «сицилійської теми», а коли молодий письменник повернувся до Києва, то одразу ж надіслав «побіжний сицилійський ескіз» Шимановському і невдовзі отримав від нього схвальний відгук. Під час їхньої зустрічі у вересні того ж року в Одесі почав формуватися більш конкретний план музичної драми, який Шимановський занотував у вигляді літературного начерку і у жовтні надіслав своєму співавторові разом із коментарем. Працю над текстом лібрето Івашкевич остаточно завершив вже після переїзду до Польщі 8 червня 1920 р. Отримавши лібрето, Шимановський почав активно його доопрацьовувати, зокрема, скрізь написав докладні зауваги – сценічні й режисерські, перейменував музичну драму, змінивши назву «Пастир» на «Король Рогер». Первісний музичний ескіз з'явився на початку 1920 р. у Варшаві; у фортепіанному викладі «Рогер» був готовий навесні 1921-го, а опрацювання партитури завершилося 12 серпня 1924 р. в Дукуштах.

Слід підкреслити, що за шість довгих років праці над «Рогером» відбулося багато змін в особистому житті Шимановського, з'явилися

нові риси і в його творчому обличчі. Початок процесу створення музичної драми збігся зі зламом у світовій історії. Певний злам відбувся й у свідомості авторів твору, і Шимановського, й Івашкевича. Обставини прискорили їх переїзд до Польщі. Зв'язки з минулим життям майже повністю були розірвані. Чергове зіткнення з варшавським музичним світом Шимановського розчарувало: ніхто не цікавився його музикою. Разом з тим, Шимановському було прикро бачити відсталість польської музичної культури, застарілість поглядів публіки та критики. Він хворобливо сприймає свою відчуженість від польського суспільства. Це примушує його розмірковувати, формулювати свої погляди. Він хоче порозумітися зі своїми слухачами, не відмовляючись повністю від попередніх досягнень і звертаючись до того, що стало глибинною сутністю національного духу – до народної музики. Саме у цьому, перш за все, проявилися ті зміни, що відбулися в його творчості. З цього моменту, як вважає більшість дослідників, починається третій – «фольклорний» – період творчості Шимановського (1920–1937). Відкидаючи можливість спрощеного використання фольклору, польський майстер ставить перед собою дуже важке завдання: досягти того, щоб його музика, не втрачаючи своїх «європейських» рис, була б разом з тим безумовно польською. Перебуваючи у Закопане, він продовжував творчий пошук у цьому напрямі. В результаті йому вдалося знайти такі пласти національного фольклору, які, як він вважав, зберегли рудименти давньої праслов'янської культури. Це була гуральська народна культура, яка ототожнювалася у його свідомості з античною архаїкою. Таким чином, був знайдений ґрунт, на якому зберігалися паростки спадковості, що, з одного боку, надавали наснаги для продовження праці над «Королем Рогером», а, з іншого, – зумовили подальші творчі пошуки Шимановського та новий формат прояву мультикультуралізму.

Висновки. Отже, становлення й еволюція творчості Кароля Шимановського відбувалися в мультикультурних умовах. Усвідомлюючи себе нащадком польського шляхетського роду, він, водночас, був громадянином Російської імперії і формувався як особистість під впливом багатьох культур, що вибагливо переплелися в просторі, де відбувалося його культурне становлення. Він відчував свою причетність



не тільки до європейської традиції загалом, але й до античної, східної, польської, російської, і, особливо, української, культури, що, зрештою, обумовило мультикультурний профіль його художньої творчості.

Творче позиціонування Шимановського можна розглядати, до певної межі, за формулою: «свій серед чужих, чужий серед своїх», адже його творчі пошуки, в яких полілог культур набував ознак мультикультурності, не завжди сприймалися адекватно його сучасниками в різних культурних осередках. Культурні, художньо-естетичні пріоритети ХХІ ст. виявляються значною мірою суголосними тим, які визначали творчі уподобання польського митця на початку минулого століття, що актуалізує його спадщину в умовах панування постмодерністської ситуації в сучасному культурному просторі.

ЛІТЕРАТУРА

- Нейгауз, Г. Г. (1963). *Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи. Письма к родителям*. Москва: Советский композитор, 526.
- Прокофьев, С. С. (1991). *Париж, весенний сезон 1925 г. Прокофьев о Прокофьеве. Статьи, интервью*. Москва: Советский композитор, 285.
- Семененко, О. П. (1992). *Харків, Харків...*. Харків; Нью-Йорк: Березіль – Маріян Коць, 160.
- Систематический сводъ постановлений Елисаветградскаго Уѣзднаго Земскаго Собрания за 1865–1895 годы. Издание Елисаветградскаго Уѣзднаго Земства* (1895). Елисаветградъ: Типографія Гольденберга, ХХІ+897.
- Шимановский, К. (1963). *Избранные статьи и письма*. Ленинград: Музгиз, 253.
- Iwaszkiewicz, J. (1981). *Spotkania z Szymanowskim*. (Wyd. 3-ie). Kraków: PWM, 108.
- Jasieński, F. (1901). Muzyka. Kilka słów ogólnych: Uwagi o ruchu muzycznym w 1-em półroczu. *Chimera*. T. 2. Z. 4/5, 335–348.
- Michałowski, K. (1977). O kilku nieznanych listach do Chybińskiego. *Muzyka*. Nr 3, 27–38.
- Szymanowski, K. (1989). *Pisma*: W 3 t. T. 2. Pisma literackie. Kraków: PWM, 454.
- Szymanowski Karol we wspomnieniach* (1974). Kraków: PWM, 394.
- Szymanowski, K. (1956). *Z listów*. Kraków: PWM, 570.
- Wiersze o Szymanowskim. Antologia* (1979). Kraków: PWM, 60.



REFERENCES

- Neygauz, G. G. (1963). *Razmyshleniya, vospominaniya, dnevniki. Izbrannye stati. Pisma k roditelyam* [Reflections, memoirs, diaries. Selected articles. Letters to parents]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 526 [in Russian].
- Prokofev, S. S. (1991). *Parizh, vesenniy sezon 1925 g. Prokofev o Prokofeve. Stati, intervyyu* [Paris, spring season 1925. Prokofiev about Prokofiev. Articles, interviews]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 285 [in Russian].
- Semenenko, O. P. (1992). *Kharkiv, Kharkiv...*. Kharkiv; New York: Berezil – Mariian Kots, 160 [in Ukrainian].
- Sistematicheskiiy svod postanovleniy Yelisavetgradskago Uezdnago Zemskago Sobraniya za 1865–1895 gody. Izdanie Yelisavetgradskago Uezdnago Zemstva* [A systematic set of resolutions of the Elisavetgrad district Zemstvo Assembly for 1865–1895. Publication of the Elisavetgrad District County Council]. (1895). Elisavetgrad: Tipografiya Goldenberga, XXI+897 [in Russian].
- Shimanovskiy, K. (1963). *Izbrannye stati i pisma* [Selected articles and letters]. Leningrad: Muzgiz, 253 [in Russian].
- Iwaszkiewicz, J. (1981). *Spotkania z Szymanowskim* [Meetings with Szymanowski]. (3rd ed.). Krakow: PWM, 108 [in Polish].
- Jasieński, F. (1901). Muzyka. Kilka słów ogólnych: Uwagi o ruchu muzycznym w 1-em półroczu [Music. A few general words: Notes on the musical movement in the 1st half of the year]. *Chimera*. Vol. 2 (4/5), 335–348 [in Polish].
- Michałowski, K. (1977). O kilku nieznanych listach do Chybińskiego [About a few unknown letters to Chybiński]. *Muzyka* [Music], 3, 27–38 [in Polish].
- Szymanowski, K. (1989). *Pisma* [Letters]. (Vol. 1–3). Vol. 2. Pisma literackie [Literary letters]. Krakow: PWM, 454 [in Polish].
- Szymanowski Karol we wspomnieniach* [Szymanowski Karol in Memoirs]. (1974). Krakow: PWM, 394 [in Polish].
- Szymanowski, K. (1956). *Z listów* [From letters]. Krakow: PWM, 570 [in Polish].
- Wiersze o Szymanowskim. Antologia* [Poems about Szymanowski. Anthology] (1979). Krakow: PWM, 60 [in Polish].

Стаття надійшла до редакції 17.01.2020 р.



УДК 78.071.1 (44)(092): 780.616.432

DOI 10.34064/khnum2-1913

Михайлова О. В.

ORCID 0000-0002-8246-3679

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

Образний світ фортепіанних творів Флорана Шмітта на прикладі диптиху «Міражі»

АНОТАЦІЯ ■ Михайлова О. В. Образний світ фортепіанних творів Флорана Шмітта на прикладі диптиху «Міражі». ■ Стаття покликана частково заповнити прогалини в знаннях про творчість Ф. Шмітта, звернувшись до його фортепіанних творів. Фортепіанну спадщину композитора репрезентовано з позицій образно-тематичного змісту його музики. Серед близьких йому тем і образів відзначено жанрові сценки, стани оточуючого середовища, лірику, гру фантазії. Простежується вплив імпресіонізму та мистецтва К. Дебюссі на музику Ф. Шмітта, а також на опуси його сучасників, композиторів рубежу ХІХ–ХХ ст., як свідоцтво актуальної на той час перехресної інспірації. Одним з її проявів є звернення до суміжних мистецтв у пошуках натхнення, яке видається характерним явищем у національній культурі тієї доби. Диптих «Міражі» Ф. Шмітта представлено як окремий його приклад, оскільки обидві п'єси мають літературний прообраз: перша, «І Пан внизу пшениці місячної причаївся», – вірш П. Фора «Філомела»; друга, «Трагічна поїздка», – романтичну поему Д. Байрона «Мазена». У зв'язку з цим аналізується вплив поетичних образів на вибір композитором музичних засобів – типу фактури, метроритміки, композиції, прийомів запису. Попри те, що диптих «Міражі» не вважається програмним твором, п'єси народжують живі, виразні образи. Емоційна насиченість, гра тембрів, мальовничість наділили твір оркестровим потенціалом – за ініціативою С. Кусевичького він був інструментований. Цей факт відкриває новий поворот у перспективі дослідження творчості Ф. Шмітта. У свою чергу, фортепіанні твори композитора потребують вивчення з урахуванням їх оркестрової «зарядженості».



■ **Ключові слова:** *фортепіанна творчість Ф. Шмітта, імпресіонізм, спадщина К. Дебюссі, інспірація, поетичний образ, виразні засоби.*

АННОТАЦІЯ ■ **Михайлова О. В. Образный мир фортепианных сочинений Флорана Шмитта на примере диптиха «Миражи».** ■ Статья призвана частично заполнить пробелы в знаниях о творчестве Ф. Шмитта, обратившись к его фортепианным сочинениям. Фортепианное наследие композитора представлено с позиций образно-тематического содержания его музыки. Среди близких ему тем и образов отмечены жанровые сценки, состояния окружающей среды, лирика, игра фантазии. Прослеживается влияние импрессионизма и искусства К. Дебюсси на музыку Ф. Шмитта, а также опусы его современников, композиторов рубежа ХІХ–ХХ вв., как свидетельство актуальной в то время перекрёстной инспирации. Одно из её проявлений – обращение к смежным искусствам в поисках вдохновения, которое представляется характерным явлением в национальной культуре того времени. Диптих «Миражи» Ф. Шмитта представлен как отдельный его пример, так как обе пьесы имеют литературный прообраз: первая, «И Пан внизу пшеницы лунной притаился», – стихотворение П. Фора «Филомела»; вторая, «Трагическая поездка», – романтическую поэму Дж. Байрона «Мазепа». В этой связи анализируется влияние поэтических образов на выбор композитором музыкальных средств – типа фактуры, метроритмики, композиции, приёмов записи. Несмотря на то, что диптих «Миражи» не считается программным произведением, пьесы рожают живые, выразительные образы. Эмоциональная насыщенность, игра тембров, живописность наделили произведение оркестровым потенциалом – по инициативе С. Кусевицкого оно было инструментировано. Этот факт открывает новый поворот в перспективах исследования творчества Ф. Шмитта. В свою очередь, фортепианные сочинения композитора требуют изучения с учётом их оркестровой «заряженности». ■ **Ключевые слова:** *фортепианное творчество Ф. Шмитта, импрессионизм, наследие К. Дебюсси, инспирация, поэтический образ, выразительные средства.*

ABSTRACT ■ **Mykhailova Olha. The figurative world of Florent Schmitt's piano works (following the diptych “Mirages”).**

■ **Statement of the problem.** An important place in the creative heritage by F. Schmitt (1870–1958) is occupied by music for piano, which in the last decade



actively entered to the repertoire of many foreign pianists. At the same time, it remains beyond the focus of Ukrainian performers. From this viewpoint, the **relevance** of the study is seen in revealing characteristic features of F. Schmitt's composing style and shaping national musicians' vision of the creative work of the composer.

The purpose of the paper is to fill in the gaps in knowledge about the work of F. Schmitt, to analyze the figurative world of the composer's piano pieces, to evaluate the influence of cross creative inspirations using the example of the diptych "*Mirages*". In this regard, cultural-historical, comparative and structural-functional research **methods** are used.

Presentation of the main material. F. Schmitt turned to piano music during all his creative life, leaving more than 30 works, among which cyclic compositions predominate. The range of images is extremely wide: genre scenes, environmental conditions, lyricism, fantasy, etc. Here the influence of impressionism and the art of C. Debussy can be traced. Musicians all over the world were in awe of the talent of this master. Suffice it to recall the unprecedented collaborative work by famous European composers at the turn of the centuries – the multi-genre series of miniatures "*Le Tombeau de Claude Debussy*", written in memory of the great creator. F. Schmitt also showed his admiration of the genius of "Claude de France" in the piece "*Et Pan, au fond des bles lunaires, s'accouda*". At first, it existed as one of the numbers of "*Le Tombeau de Claude Debussy*" (1920), and later, together with "*La tragique chevauchée*", it made up the diptych "*Mirages*" (1921). The poem "*Philomela*" by a French poet Paul Fort was a kind of inspiring impetus for writing the diptych. The appeal for creative inspiration to related art forms was a frequent occurrence in France at the turn of the 19th and 20th centuries. This took place due to a special cultural environment, marked by a fruitful co-working of writers, artists and musicians. Poets were composed verses inspired by the works of visual art they had seen, artists were created illustrations for literary works that had affected them, composers, in turn, were written music pieces, which embodied poetic images.

Paul Fort's poem have several interwoven semantic plans. In the piece "*Et Pan, au fond des bles lunaires, s'accouda*" F. Schmitt follows the multiplicity of these plans. On the one hand, he preserves the plot narrative, on the other hand, he emphasizes landscape descriptiveness. According to the content of the poem, the music is divided into episodes, and each of which reveals a new facet of the

narrative. This is expressed by a change in pace, key signatures and texture. The sound image of the piece, its texture, metro-rhythm, composition, recording techniques were equally determined both by the inspiration that came from the lines by P. Fort, and by the dedication to the memory of C. Debussy. The piece is characterized by all-encompassing register, juxtaposition of colors, chiaroscuro – the features, by which the musical language of C. Debussy is recognized. At the same time, the contrast of texture, registers and metro-rhythmic complexes involves certain redundancy of information that contradicts the signs of Debussy's manner of expression, who tended to be more compact and monolithic. This suggests that F. Schmitt creates a kind of anthology of C. Debussy's legacy, organizing the piece on the principle of stringing small, diverse fragments. Parallels with the cycles *"Images"*, *"Estampes"*, and *"Préludes"* can be noticed in the resulting micro-suite composition.

In the piece *"La tragique chevauchée"* F. Schmitt clearly recreates the spirit of the dramatic events of the poem by George Byron, following the literary plot in music. Two contrasting thematic spheres prevail. The first sphere, which sets the main tone, is characterized by the rapid pace remarked by the author's notice *"Emporté et violent"*, a bouncing dotted rhythm, acute accentuation, toccata texture, sudden dynamic changes, dissonant tremolo harmonies. It reflects the outer side of the action – a crazy gallop of a horse running wild with fear, overcoming an endless series of obstacles on the way, and the physical suffering of an exhausted rider. The other one, which is less amplitudinous, is represented by a melancholic, as if crying, cantilena, symbolizing the inner experiences of the tormented hero. The grotesque expressive means in the foreground are a kind of scenery for the action, while the cantilena element, as if remaining in the background, bears the stamp of the inner drama of G. Byron's poem.

Conclusions. Despite the fact that the diptych *"Mirages"* is not a program composition, the pieces that make it up give rise to vivid, distinct images. Emotional richness, play of timbres, picturesqueness endowed the work with orchestral potential, which drew the attention of contemporaries. At the initiative of S. Koussevitsky, it was instrumented and found a new life on the symphonic stage. It is noteworthy that the eminent conductor's interest in the timbre side of F. Schmitt's music did not end there and was realized in *"Symphonie Concertante pour piano & orchestra"*, op. 82 (1931), written at the request of S. Koussevitsky. This fact opens up new turn in **the perspectives for the study** of F. Schmitt's creative work. The symphonic



version of the diptych “Mirages” arouses curiosity in terms of the original idea implementation. The composer’s piano works require study taking into account their orchestral potential. ■ **Key words:** *piano creative work by F. Schmitt, impressionism, C. Debussy’s legacy, inspiration, poetic image, expressive means.*

□ □ □

Постановка проблеми. Важливе місце в творчій спадщині Ф. Шмітта (1870–1958) посідає музика для фортепіано, яка протягом останнього десятиліття активно увійшла в репертуар багатьох зарубіжних піаністів. Назвемо серед них, наприклад, Рея Лака (США), Вінсента Лардере (Франція), Томоїа Моріуру (Японія), Андрія Каспарова (Вірменія–США), Оксану Луцишин (США). У той же час, вона лишається поза увагою українських виконавців. З цих позицій, актуальність даного дослідження полягає в розкритті характерних особливостей композиторського стилю Ф. Шмітта задля формуванні уявлення про його творчість серед вітчизняних музикантів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Ім’я Флорана Шмітта, чия творчість прийшла на першу половину ХХ ст., а художньо-естетичні погляди формувалися не без впливу звукової атмосфери, яка панувала у Франції в порубіжний період, рідко зустрінеш на сторінках вітчизняних досліджень, а вся інформація про нього представлена досить узагальнено. Так, І. Медведєва (1969) згадує ім’я композитора, описуючи культурний контекст того часу, панораму творчих взаємовпливів, симпатій і антипатій. Г. Шнеєрсон (1970) представляє більш розгорнуту характеристику спадщини Ф. Шмітта, з періодизацією та переліком основних творів композитора; разом з тим, ці відомості вписані в канву дослідження і носять конспективний характер. Уявлення про розмах його композиторської та музично-громадської діяльності дають енциклопедичні видання. У них повідомляється про те, що Ф. Шмітт – не тільки композитор, але і музичний критик, директор консерваторії в Ліоні, член інституту Франції, лауреат Римської премії (Шмітт Флоран, 1982: 353–355; Музыкальный словарь Гроува, 2001: 1004). Судячи з закордонних видань, композитор був помітною фігурою в музичному житті свого часу і активно працював в різних



жанрах. Так, Е. Шеннон (2015: 37) пише про надзвичайно серйозне ставлення Ф. Шмітта до своєї роботи критика: «Однією з його чудових рис була схильність утримуватися від суджень, поки він не вивчив і ретельно не обдумав музику». Композитор, за словами дослідника, виступав «адвокатом нової музики», пропагуючи твори М. Равеля, Ш. Кеклена і М. Делажа на противагу «диктату» в музичних колах С. Франка та В. д'Енді (там само: 25). Високу оцінку заслужила композиторська діяльність Ф. Шмітта. Зокрема, Н. Слонімський (1994: 64) схвально відгукується про «Псалм» *ор. 38*, відзначаючи «дивовижну прогресивність його новаторських методів, що включають асиметричні метри, недозволені дисонантні структури і примітивістську вокальну лінію». П. О. Ферро (1928: 100) зазначає таку привабливу сторону особистості Ф. Шмітта, як «вміння привернути увагу дітей» в сюїті для фортепіано в 4 руки «*Тиждень маленького ельфа Оле-Лукойє*»: «<...> діти щасливі, коли він всерйоз розповідає найкрасивіші історії в світі з властивим йому переконливим музичним красномовством».

Мета статті – частково заповнити прогалини в знаннях про творчість Ф. Шмітта, проаналізувати образний світ фортепіанних творів композитора, оцінити вплив перехресних творчих інспірацій на прикладі його диптиха «*Міражі*». У зв'язку з цим було задіяно культурно-історичний, порівняльний та структурно-функціональний методи дослідження.

Виклад основного матеріалу. До фортепіанної музики Ф. Шмітт звертався протягом усього свого творчого життя, залишивши більше 30 творів, серед яких переважають циклічні композиції. Судячи з їх назв, композитор тяжів до програмності, виступаючи продовжувачем національної традиції. Коло образів надзвичайно широке: жанрові сценки («*Діти*», «*Маленькі жести*»), стан навколишнього середовища («*Сутінки*», «*Римські ночі*»), лірика («*Інтимна музика*»), гра фантазії («*Міражі*») тощо. У цьому вбачається вплив імпресіонізму і мистецтва К. Дебюссі. Загальновідомим є пієтет музикантів усього світу перед генієм цього майстра. Досить згадати безпрецедентний колективний твір відомих європейських композиторів рубежу століть, написаний в пам'ять великого композитора – різножанрову серію мініатюр «*Le Tombeau de Claude Debussy*» («*Гробниця Клода Дебюссі*»).



Даний цикл демонструє множинність особистісних поглядів на творчість К. Дебюссі, свого роду «імпресій», вражень, породжених його музикою. Тут мирно сусідять п'єса для гітари М. де Фальї «*Homenaje*» («Данина пам'яті»), *mélodie* Е. Саті «*En Souvenir*» («Сувенір»), дует для фортепіано та віолончелі М. Равеля. Частина номерів апелює до фортепіанного стилю К. Дебюссі. Так, «*L'accueil des Muses*» («На прийомі у муз») А. Русселя і «*Fragment des Symphonies pour instruments a vent*» І. Стравінського відсилають до «*Руїн храму при світлі місяця*» з другого зошита «*Образів*» або прелюдій «*Дельфійські танцівниці*» і «*Затонулий собор*». Загальним для всіх стає верховенство гармонічної вертикалі, у чому вбачається характерне для К. Дебюссі «підпорядкування мелодії гармонічному колориту», зазначене Р. Куницькою (1982: 62). «*La plainte, au loin, du faune*» («Скарга фавна вдалині») П. Дюка перекидає арку до «*Післяполудневого відпочинку фавна*»: трепетно-ліричний мелодичний зворот п'єси перегукується зі скорботним флейтовим наспівом у К. Дебюссі. Серед споріднених рис – не тільки колористична гармонія, як один з основних репрезентантів звукообразу, а й композиційно-драматургічна логіка, згідно з якою за експозицією основного мотиву і динамічною кульмінацією слідує емоційний спад із поверненням вихідної тематичної ідеї та її наполегливим повторенням.

Своє захоплення генієм «Клода Французького» закарбував і Ф. Шмітт в п'єсі «*Et Pan, au fond des bles lunaires, s'accouda*» («І Пан внизу пшениці місячної причаївся»). Спочатку вона існувала як один з номерів «*Гробниці Клода Дебюссі*» (1920), а пізніше в парі з «*La tragique chevauchée*» («Трагічна поїздка») склала диптих «*Міражі*» (1921). Надихаючим поштовхом до її написання став вірш «*Філомела*» французького поета П. Фора¹ (Ферро, 1928: 94).

Звернення за творчою інспірацією до суміжних видів мистецтва було типовим явищем французької культури рубежу ХІХ–ХХ ст.,

¹ Поль Фор (1872–1960) увійшов в історію як драматург і театральний діяч, постановник своєї комедії в прозі «*Маленьке чудовисько*» і кількох драм М. Метерлінка. Розмах його творчості як поета можна порівняти з масштабністю спадщини таких музичних гігантів, як Й. С. Бах і В. А. Моцарт. Доказом служать більше ніж 20 віршованих томів під загальною назвою «*Французькі балади*».

позначеної тяжінням до синтезу різних видів мистецтв та плідною співтворчістю письменників, художників і музикантів. Поети склали вірші, нав'язані побаченими творами образотворчого мистецтва, художники малювали ілюстрації до літературних творів, композитори, в свою чергу, створювали музику, що втілювала поетичні образи. Досить згадати «Бестіарій» Г. Аполлінера, вірші якого були надруковані у вигляді підписів під гравюрами Р. Дюфі, або ілюстрації П. Пікассо до новели «Невідомий шедевр» О. де Бальзака. Такий творчий «симбіоз» був притаманний і музичному мистецтву завдяки синтетичним жанрам – від романсу і *mélodie* до опери і кантати тощо. Найбільшу цікавість у композиторів того часу викликала символістська і сюрреалістична поезія. Так, Г. Форе, К. Дебюссі і М. Равелю був близький музично-текучий, обволікаючо-абстрактний світ образів П. Верлена, С. Малларме та П. Валері, наступне покоління музикантів – Е. Саті, А. Онеггер, Ф. Пуленк – відгукнулося на конкретику, предметність і гостроту «автоматичного письма»² Ж. Кокто, Г. Аполлінера і П. Елюара. Активний культурний обмін між представниками різних видів мистецтва, який панував у французькому музично-мистецькому середовищі, нерідко визначав спрямованість індивідуальної творчості.

У цьому контексті інтерес Ф. Шмітта до вірша П. Фора, з одного боку, здається закономірним, з іншого – висуває низку питань. Зокрема, на думку П. О. Ферро (1928: 95), «*Міражі*» не є програмним твором. Не заперечуючи таку інтерпретацію, уточнимо, що будь-яке найменування, як вважає В. Конен (1975), спрямовує сприйняття слухача до певного асоціативно-емоційного русла. Поетична інтерпретація П. Фором давньогрецького міфу дозволила Ф. Шмітту створити додаткові смислові зв'язки з творчістю К. Дебюссі, аргументуючи його ім'я в присвяті, оскільки великого імпресіоніста відрізняв інтерес до міфології і античності. Згадаємо його п'єсу для флейти «*Сиринокс*» і романс «*Флейта Пана*» з циклу «*Пісні Білітіс*», «*Післяпудневий відпочинок фавна*» для оркестру, прелюдію «*Дельфійські танцівниці*» для фортепіано. Вибрані композитором прообрази – боги Пан, Фавн,

² Мається на увазі техніка відтворення несвідомого в поетичному сюрреалізмі.



античне місто – свідство рівного його інтересу до грецької і римської міфології, до епохи Античності в цілому. Звернення Ф. Шмітта до античної тематики – не тільки прагнення висловити своє шанування К. Дебюссі, а й ще один доказ поширеності міфу в художній практиці того часу³. Дослідники виділяють різні форми звернення до міфу – явну, коли задіяним є його безпосередній сюжет, і опосередковану, коли включаються приховані алюзії і паралелі. Наприклад, А. Денисов (2007: 42) говорить про дистанцюючу функцію міфологічного матеріалу, яка дозволяє «уявити все, що відбувається поза конкретно-персоніфікованим “виміром”». Тим самим підкреслюється позачасовий характер дії, що виходить, таким чином, за межі безпосередніх прагматичних відносин сюжету». Подібний підхід до інтерпретації давньогрецького міфу бачиться і в вірші П. Фора. Згідно з його змістом, фракійський цар Терей збезчестив сестру своєї дружини Філомелу і вирвав їй язика, щоб його злочин залишився в таємниці. Однак Філомела вишила розповідь про його діяння на тканині, а сама померла від сорому. У поетичному тексті П. Фора сюжетна лінія зберігається опосередковано, тоді як на передній план виходить пейзаж, який виступає індикатором настрою:

*Пой в сердце тишины, незримый соловей!
Все розы слушают, склоняясь со стеблей.
Крыло серебряной луны скользит несмело.
Среди недвижных роз тоскует Филомела.
Среди недвижных роз, чей аромат сильнее
От невозможности отдать всю душу ей.
Как пенье соловья в ночи совсем беззвездной
Похоже на призыв к богам подземной Бездны!*⁴

³ А. Денисов (2007) зазначає, що «міф виявився одним з найпопулярніших сюжетних джерел для опери – аж до ХХ ст.» (38). Згадаймо опери «Жанна Д'Арк на вогнищі» А. Онеггера, «Цар Едип» І. Стравінського, «Страждання Орфея» Д. Мійо, «Орфей і Еврідіка» Е. Кшенека, триптих «Орфеїди» Дж. Маліп'єро, симфонічну поему «Прометей» А. Скрыбіна, балет «Орфей» І. Стравінського.

⁴ Переклад Б. Лівшица (Фор, П., 1896). За відсутністю україномовних перекладів тут і далі використовуються художні переклади російською мовою.

У наведеному фрагменті символістські поетичні рядки П. Фора складаються зі сплетіння декількох змістовних ліній, кожна з яких репрезентована власними «персонажами»: «соловей – троянда», «місяць – ніч», «душа – туга», «беззорянність – безодня». Надалі вони обростають додатковими образами. Ф. Шмітт, прагнучи через поезію домогтися певної афористичності, слідує множинності цих ліній. З одного боку, він зберігає сюжетність оповідання, з іншого, робить акцент на пейзажній описовості, що сприяє посиленню ліричної експресії. Відповідно до змісту вірша, музика ділиться на епізоди, кожен з яких розкриває нову грань оповідання. Це виражається зміною темпу, ключових знаків і фактури. Так, в початковому епізоді (*«Пой в серце тишини, незримый соловей! / Все розы слушают, склоняясь со стеблей. / Крыло серебряной луны скользит несмело. / Среди недвижных роз тоскует Филомела»*) нотний текст малює нічну картину, сповнену чар і суму. Насторожуючий, тяжкий мотив в нижньому регістрі, зазначений хроматичним рухом вгору і подальшим «провадом» на септиму через дві октави – в саму прірву людської печалі, втілює тугу. Повторюючись кілька разів, він сприймається як лейтмотив героїні. На цьому тлі в переливчастих фігураціях верхнього регістру *«щебече соловейко»*, а з прозорих інтервально-акордових сплесків струмує світло *«срібного місяця»*, відсилаючи слухача до схожій розповіді в *«Місячному світі»* з *«Бергамаської сюїти»* К. Дебюссі. Паралелі, що виникають, народжуються від зіставлення похмурого і піднесеного, гри світлотіні, реєстрової барвистості.

Зрушення в настрої головної героїні обумовлює драматургічний поворот в сюжетному оповіданні: *«О песнь бессмертия! Не птичьи это трели! / Ах, волшебства её нельзя преодолеть. / Не из Аида ли исходят эти трели?»*. В силу цього новий музичний епізод відзначений сплеском емоційної напруги. Стрімкі завиваючі тріольні вихори шістнадцятих немов звиваються до небес, схвильовано пульсуючі гармонії обривають ці злети і ніби тягнуть вниз. І ось вони, ворота пекла – як удари грому звучать акорди *ff*, а тріольні фігурації, що летять з самих крайніх регістрів назустріч одна одній, стикаючись, нагадують витаючих демонів, що ось-ось заберуть душу богині. Всі задіяні музичні засоби спрямовано на нагнітання стану безвиході: динамічні



перепади від *p* до *ff*, зміни метру ($15/8 - 3/4 - 15/8 - 9/8 - 3/4$) і ключових знаків, хроматизація гармонічної вертикалі, максимальний регістровий розбіг, який спонукав до використання додаткового нотоносця. Такого роду кульмінація мимоволі викликає асоціації з градусом емоційного напруження в трагічній розв'язці опери «Пеллеас і Мелізанда» К. Дебюссі, коли спроба героїв вирватися з темної печери життєвих обставин закінчується зануренням в безодню людських пристрастей.

У наступному епізоді буря емоцій несподівано стихає: «Куст облетевших роз – дремоты сладкий гнет... / Безмолвье, молньями насыщенное бури, / Иль безмятежное, как облако в лазури, / Всю ночь подчинено тебе лишь одному, / Пэан, навеянный луною Филомеле!». Спокій і умиротворення чуються в м'якому тріольному пульсі, мажорному звучанні, приглушеній звучності *p*, а відчуття наповненості повітрям створюється розрідженістю фортепіанної фактури в умовах регістрової віддаленості її пластів. Образи природи, нічного пейзажу, що народжуються при цьому, змушують згадати картини, створені К. Дебюссі в прелюдіях «Звуки й аромати майорять в вечірньому повітрі» і «Тераса, відвідувана місячним світлом».

У завершальному фрагменті п'єси знаходять відгук фінальні рядки вірша: «Пленённое землёй, всё ближе сердце. / Стук его всё явственней в траве, прижатой ветром. / Порхают лепестки. <...> И в розах, голубых от лунного сиянья, / Богиня вечная, всесильная Кибела, / Подъяв чело, тебе внимает, Филомела». Боги не залишилися байдужими до страждань обдуреної – всесильна мати богів Кібела, що дає родючість і воскрешає загинулу природу, оживляє Філомелу і перетворює її на солов'я. Звідси умиротворене, повне повітря і світла, звучання, яке виникає завдяки високому регістру, приглушеній динаміці *pp* і *p*, прозорим октавним арпеджованим унісонам в мелодії на м'якій «подушці» глибоких низьких басових гармоній. Стук серця оберненої на птицю Філомели чути в лейтмотиві, який тепер звучить в середньому регістрі і позбавлений крокуючої в басову безодню септими. Немов останнє нагадування про страшні образи Аїда, різким контрастом вклинюється акордовий елемент з кульмінації, щоб так само раптово підкоритися переможній силі добра і світла.

Як бачимо, звуковий вигляд п'єси, її фактуру, метроритміку, композицію, прийоми запису визначили в рівній мірі і натхнення, навіяне рядками П. Фора, і присвята пам'яті К. Дебюссі. Вона була написана в 1920 р. і несе на собі печатку новітніх тенденцій в музиці свого часу. Зокрема, композитор звільняється від пут тональності, оперуючи можливостями дванадцятитоновості. В силу цього, періодична зміна ключових знаків сприймається, з одного боку, як гра «білого» і «чорного», з іншого – як засіб, що полегшує запис і, відповідно, читання нотного тексту. Вишуканість метричної будови п'єси, де задіяні складні розміри, як, наприклад, 15/8, 6/4, непередбачуваність зміни ігрових фігур відображають пластичність внутрішньої течії музичної думки, сплесків і спадів емоційних станів. П'єсу вирізняє реєстрова всеосаяжність, зіставлення барв, гра світлотіні – риси, за якими впізнається музична мова К. Дебюссі. Разом з тим, контрасти фактурного, реєстрового і метроритмічного комплексів несуть в собі певну надмірність інформації, що входить в протиріччя з манерою висловлювання композитора, який тяжів до більшої компактності і монообразності. Це наштовхує на думку, що Ф. Шмітт створює своєрідну антологію спадщини К. Дебюссі, вибудовуючи п'єсу за принципом нанизування невеликих різнопланових фрагментів. У мікросюїтності, що виникає при цьому, вгадуються паралелі до циклів «Образи», «Естампи», «24 прелюдії».

Пару до мотивів з творчості К. Дебюссі в «Міражах» склала п'єса «Трагічна поїздка», присвячена А. Кортю (1877–1962). На перший погляд, вибір адресата може здивувати. Однак згадаємо, що А. Кортю, видатний швейцарський піаніст і виконавець, вихований корифеями французької школи – Е. Декомбом і Л. Дем'єром. Процес формування його творчої особистості проходив в стінах Паризької консерваторії, а в коло його виконавських інтересів входили твори С. Франка, Г. Форе, М. Равеля та К. Дебюссі. Не випадково дослідниками відзначається вплив національної фортепіанної традиції на сценічний почерк Кортю-піаніста. Так, Д. Рабинович (1979: 22) звертає увагу на властиві виконавцю «риси по-ламартинівски пишномовної декламаційності»; Н. Кашкадамова (2006: 219), характеризуючи інтонацію піаніста, бачить в виразній атаці звуку і підкресленій цезурності прикмети чисто французької декламаційної манери гри.



Подібно до початковою п'єси, другий номер диптиха має літературний прообраз – романтичну поему Д. Байрона «Мазепа». В основі її сюжету лежить розповідь героя про поразку шведської армії Карла XII. Ф. Шмітта зацікавив центральний епізод поеми, в якому юного Мазепу прив'язують до спини коня і відпускають в поле. Його переслідують зграї розлючених вовків, а в небі кружляють спрагли до наживи стерв'ятники.

*«Вперед!» – Мне захватило грудь.
Не понял я – куда наш путь.
Бледнеет чуть начал небосвод;
Конь, в пене, мчал – вперёд, вперёд!
Последний человеческий звук,
Что до меня донесся вдруг,
Был злобный свист и хохот слуг;
Толпы свирепой гоготня
Домчалась с ветром до меня⁵.*

У тяжінні композитора до фабульності і сенсуалізації музики вбачається згадана М. Друскіним (1987: 57) увага французів «до точно сказаного слова, до мистецтва красномовності»: «Музика прагне долучитися до виразності слова, хоче стати настільки ж чіткою, конкретною». Разом з тим, використаний композитором прийом залучання немuzичного матеріалу для створення необхідного уявлення про музику корелює з принципом *сенсуалізму*⁶, в основі якого лежить примат чуттєвого – відчуттів і уявлень. У цьому контексті поетичне відсилання Ф. Шмітта актуалізує філософську ідею, дозволяє створити конкретний художній образ згідно з актуальними тенденціями національної композиторської традиції. З цієї точки зору, вибір адресата пояснюється позицією, яку займав А. Кортто щодо необхідності образного програмування виконуваних творів. Як пише О. Якупова

⁵ Тут і далі переклад Г. Шенгелі (Байрон, Дж. Г., 1981).

⁶ Сенсуалізм – напрям в теорії пізнання. Термін був введений французьким мислителем В. Кузеном (1792–1867).

(1998: 10), «в основі виконавської концепції Корто полягала ідея залежності не тільки і не стільки від уміння створити розгорнутий “сценарій” <...> твору, скільки від загальної здатності творчо реконструювати його поетичну атмосферу».

У п'єсі «Трагічна поїздка» Ф. Шмітт виразно відтворює дух драматичних подій поеми Д. Байрона, слідуючи в музиці за літературною фабулою. Панують дві контрастні за характером тематичних сфери. Для першої, яка задає основний тон, характерні стрімкий темп «зі злістю і силою», пружний пунктирний ритм, гостра акцентуація, токатність, раптові динамічні перепади, дисонантні тремолоючі гармонії. Вона відображає зовнішню сторону дії – галоп ошалілого від страху коня, що долає на своєму шляху нескінченну низку перепон, і фізичні страждання змученого наїзника: *«Лил ливнем хладный пот с меня / На гриву буйную коня, / И, в ярости и страхе, тот, / Храпя, все длил безумный лёт. / <...> / Ремень мне кожу перетёр / Меж тем, и кровь текла по нём, / И в горле сдавленном моём / Пылала жажда, как костёр»*. В оркестровій версії її характер передають пронизливі, ріжучі тембри мідних духових інструментів, численних ударних – від литавр і великого барабану до тарілок і дзвіночків – і металево-гостре звучання струнної групи. Друга – дещо поступається першій за масштабністю, вона представлена тужливою, ніби плачучою кантиленною мелодією, що символізує внутрішні переживання змученого героя. У наступній редакції твору тему було доручено гобою та англійському рожку, тембровий потенціал яких дозволив відтворити звуки благання, скарги, протяжного стогону. Вона вступає, коли, за сюжетом, герой втрачає зв'язок з дійсністю, свідомість покидає його, він розуміє, що переможений: *«Что ж странного, коль я на миг / Под гнётом мук моих поник? / Земля исчезла; небосвод / Вдруг вбок поплыл. Свалюсь! Вот-вот! / <...> / Я силится очнуться, но / Не мог собрать себя в одно! / Так, утопая, льнёшь в тоске»*. Тематичний діалог, досягнувши кульмінації, раптово обривається в довгому згасаючому акорді: «І раптом виснажений монстр зупиняється. Це кінець тортур?», – характеризує перелом П. О. Ферро (1928: 96). Дійсно, після граничної експресії основної дії бальзамом ввижається прозорий, ефірний фінальний епізод. Цю образну метаморфозу дослідник



пояснює настанням щасливої розв'язки: «Красива козацька дівчина виявляє, що Мазепа непритомніє на коні, втомлений до смерті. Своєю турботою вона повертає молоду людину до життя» (там само).

Отже, виразні засоби, що виступають на авансцені, – гострий пунктирний ритм, токатність, тремоловання, динамічні контрасти, дисонантність гармонії, є своєрідною декорацією дії, тоді як кантиленний елемент, залишаючись немов би на другому плані, несе на собі печатку внутрішнього драматизму поеми Д. Байрона.

Висновки. Попри те, що диптих «*Міражі*» не вважається програмним твором, п'єси, що його складають, народжують живі, виразні образи. Емоційна насиченість, гра тембрів, мальовничість наділили твір оркестровим потенціалом, який не лишився поза увагою сучасників. За ініціативою С. Кусевицького диптих було інструментовано, і він знайшов нове життя на симфонічній сцені. Показово, що інтерес іменитого диригента до музики Ф. Шмітта в аспекті тембрового симбіозу «фортепіано-оркестр» на цьому не вичерпався. Він був реалізований в «*Концертній симфонії для оркестру і фортепіано*» (1932), написаній на замовлення С. Кусевицького. Цей факт відкриває новий поворот у перспективі дослідження творчості Ф. Шмітта. Так, симфонічна версія диптиха «*Міражі*» викликає цікавість з точки зору реалізації його вихідної ідеї. У свою чергу, фортепіанні твори композитора потребують вивчення з урахуванням їх оркестрової «зарядженості».

ЛІТЕРАТУРА

- Байрон, Дж. Г. (1981). Мазепа. (Г. Шенгели, Пер.). *Байрон, Дж. Г. Собрание сочинений*. (Тт. 1–4). Т. 3. Москва: Правда. Отримано з http://lib.ru/ROEZIQ/BAJRON/byron3_7.txt
- Денисов, А. (2007). Мифологический сюжет в опере XX века. *Общество. Среда. Развитие (Terra Humana)*, 3(4), 37–43.
- Друскин, М. (1987). *Очерки. Статьи. Заметки*. Москва: Советский композитор, 302.
- Кашкадамова, Н. (2006). *Історія фортеп'янного мистецтва ХІХ сторіччя*. Тернопіль: Астон, 608.
- Конен, В. (1975). *Театр и симфония*. Москва: Музыка, 376.



- Куницкая, Р. (1982). *О романтической поэтике в творчестве Дебюсси*. Москва: Музыка, 88.
- Медведева, И. (1969). *Франсис Пуленк*. Москва: Советский композитор, 240.
- Музыкальный словарь Гроува*. (2001). Москва: Практика, 1095.
- Рабинович, Д. (1979). *Исполнитель и стиль*. Москва: Советский композитор, 320.
- Фор, П. (1896). (Обновлено: 22/01/2018). Избранные стихотворения. *Lib.ru/Классика*. Отримано з http://az.lib.ru/f/for_p/text_1896_about.shtml
- Шмитт Флоран. (1982). В кн. *Музыкальная энциклопедия*. (Тт. 1–6). Москва: Советская энциклопедия, т. 6, 1008.
- Шнеерсон, Г. (1970). *Французская музыка XX века*. Москва: Музыка, 576.
- Якупова, О. (1998). *Аспекты творчества Альфреда Корто. Исполнительство, педагогика, редакторская деятельность*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Магнитогорская государственная консерватория, Магнитогорск, 20.
- Ferroud, P. O. (1928). *Autour de Florent Schmitt*. Paris: Durand, 109.
- Shannon, E. C. (2015) *Florent Schmitt and the Lied et Scherzo, op. 54*. (Doctor's thesis). University of Oklahoma graduate college. Norman, Oklahoma, 228.
- Slonimsky, N. (1994). *Music since 1900*. New York: Schirmer Books, 1260.

REFERENCES

- Byron, G. G. (1981). Mazepa. (G. Shengeli, Trans.). *Byron, G. G. Sobranie sochineniy [Collected Works]*. (Vol. 1–4). Vol. 3. Moscow: Pravda. Retrieved from http://lib.ru/POEZIQ/BAJRON/byron3_7.txt
- Denisov, A. (2007). Mifologicheskii syuzhet v opere XX veka [Mythological plot in the 20th century opera]. *Obshchestvo. Sreda. Razvitie (Terra Humana) [Society. Environment. Development (Terra Humana)]*, 3(4), 37–43 [in Russian].
- Druskin, M. (1987). *Ocherki. Stati. Zametki [Essays, Articles, Notes]*. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 302 [in Russian].
- Ferroud, P. O. (1928). *Autour de Florent Schmitt*. Paris: Durand, 109.
- Fort, P. (1896). (Updated: 22/01/2018). Izbrannye stikhotvoreniya [Selected Poems]. *Lib.ru/Classics*. Retrieved from http://az.lib.ru/f/for_p/text_1896_about.shtml
- Kashkadamova, N. (2006). *Istoriia fortepiannoho mystetstva XIX storichchia [The history of the 19th century piano art]*. Ternopil: Aston, 608 [in Ukrainian].



- Konen, V. (1975). *Teatr i simfoniya [Theatre and symphony]*. Moscow: Muzyka, 376 [in Russian].
- Kunitskaya, R. (1982). *O romanticheskoy poetike v tvorchestve Debyussi [About romantic poetics in the creative work by Debussy]*. Moscow: Muzyka, 88 [in Russian].
- Medvedeva, I. (1969). *Fransis Pulenk [Francis Poulenc]*. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 240 [in Russian].
- Muzykalnyy slovar Grouva [Grove dictionary of music]*. (2001). Moscow: Praktika, 1095 [in Russian].
- Rabinovich, D. (1979). *Ispolnitel i stil [Performer and style]*. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 320 [in Russian].
- Shannon, E. C. (2015) *Florent Schmitt and the Lied et Scherzo, op. 54*. (Doctor's thesis). University of Oklahoma graduate college. Norman, Oklahoma, 228.
- Shmitt Floran [Schmitt Florent] (1982). In *Muzykalnaya entsiklopediya [Music encyclopedia]* (Vols. 1–6). Moscow: Sovetskaya entsiklopediya, vol. 6, 1008 [in Russian].
- Shneerson, G. (1970). *Frantsuzskaya muzyka XX veka [French music of the XX century]*. Moscow: Muzyka, 576 [in Russian].
- Slonimsky, N. (1994). *Music since 1900*. New York: Schirmer Books, 1260.
- Yakupova, O. (1998). *Aspekty tvorchestva Alfreda Korto. Ispolnitelstvo, pedagogika, redaktorskaya deyatelnost [Aspects of Alfred Cortot's creative work. Performance, pedagogy, editorial activity]*. (Extended abstract of Candidate / PhD Thesis). Magnitogorsk State Conservatoire. Magnitogorsk, 20 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 20.01.2020 р.



УДК 78.03 : 786.2(510) «19»

DOI 10.34064/khnum2-1914

Сун Н. Ю.

ORCID 0000-0002-6926-3023

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

Міський університет Хунань (Hunan City University),
413000, No. 518 Yingbin East Road, м. Іян (Yiyang), провінція Хунань; Кунай

Сонатини для фортепіано в контексті композиторської та педагогічної діяльності Мао-Шуень Чена

АНОТАЦІЯ ■ Сун Н. Ю. Сонатини для фортепіано в контексті композиторської та педагогічної діяльності Мао-Шуень Чена. ■ Стаття присвячена фортепіанній творчості видатного композитора, піаніста і педагога Мао-Шуень Чена (1936 р. н.), його внеску в музичне мистецтво та освіту Тайваню. Робота має на меті розкриття особливостей трактування композитором жанру сонатини та виявлення його значення в процесі навчання молодих музикантів. Розглядається унікальна педагогічна система Мао-Шуень Чена та резюмується, що його 35 Сонатин для фортепіано виступають в якості своєрідної сполучної ланки між творами шкільного рівня та опусами найвищої піаністичної складності. Сонатини зібрані в три зошити та розташовані за принципом «від простого – до складного». У такий спосіб тайванський майстер пропонує завдяки більш простому й компактному викладу матеріалу підготувати учнів та студентів до освоєння складного жанру фортепіанної сонати. Дається характеристика рівня піаністичної складності розглянутих творів, виявляються їх технічні та художні завдання. Зауважується, що прикінцеві Сонатини (№№ 32–34) Мао-Шуень Чена вимагають від виконавця високого ступеня піаністичної оснащеності, оскільки поєднують складні елементи тайванської національної музичної мови та сучасного західного композиторського письма. Інтонаційне, темброве, динамічне багатство, різноманітність ритміки з використанням поліритмії, нерегулярність тактових розмірів, неординарний штриховий малюнок з повним правом дозволяють



вважати сонатини композитора яскравими зразками сучасного фортепіанного репертуару, які мають бути широко представлені на концертній естраді.

■ **Ключові слова:** педагогічний метод Мао-Шуень Чена, музична освіта Тайваню, система навчання, сонатини для фортепіано, поліритмія, піаністичні складнощі, тайванська національна традиція, музична мова.

АННОТАЦІЯ ■ Сун Н. Ю. Сонатини для фортепиано в контексте композиторской и педагогической деятельности Мао-Шуэнь Чена.

■ Стаття посвящена фортепіанному творчеству выдающегося композитора, пианиста и педагога Мао-Шуэнь Чена (р. 1936), его вкладу в музыкальное искусство и образование Тайваня. Работа имеет целью раскрытие особенностей трактовки композитором жанра сонатины и выявления его значения в процессе обучения молодых музыкантов. Рассматривается уникальная педагогическая система Мао-Шуэнь Чена и резюмируется, что его 35 Сонатин для фортепиано выступают в качестве своеобразного связующего звена между произведениями школьного уровня и опусами высокой пианистической сложности. Сонатини собраны в три тетради и расположены по принципу «от простого – к сложному». Таким способом тайваньский мастер предлагает благодаря более простому и компактному изложению материала подготовить учащихся к освоению сложного жанра фортепианной сонаты. Дается характеристика уровня пианистической сложности рассматриваемых произведений, выявляются их технические и художественные задачи. Отмечается, что заключительные Сонатины (№№ 32–34) Мао-Шуэнь Чена требуют от исполнителя высокой степени пианистической оснащённости, поскольку сочетают в себе сложные элементы тайваньского национального музыкального языка и современного западного композиторского письма. Интонационное, тембровое, динамическое богатство, разнообразие ритмики с использованием полиритмии, нерегулярность тактовых размеров, неординарный штриховой рисунок с полным правом позволяют считать сонатини композитора яркими образцами современного фортепианного репертуара, которые должны быть широко представлены на концертной эстраде. ■ **Ключевые слова:** педагогический метод Мао-Шуэнь Чена, музыкальное образование Тайваня, система обучения, сонатины для фортепиано, полиритмия, пианистические трудности, тайваньская национальная традиция, музыкальный язык.

**ABSTRACT ■ Sun Natalia. Sonatinas for Piano in the Context of Mao-Shuen Chen's Composer and Pedagogical Activities**

■ **Background.** The article is devoted to the piano work of the outstanding composer, pianist and teacher Mao-Shuen Chen (born 1936), his contribution to the art of music and education in Taiwan. Music education received in Taiwan, and then – in European countries, allowed Mao-Shuen Chen to significantly develop and modernize his native national art. His methodical works, textbooks and collections of exercises for piano became the basis of his own method of teaching, which the musician has long successfully used in public and private music schools in Taiwan. An important role in Mao-Shuen Chen's unique pedagogical system is also played by his piano works, especially sonatinas. The sonatinas of Mao-Shuen Chen act as a kind of link between school-level compositions and opuses of the highest pianistic complexity. They are collected in three notebooks, each of the next of which represents a higher degree of pianistic complexity. Sonatina makes it possible, in a simpler and more compact-scale presentation, to prepare students for mastering a more complex genre – the sonata. Mastering the sonata form for members of the Taiwanese musical tradition is a particularly difficult task, due to differences in European musical thinking, within which the sonata originated, and the peculiarities of national music, which is usually the focus of composers. However, the genre of sonatina in the works of Mao-Shuen Chen and its role in the development of sonata thinking of Taiwanese students have not been studied to date.

Objectives and methodology. The purpose of this research is to reveal the peculiarities of the interpretation of the genre of sonatina in the piano work of Mao-Shuen Chen, its role in the pedagogical system of the Taiwanese musician and its artistic and pedagogical value. In this connection the characteristic of the pianistic level of complexity of the works under consideration is given, their technical and artistic difficulties are revealed. For this, various **methods of research** were applied: genre-style, intonational analyses, systematization, musical-aesthetic and interpretological approaches.

Results. Thanks to a well-organized educational system of methodological works, books, musical anthologies and audio recordings, Mao-Shuen Chen was able to build his own pedagogical approach and introduce his teaching methods to many young musicians striving to acquire a high professional level as a performer and a teacher. In this system of mastering piano professionalism, thirty-five sonatinas by Mao-Shuen Chen, created from 1980 to 2015, occupy an important



place. Sonatinas are very useful in preparing piano students to study more complex compositions written in sonata form.

All sonatinas are dominated by the flavor of Taiwanese folk music. So, at the heart of Sonatinas Nos. 1–5, 7, 11, 17, 21 is the pentatonic scale of the mode “shan”, which can be expanded with additional steps. The exceptions are Sonatina No. 6, written using the atonal writing technique, and Sonatina No. 8, which is based on the Western European tonal system. Considering the rhythmic organization as the basis of music, the composer demonstrates in his sonatinas various versions of the musical meter and rhythm – complex and variable metering, syncope, polyrhythm, etc. He arranges these elements in his sonatinas from simple to complex. Mao-Shuen Chen pays great attention to polyrhythmic combinations 3: 2, 4: 3, 4: 6 and, considering them important for mastering the educational didactic. They can be considered the same instructive material as rhythmic exercises or etudes. For example, Sonatinas Nos. 3–6 are based on polyrhythm 3: 2, 2: 3, Sonatinas Nos. 7–8 – on combinations 3: 4 and 4: 3. It is no coincidence, that they also published in the composer’s educational methodological manual – the collection “Piano School and Piano Exercises 3: 4, 4: 3” (1990).

The final Sonatinas (Nos. 32–34) by Mao-Shuen Chen require a high degree of pianistic mastership from the performer. They present works that combine complex elements of the Taiwanese national musical language and contemporary Western composer writing. The intonational and dynamic richness, variety of rhythmic patterns, irregular meters, extraordinary line drawing indicate that these works can rightfully be considered one of the brightest examples of the modern repertoire and can be widely represented on the concert stage.

Conclusions. Mao-Shuen Chen made significant contributions to Taiwanese musical culture, especially in the areas of composition and music education. Among the many genres of his work, piano music occupies the most significant place. Having devoted many years to teaching in the higher musical institutions of Taiwan, Mao-Shuen Chen has developed a coherent system of teaching materials from the level of musical elementary school to higher education, with a focus on the practice of solfeggio and fundamental professional disciplines.

The composer devoted a significant part of his attention to works of the sonata form – sonatinas and sonatas. In this regard, he can be compared with the Western European classic, the “patriarch of the piano” M. Clementi, who created a harmonious system of progressive mastery of pianistic skill. In all of

his works, Mao-Shuen Chen represents his aspiration for the model of Western musical education, carefully preserving the Taiwanese national cultural tradition. He creates compositions with a typical Western structure, which should be performed on a Western musical instrument, but they clearly reflect the Chinese-Taiwanese national flavor.

Since the piano sonatas of Mao-Shuen Chen present high demands on performers due to their large volume, considerable virtuosity and the complexity of the rhythmic organization of texture, their mastering is possible only after passing through the simpler opuses of the Taiwanese composer. ■ **Key words:** *Mao-Shuen Chen's pedagogical method, Taiwan musical educational system, piano sonatina, polyrhythm, pianistic difficulties, Taiwanese national tradition, musical language.*



Постановка проблеми. Мао-Шуень Чен (народився 1936 р.) – один з найяскравіших представників сучасного тайванського музичного мистецтва в сфері композиції та педагогіки. Його внесок був високо оцінений в 2013 р. Національною премією мистецтв Тайваню (Chen, Mao-shuen, 2019. *Wikipedia*). Серед жанрів композиторського доробку Мао-Шуень Чена – балет, ряд творів для симфонічного оркестру, в тому числі концертів для фортепіано, віолончелі, труби, гобоя; хорова, вокальна, інструментальна, камерна музика. Крім цього, музикант «є автором чудових фортепіанних творів» (Pisano, L., 2005: 56). Твори для фортепіано – 17 сонат, 35 сонатин, два ноктюрни, дві балади, дуети – значна частина творчості композитора. Його любов до цього західного інструменту проявилася ще в дитинстві. Музична освіта, отримана на Тайвані, а потім – в європейських країнах, дозволила Мао-Шуень Чену істотно розвинути і модернізувати рідне національне мистецтво. Його методичні праці, хрестоматії та збірники вправ для фортепіано стали основою власного методу викладання, який музикант довгий час успішно застосовує в державних і приватних музичних навчальних закладах Тайваню.

Серед фортепіанних творів Мао-Шуень Чена вирізняються сонатини, яким належить важливе місце в його унікальній педагогіч-



ній системі. Цей жанр дозволяє в більш простому і компактному за масштабом викладі підготувати молодь, що навчається, до освоєння складного жанру сонати. У свою чергу, освоєння форми сонатного *allegro* для представників тайванської музичної традиції є особливо складним завданням, «що викликано, перш за все, відмінностями в європейському музичному мисленні, в межах якого соната виникла, і особливостями національного фольклору, на який, як правило, композитори орієнтуються в сфері інтонаційно-жанрових особливостей тематизму, ладової організації та інших компонентів музичної мови» (Та Куанг Донг, 2003: 4).

Зазначимо, що фортепіанна музика Мао-Шуень Чена є досить складною з точки зору музичної мови і форми. Так, італійський дослідник Л. Пізано стверджує, що тайванський композитор «демонструє інтерес до експериментальної гармонії» (Pisano, L., 2005: 67). Вже у своїй чотирьохчастинній Сонаті № 1 (*Allegro, Andantino, Vivace, Andante*) він з'єднує різновиди пентатонного ладу з елементами хроматичної гармонії. Його чотирьохчастинна Соната № 2 (*Allegro con brio, Andante cantabile, Scherzo, Allegro con moto*), створена два роки потому, стає «поворотним пунктом в еволюції стилю композитора» (там само). У першій, третій і четвертій частинах Мао-Шуень Чен застосовує особливий «десятитоновий звукоряд (C–Cis–D–Dis–E–Fis–G–Gis–A–B), створений на основі поєднання кількох пентатонових звукорядів, які на клавіатурі фортепіано утворюють комбінацію з білих та чорних клавіш. У другій частині він використовує чотири різних типи пентатонових (в цьому випадку краще сказати пентафонічних) ладів, що складаються з послідовностей різних інтервалів» (там само).

Отже, для кращого розуміння особливостей фортепіанних сонат та інших творів Мао-Шуень Чена в якості підготовчого етапу необхідно, на наш погляд, звернутися до його сонатин.

Аналіз останніх досліджень. У дослідженнях, присвячених творчості Мао-Шуень Чена, можна виділити кілька напрямків. Перший – роботи біографічного плану, що характеризують загальні риси життя і творчості видатного композитора і педагога. До таких можна віднести, в першу чергу, магістерські тези «The Study of Mao-Shuen Chen's Music Works and the Music Education» (Chen, Zi-Li, 1997). Діяльність

видатного тайванського музиканта також фрагментарно висвітлюється в працях, які розкривають історію розвитку музичного мистецтва на острові (Pisano, L., 2005; Chang, Hsun-Yin, 2016).

Деякі фортепіанні твори Мао-Шуень Чена та його педагогічна система побіжно розглядаються в дослідженні «A Study of Selected Taiwanese Pedagogical Solo Piano Music of the Twentieth Century» (Chang, Hsun-Yin, 2016). Саме жанру сонатини присвячена лише робота «The Logic Statement – The Study of Mao-Shuen Chen's Sonatina» (Wang, Li-Qian, 2011), але в ній аналізується всього одна з 35-ти сонатин. Таким чином, жанр сонатини в творчості Мао-Шуень Чена та його роль в розвитку сонатного мислення тайванських студентів на сьогоднішній день не вивчені.

Мета статті – розкрити особливості трактування жанру сонатини в фортепіанній творчості Мао-Шуень Чена та виявити його значення в педагогічній системі тайванського музиканта.

Виклад основного матеріалу. Мао-Шуень Чен народився і виріс у музичній сім'ї, семи років він почав навчатися гри на фортепіано під керівництвом матері, потім ознайомився з елементарною теорією музики завдяки батькові і двоюрідному братові Лінь Донг-Чже. Через кілька років юнак продовжив більш серйозно навчатися фортепіанної гри в іншого двоюрідного брата і вчителя японської мови Янагава Фуджі (Chen, Zi-Li, 1997).

1955 р. Мао-Шуень Чен вступив до Тайванського провінційного педагогічного коледжу (перейменований в даний час у Національний тайванський педагогічний університет) за фахом «фортепіано». По завершенні навчання в коледжі молодий музикант продовжив вдосконалюватись у музичній сфері, протягом 1960–1961 рр. вивчаючи вокал, теорію музики і композицію під керівництвом професора Цанг-Хоуї Сюя. Цей відомий музикант, що вирізняється прогресивними поглядами в області синтезу західної і тайванської музичної культури, справив великий вплив на світогляд і формування музичної мови майбутнього композитора.

Свою педагогічну кар'єру Мао-Шуень Чен почав 1961 р. в якості вчителя музики середньої школи. В 1963 р. він разом з іншими однодумцями заснував музичне товариство «Цзян-ланг-юе-чжи»



(Chen, Zi-Li, 1997: 10). Тоді ж його наставник Цанг-Хоуї Сюй також заснував професійні співтовариства – групи «Чжи-юе-сяо-дзі» і «Синь-юе-чжу-цзи» (там само). Отже, у тайванських композиторів з'явилася можливість для професійного спілкування, представлення своєї музики і обміну музичними ідеями. Подібна діяльність швидко стала популярною в академічному музичному середовищі. Завдяки успіху перших трьох груп пізніше багато музикантів також стали організовувати подібні спільноти.

З 1966 по 1969 рр. Мао-Шуень Чен працював на посаді викладача в Педагогічному коледжі (в даний час – Національному університеті) Цзяї. Однак молодий музикант усвідомлював, що його освіти недостатньо, адже композитору і педагогу необхідна високопрофесійна музична база. Тому 1970 р. він вирушив до Відня, в Університет музики і виконавського мистецтва, для вивчення теорії музики та композиції. Навчаючись у Відні, Мао-Шуень Чен прийняв тверде рішення присвятити себе композиторській діяльності. Він зробив свій вибір також і на користь педагогіки, щоби мати можливість активно розвивати національне мистецтво, розуміючи важливість вдосконалення власної музичної культури в справі виховання молодого покоління тайванських музикантів.

Повернувшись з Відня 1972 р., аж до 1999-го він викладав у Національному тайванському педагогічному університеті (Chen, Zi-Li). Через вісім років Мао-Шуень Чен знову їде в Європу на два роки для подальшого підвищення свого професійного рівня. У 1980–1982 рр. музикант стажується в музичних закладах Франції та Австрії. Повернувшись на Тайвань, 1983 р. він засновує ще одну асоціацію – «Сюань-ін-я-дзі» («For musica») – спільно зі своїми тайванськими учнями (Li-Qian Wang, 2011: 61). Це товариство щороку проводить заходи, де виконується фортепіанна або ансамблева музика, створена композиторами, яку вони представляють на суд слухачів. В даний час це об'єднання розширилося приблизно до 30-ти постійних членів; композитори організовують щорічні концерти, де презентують свої нові твори.

У 1985–1991 рр. Мао-Шуень Чен працює на посаді декана факультету музики в Інституті музичних досліджень та в Національному



тайванському педагогічному університеті. Отриманий досвід роботи дає можливість музикантові взяти активну участь у реформуванні музичної освіти на Тайвані. Так, у 1992 р. він засновує асоціацію музичної освіти «R.O.C.». Цього ж року, спільно з піаністом Ван Єном (Wang En), Мао-Шуень Чен створює музичний навчальний заклад – консерваторію WACH (the WACH Conservatory of Music), яка «представила кілька основних навчальних матеріалів з музики і створила інтегровану систему музичної освіти на Тайвані» (Chen, Mao-shuen, 2019. *Wikipedia*).

Надання тайванським студентам доступної музичної освіти було основною місією WACH. Тому діяльність консерваторії спрямована на створення та удосконалення системи місцевої музичної освіти та окремих методів навчання; основну увагу приділено розвитку в учнів музичного слуху, професійних виконавських навичок та здатності до імпровізації. В основу навчальних програм були покладені авторські методичні праці Мао-Шуень Чена: «Уроки і вправи з теорії музики» (1983), «Практичне сольфеджіо», «Атональна музика для сольфеджіо», «Звуковисотне сольфеджіо та ритмічна практика», «Фундаментальні ритмічні уроки і вправи» (1984), «Уроки і вправи в повільних темпах» (1986), «Фортепіанна школа і вправи для фортепіано 2: 3, 3: 2» (1987), «Фортепіанна школа і вправи для фортепіано 3: 4, 4: 3» (1990), «Фундаментальна музична підготовка» (1995) (там само). Ці методичні праці – книги, нотні хрестоматії, аудіозаписи – складаються у чітко організовану освітню систему, на базі якої Мао-Шуень Чен зміг вибудувати власні методи навчання і познайомити з ними багатьох молодих музикантів, які прагнуть досягти високого професійного рівня як виконавці й педагоги. Даний методичний комплекс покликаний, зокрема, допомогти учнівській молоді освоювати класичні та сучасні фортепіанні твори різних національних шкіл і музичних напрямків.

Черговою сходинкою в освоєнні фортепіанного професіоналізму стали 35 сонатин Мао-Шуень Чена. У світовій педагогічній практиці сонатини є невід'ємною частиною навчального репертуару, оскільки написані простіше, ніж сонати – в плані фактури, форми і масштабів. Так, класичні сонатини М. Клементі, В. Моцарта, Л. Бетховена



в більш простому викладі «знайомлять учнів з особливостями музичної мови періоду класицизму, виховують почуття класичної форми, ритмічну стійкість виконання» і є надзвичайно корисними «для виховання таких якостей, як ясність гри і точність виконання усіх деталей тексту» (Лебедева, 2013: 2). Отже, сонатини є дуже корисними для підготовки учнів-піаністів до вивчення більш складних творів, написаних у сонатній формі.

Необхідно відзначити специфіку втілення європейської форми сонатного *allegro* в тайванській фортепіанній музиці. Оскільки даний вид композиції не мав аналогів не тільки в тайванській, але й у китайській національній музиці, його впровадження «в професійний струмінь музичної творчості, з одного боку, означає новий якісний етап в освоєнні європейських норм музичного мислення, а з іншого, демонструє різноманіття можливих підходів до цього освоєння і синтезу двох культур» (Та Куанг Донг, 2003: 4). Так, дослідник Пан Вей (2007: 50) вважає, що сонатини «китайських композиторів зберігають зовнішні контури класичної форми <...> твори представляють собою тричастинні сонатні цикли, де перша частина написана в сонатній формі. <...> В той самий час, у сонатно-циклічну форму проникають елементи програмності як особливого типу образного мислення, що на новому етапі істотно впливає на побудову композиційного цілого та його складові».

Свої сонатини для фортепіано Мао-Шуень Чен створював протягом 35 років (1980–2015). Початок роботи над першою сонатиною збігається з часом навчання композитора у Франції. Перша збірка з десяти сонатин (№№ 1–10) вийшла друком 1993 р. (Chen Mao-shuen, 1993). Всього на сьогоднішній день опубліковано 34 твори, які зібрані у тритомне видання (Chen Mao-shuen, 2018). У цих творах композитор створює свій власний унікальний тайванський стиль шляхом «об'єднання західної класичної традиційної форми, сучасних композиційних технік і китайських модальностей» (Chang, Hsun-Yin, 2016: 50).

Більшість з творів написані в трьох, декілька – в чотирьох частинах. Більшість перших частин написано в сонатному *Allegro*; інші частини – в двочастинній або тричастинній формі або формі рондо.

Композитор «дотримувався структурної концепції класичної сонатини; отже, ці сонатини є класичною музикою» (там само). Оскільки Мао-Шуень Чен завжди вважав, що розвиток ритму має велике значення, більшість його сонатин мають, щонайменше, дві частини з простим (4/4, 2/4, 3/4, 3/8) і одну частину зі складним (5/8, 5/4, 6/8, 9/8) розміром, а, наприклад, у першій частині сонатини № 5 і в другій частині сонатини № 17 широко використовується поліритмія.

Уже в **Сонатині № 1** композитор експериментує з пентатонним ладом *шан*, використовує прийоми імітаційної і контрастної поліфонії. Так, в *першій частині* він утворює восьмизвучний звукоряд, який використовується в експозиції, розробці та репризі. Мао-Шуень Чен сам проставляє в нотах аплікатуру, вказуючи на безліч нестандартних рішень через мелодійні особливості пентатоніки і деякі квартові послідовності, внаслідок чого він пропонує для досягнення *legato* під час виконання кварт (яке студентам з недостатньою підготовкою може бути непросто зіграти) перший і п'ятий пальці. Ця техніка вимагає також знання, як саме потрібно точно розподілити вагу руки і правильно організувати рух. *Друга частина* досить лаконічна за масштабом. Національний колорит музики підкреслюється завдяки введенню композитором кількох видів пентатоніки з додатковими ступенями. Проблеми, що виникають при виконанні цієї частини, пов'язані з динамікою і прийомом схрещування рук. Динамічний діапазон простирається від *ppp* до *ff*. В кінці частини досить складно виконувати виразно динаміку *pp*, а потім перехід до *ppp*. За бажанням композитора, заключні звуки мають виконуватися з чергуванням обох рук, що може привести до нерівності звучання. В *третьій частині* використані поліритмічне поєднання арпеджованих акордів з віртуозними пасажами, що чергуються між руками, які можна назвати основною піаністичною складністю в даній частині, а також скачки на далекі інтервали та індивідуальні аплікатурні прийоми.

Сонатина № 2 відрізняється особливим лаконізмом. Експозиція першої частини дуже коротка: власне експозиція – всього 8, розробка – 4, реприза – 8 тактів. Характерною рисою цієї частини став акомпанемент в лівій руці в межах арпеджованого акорду з включенням таких інтервалів, як чиста кварта і велика секунда. У другій частині



композитор реалізує ідею монотематизму з мотивним і ритмічним варіюванням музичного матеріалу. Третя частина – віртуозний розвиток попередніх тем.

Сонатина № 3 викликає інтерес явною педагогічною і художньою цінністю. В інтонаційній структурі *першої частини* використовуються квінтові ходи в обох руках. Ці мотиви багато в чому продовжують ідею квартових ходів з попередніх сонатин; сама фраза також стає довшою і містить більше штрихових нюансів. Лірична мелодія другої частині має тонке, вишукане очарування, вимагаючи поетичного звукового втілення. Для досягнення виразності мелодії важливо, щоб учень звертав увагу на примітки щодо динаміки і навчився правильній руховій організації, а головне – чуткому слуховому контролю в процесі виконання. *Друга частина* заснована на пунктирних синкопованих ритмах і «вервечках» вишуканих шістнадцятих нот у розмірі 6/8. Дві означені ритмічні формули чергуються між двома руками. *Третя частина* цікава своїми різноманітними ритмами, в ній вперше зустрічаються прийоми поліритмії – 3: 2 і 3: 4. Композитор зберігає постійний тріольний ритм в правій руці, в той час, як в лівій виконуються п'ять різних ритмічних фігур. Композитор використовує синкоповане і несиметричне фразування ліг, що також створює відчуття поліритмії. У фіналі також багато складних поєднань різних видів артикуляції – легато і стаккато, що вимагає їх виокремлення і попередньої ретельної слухової роботи в повільному темпі.

Уміння виконувати контрапунктуючі мелодичні лінії, які звучать на стаккато і легато, а також інтонувати музичні фрази в їх лінійному поліфонічному поєднанні, особливо, ті, що починаються і закінчуються на різні тактові частки, вимагає певної виконавської майстерності, а тому, може стати проблемою для учня середнього рівня. Для досягнення успіху і кращого подолання піаністичних складнощів в цій і наступній сонатинах можна порекомендувати розігрування за допомогою вправ зі збірки Мао-Шуень Чена «Фортепіанна школа і вправи для фортепіано 3: 4, 4: 3», оскільки вона була створена композитором, щоб допомогти засвоїти складні ритмічні поєднання. Крім цього, вправи корисні для зміцнення пальців і відпрацювання прийомів їх розтяжки для ходів на великі інтервали і зручних стрибків.

У *Сонатині № 4* композитор використовує квартові і квінтові мотиви, а також різноманітні поліритмічні поєднання – 2: 3, 3: 2; 3: 4, 5: 2, 5: 6 і 4: 6. Це дозволяє домогтися від студентів більшої ритмічної свободи. Вперше в *першій частині* з'являється трилінійний запис, що демонструє багатоскладову фактуру. При цьому додаткові труднощі представляє поліритмія 3: 4, а потім – 5: 6. Спадні квінтолі шістнадцятими нотами по звуках пентатонного ладу імітують перебори струн *pipi*. Зміна ритмічного малюнка не повинна порушити точності метра і темпу. Способи роботи над ритмом можуть бути різними. Наприклад, можна порекомендувати студенту виконувати тріолі, поплескуючи по кришці інструменту квартолі іншою рукою, або ж – проспівати мелодію, виконуючи акомпанемент. *Друга частина Adagio* в розмірі 5/8 продовжує ліричний характер середньої частини попередньої сонатини. Вона також побудована на довгих лініях шістнадцятих і передбачає наявність досить тривалої і гнучкої музичної фрази. В останньому розділі з'являються ритмічні зміни у вигляді акцентів на синкопованих нотах. *Третя частина* побудована на поліритмічних поєднаннях 3: 2, обумовлених синкопою завдяки виставленим композитором акцентам на слабку долю. Мелодична лінія розвивається не тільки завдяки інтонуванню певних інтервалів або арпеджуванню акордів, але й завдяки введенню хроматичного і пентатонного звукорядів.

Всі три частини *Сонатини № 5* засновані на прийомах поліритмії (в основному 3: 2 і 2: 3) в імітаційній двоголосній поліфонії. В процесі виконання голоси обмінюються ритмічними формулами. З піаністичної точки зору, фінал написаний більш зручно, ніж в попередніх двох сонатинах, вимагає меншої кількості змін позицій рук, текст містить менше випадкових знаків. Основний ритмічний малюнок не змінюється протягом усієї частини, що дає можливість краще зосередитися на реалізації поліритмії та інтонуванні мелодії.

Для кращого освоєння вищезгаданих ритмічних поєднань варто звернутися до одного з навчальних методів самого Мао-Шуень Чена – «подвійної ритмічної системи» (Chang, Hsun-Yin, 2016: 52), яку композитор розробив «з метою розширення діапазону музики і збагачення її звучання» (там само). Цей метод має велику педагогічну цінність,



оскільки допомагає студентам навчитися грамотному виконанню подібних ритмів.

Сонатина № 6 у чотирьох частинах вирізняється своєю атональною звуковисотною організацією та експресіоністичною спрямованістю. Композитор створив її під враженням від вірша Чжао Чжень-Кая «Життя», де життя описується як мережа, зіткана із безнадії, депресії і гніву; однак вірш розповідає і про надію людей, які намагаються здійснити свої мрії, незважаючи на безвихідність і відчай, що з ними доводиться боротися.

Висловлюючи ці складні емоції в своїй сонатині, Мао-Шуень Чен відмовляється від сонатного *allegro* в *першій частині*, замінюючи її фантазією. Отже, композитор вдається до творчого експерименту в галузі техніки композиції і засобів музичної мови, відмовляючись не тільки від тональної організації, але й від усталених форм. Він втілює фантазійність в гнучкій зміні агогіки (*meno mosso*, *accelerando*), в роботі з серією, використовуючи або весь 12-тоновий звукоряд, або його окремі елементи, що інтонаційно нагадує мажорний лад, інтонаційні зерна пентатоніки, які потім буде розвивати в наступних частинах. Характерною рисою першої частини також можна вважати остинатне поліритмічне поєднання. *Друга частина Vivace* також істотно відрізняється від других частин інших сонатин. Позначення темпу, різноманітність штрихів і динамічних вказівок свідчить про те, що виконавець має бути налаштований на легку, точну, віртуозну гру. Композитор використовує прийоми репетиційної техніки, стрибки, послідовності, що швидко переміщуються, але при цьому відсутня поліритмія. У музиці відчуваються скерцозність, гротеск, що може викликати згадку про стиль Д. Шостаковича. *Третя частина* написана в спокійному темпі (*Andante*). Композитор застосовує поліритмію 3: 2 і 2: 3, використовуючи досить великі тривалості в розмірі 2/2. Контрапунктичний розвиток двоголосся здійснюється на основі роботи з серією, часто демонструється протилежний рух голосів. *Четверта частина* відрізняється швидким темпом та вельми об'ємною фактурою, на що вказує і трилінійний запис тексту. Цей віртуозний фінал вимагає хорошої піаністичної оснащеності студента, вміння швидко орієнтуватися в просторі, чути поліфонічну розбіжність штрихів,



мати досить великі і гнучкі руки, які вміють вправно переміщатися на великі відстані по клавіатурі. У коді темп *Presto* переходить в *Allegro*. Це досить несподівано, оскільки зазвичай в кодах темп прискорюється. В даному випадку композитор прагне загальмувати рух з метою укрупнення фактури за рахунок більшого об'єму звучання. Будучи хорошим піаністом, Мао-Шуень Чен розумів необхідність надання виконавцям більшого часу, щоб вони змогли дістатися до далеко розташованих нот баса, правильно передавши динаміку, яка повинна переходити від *f* до *ff*. Студента потрібно навчити точно відчувати момент взяття педалі при виконанні музичних фраз з далеко розташованими басами, щоб поєднати басову лінію з двома іншими голосами.

Сонатини № 7 і 8 продовжують лінію вдосконалення вміння учнів виконувати складні поліритмічні сполучення голосів. Основна ритмічна особливість *першої частини Сонатини № 7* – поліритмічні поєднання 3: 4, 4: 3 і 4: 6 в розмірі 6/8, що зустрічаються протягом всього твору. Подібний принцип, заснований на повторюваності певної фактурної формули, змушує згадати жанри етюд, *studio*, *exercice* тощо, ще раз підкреслюючи інструктивне завдання сонатин Мао-Шуень Чена. *Друга частина* продовжує ідею поліритмії, де вона виникає «в збільшенні» – чверті і восьмушки 3: 4 у розмірі 5/4. У *третьій частині* знову в швидкому темпі звучать шістнадцяті на тлі восьмих в поліритмічному зіставленні 3: 4 і 4: 3 у розмірі 2/4. Композитор спрощує фактуру, але стискає темп, надаючи студентам можливість зосередитися на цій піаністичній складності. Фінал також висуває перед виконавцем й інші технічні завдання, такі, як вміння організувати позиційну пальцеву техніку, розвинути спритність і поліпшити гнучкість в розтяжці пальців обох рук.

Наймасштабніша **Сонатина № 8** – єдина, написана в «західній» тональності ре-мінор. Вона – більш лірична за характером, але поліритмія в ній більш складного рівня. Композитор пропонує досить мудре ритмічне з'єднання – 4: 3 в розмірі 6/8, де більшість мотивів починаються зі слабкої долі після паузи. Фактура також більш складна і насичена технічними прийомами, зокрема, октавними послідовностями. Це вимагає від виконавця доволі розвинених професійних навичок, організації піаністичного апарату і неухильного слухового



контролю, який забезпечить точність дотику до клавіатури. Крім того, використання великого пальця для виконання мелодії потребує вмілого перенесення ваги руки для необхідної рівності звучання та інтонаційної виразності.

Сонатина № 11 побудована на принципі дзеркального відображення. Симетрія проявляється на ритмічному та інтонаційному рівнях. У фіналі в швидкому темпі виконуються одночасні стрибки на далекі інтервали в обох руках, що може виявитися проблемою для деяких студентів внаслідок зміни позицій і перенесення рук на велику відстань. Для успішного виконання цієї частини має вирішальне значення правильний підбір аплікатури і точна слухова та рухова організація.

Перша частина Сонатини № 17, Allegro, побудована на квартових ходах та імітаційній поліфонії. Поступове ускладнення фактури сприяє динамізації розвитку: двоголосний виклад змінюється триголосним, збільшується обсяг і гучність звучання. У кульмінації композитор застосовує досить складний піаністичний прийом – ходи паралельними квінтами в лівій руці по звуках пентатоніки, що підсилює національний колорит звучання. У *другій частині Moderato* мелодія широкого дихання і тріольний супровід, що сходять терцовими ходами, відображає особливості пісенного фольклору народності *хакка*. Обидві лінії необхідно грати *legato* легкими пальцями, погойдувані тріолі вимагають ретельного слухового контролю і чуйного дотику до клавіатури. **Третя частина Vivace**, в якій активно застосовується ритмічна фігура з двох шістнадцятих і восьмої, передає образ тайванського народного танцю. Подібна музика часто звучить на святкових гуляннях, коли люди збираються разом, щоб потанцювати. При виконанні фігур, заснованих на протилежному русі до сильних часток, студентів необхідно контролювати синхронність звучання обох рук і артикуляційну точність вимови. Технічно складними також є стрибки, які доходять іноді до відстані двох октав. Можна запропонувати декілька способів роботи над стрибками: слуховий, тактильний, психологічний. Оскільки базовим чинником успішної гри піаніста є слух, учень має «дотягнутися» слухом до необхідної звуковисотної вершини; цю відстань також можна осягати, не дивлячись на клавіатуру,

в темряві або з закритими очима. Щодо тактильного аспекту, робота над стрибками передбачає відпрацювання миттєвого переміщення рук уздовж клавіатури від однієї ноти до іншої, тобто, пальці повинні знати, куди стрибати. І, нарешті, можна психологічно «ускладнити» завдання, навмисно зробивши стрибок ще більш широким, після чого справжня відстань здасться більш легкою.

Сонатина № 21 представляється доволі складною з точки зору координації руху обох рук. Дуже важливо допомогти студенту підібрати правильну аплікатуру, яка була б доцільною як для зручності виконання, так і для інтонаційної виразності. В *першій частині* композитор проставляє безліч випадкових знаків, що вимагає від виконавця великої уважності при розборі тексту. Важливим завданням також є відтворення контрастної поліфонії в двоголоссі. *Друга частина Andantino* вимагає розвиненої віртуозності – незважаючи на досить розмірений темп, численні групи тридцять других в обох руках потребують гнучкості, пальцевої точності у вимові звуків і майстерного *legato*. *Третя частина Vivace* написана в формі рондо. В основі рефрену композитор використовує ритмічну формулу, характерну для тайванської народної мелодії *че-гу-діао* – різновиду музики, що супроводжує танці та співи.

Найбільшу складність для виконавця представляють останні дві сонатини, що стали своєрідним підсумком усього тритомного видання. Так, в **Сонатині № 33** композитор вельми широко застосовує складні ритмічні фігури, змінний розмір, наближаючи музичну мову до свободи фольклорного викладу. В усіх трьох частинах буквально в кожному наступному такті змінюються розмір, штрихи, ритмічний малюнок і навіть динаміка. У **Сонатині № 34** зміни розміру використовуються на більшій відстані, ніж у попередньому творі. Проте, друга частина *Adagio* написана в складному розмірі 21/16, де ритмічне співвідношення між тривалостями постає дуже непростим завданням. Подібним чином побудована й фінальна частина *Vivace*, де в простому на перший погляд розмірі 2/4 вникають різноманітні ритмічні складності.

Отже, огляд сонатин Мао-Шуень Чена засвідчує, що довгий шлях сходження до опанування музичного матеріалу зі складною інтона-



ційною та ритмічною організацією має бути пройдений поступово, через освоєння більш простих елементів музичної мови.

Висновки. Мао-Шуень Чен зробив значний внесок в тайванську музичну культуру, особливо в сфері композиції та музичної освіти. Серед багатьох жанрів його творчості найбільш вагоме місце належить фортепіанній музиці. Присвятивши багато років педагогічній роботі у музичних вишах Тайваню, Мао-Шуень Чен розробив струнку систему навчання, забезпечивши учнів необхідними навчальними посібниками та матеріалами, від рівня початкової музичної школи до середньої ланки, приділяючи особливу увагу практиці сольфеджіо та фундаментальних фахових дисциплін.

Значну частину своєї уваги композитор приділив досягненню учнями сонатної форми, від більш простих зразків в жанрі сонатини до складних творів в жанрі сонати. Оскільки фортепіанні сонати Мао-Шуень Чена висувають високі вимоги до виконавців внаслідок великого обсягу, значної віртуозності та складності ритмічної організації і фактури, їх освоєння доцільне лише після проходження більш простих опусів тайванського майстра. Сонатини Мао-Шуень Чена є своєрідною сполучною ланкою між творами шкільного рівня та опусами найвищої піаністичної складності. Вони зібрані в три зошити, де кожний наступний вимагає більш високого ступеню піаністичної майстерності. У цьому плані тайванського композитора можна порівняти із західноєвропейським класиком, «патріархом фортепіано» М. Клементі, який вибудував струнку систему поступового оволодіння піаністичною майстерністю.

Демонструючи тяжіння до моделі західної музичної освіти, Мао-Шуень Чен дбайливо зберігає китайсько-тайванську культурну традицію. Він створює композиції з типово «західною» структурою, які повинні виконуватися на «західних» інструментах, але при цьому зберігає яскравий національний колорит. У всіх сонатинах колорит тайванської народної музики переважає. Так, в основі *Сонатин №№ 1–5, 7, 11, 17, 21* – пентатонний звукоряд *шан*, розширюваний додатковими ступенями. Виключення становлять *Сонатина № 6*, створена за допомогою атональної техніки, і *Сонатина № 8*, в основі якої – західноєвропейська тональна система. Відтворенню образу національної

тайванської музики сприяє також застосування паралельних кварт і квінт, іноді з додаванням до них секунд.

Вважаючи ритм основою музики, композитор демонструє розмаїття авторських варіантів меро-ритмічної організації – складні і змінні розміри, різні види синкоп, поліритмію, особливу увагу приділяючи сполученням 3: 2, 4: 6 і 4: 3 як найбільш важливим, на його думку, для освоєння навчального матеріалу. Він розташовує поліритмічні елементи в своїх сонатинах в порядку поступового ускладнення, використовуючи принцип «від простого до складного». Тому сонатини можна вважати таким само інструктивним матеріалом, як і ритмічні вправи та етюди. Наприклад, *Сонатини №№ 3–6* засновані на поліритмії 3: 2, 2: 3, *Сонатини №№ 7–8* – на сполученнях 3: 4 і 4: 3.

Прикінцеві *Сонатини (№№ 32–34)* Мао-Шуень Чена вимагають від виконавця високого ступеня піаністичної оснащеності, оскільки є творами, що поєднують складні елементи тайванської національної музичної мови та сучасного західного композиторського письма. Інтонаційне, темброве, динамічне багатство, різноманітність ритміки, нерегулярність тактових розмірів, неординарний штриховий малюнок з повним правом дозволяють вважати сонатини Мао-Шуень Чена яскравими зразками сучасного фортепіанного репертуару, які мають бути широко представлені на концертній естраді.

ЛІТЕРАТУРА

- Лебедева, Т. Ю. (2013). *Работа над крупной формой*. (Методическая работа преподавателя фортепиано). Детская школа искусств им. М. И. Глинки. Москва, 6. Retrieved from <http://www.tasg.ru/wp-content/uploads/2016/12/Lebedeva-Krupforma.pdf>
- Пан, Вэй. (2007). Особенности претворения программности в сонатно-циклических произведениях китайских композиторов. *Весті Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі*, 11, 50–56.
- Та, Куанг Донг. (2003). *Фортепианная соната и концерты вьетнамских композиторов: национальные особенности и европейская традиция*. (Дис. ... канд. искусствоведения). Российская академия музыки имени Гнесиных. Москва, 253.



- Chang, Hsun-Yin. (2016). *A Study of Selected Taiwanese Pedagogical Solo Piano Music of the Twentieth Century*. (D.M.A. Dissertation). University of Northern Colorado. Greeley, Colorado, XV+146.
- Chen, Mao Shuen 陳茂萱 (2018). Piano Sonatinas 鋼琴小奏鳴曲 : No. 1 – No. 34. Volumes I–III 合訂本. Zhifan Music, 319.
- Chen, Mao Shuen 陳茂萱 (1993). Piano Sonatinas. Volume 1. No. 1 – No. 10. 鋼琴小奏鳴曲 第1冊. Wach Music Edition. Zhifan Music Publishing 致凡音樂出版, 116.
- Chen, Mao-shuen. (Last edit. October 19, 2019). *Wikipedia, the free encyclopedia*. Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/Chen_Mao-shuen
- Chen, Zi-Li. (1997). *The Study of Mao-Shuen Chen's Music Works and the Music Education*. (M. M. Thesis). National Taiwan Normal University. Taipei.
- Pisano, Luca. (2005). Taiwanese Composers and Piano Works in the XX Century: Traditional Culture and the Taiwan Xin Yinyu. *Kervan – Rivista internazionale di studi afroasiatici [Kervan – International Journal of Afro-Asiatic Studies]*, 1, 49–71 [in English].
- Wang, Li-Qian. (2011). *The Logic Statement – The Study of Mao-Shuen Chen's Sonatina*. Taipei: National Taiwan Normal University.

REFERENCES

- Chang, Hsun-Yin. (2016). *A Study of Selected Taiwanese Pedagogical Solo Piano Music of the Twentieth Century*. (D.M.A. Dissertation). University of Northern Colorado. Greeley, Colorado, XV+146 [in English].
- Chen, Mao Shuen 陳茂萱 (1993). Piano Sonatinas. Volume 1. No. 1 – No. 10. 鋼琴小奏鳴曲 第1冊. Wach Music Edition. Zhifan Music Publishing 致凡音樂出版, 116 [Sheet music, in Chinese].
- Chen, Mao Shuen 陳茂萱 (2018). Piano Sonatinas 鋼琴小奏鳴曲 : No. 1 – No. 34. Volumes I–III 合訂本. Zhifan Music, 319 [Sheet music, in Chinese].
- Chen, Mao-shuen. (Last edit. October 19, 2019). *Wikipedia, the free encyclopedia*. Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/Chen_Mao-shuen [in English].
- Chen, Zi-Li. (1997). *The Study of Mao-Shuen Chen's Music Works and the Music Education*. (M. M. Thesis). National Taiwan Normal University. Taipei [in English].
- Lebedeva, T. YU. (2013). *Rabota nad krupnoy formoy [Work on a large form]*. (Methodical work of a piano teacher). Children's School of Arts named after



- M. I. Glinka. Moscow, 6. Retrieved from <http://www.tasg.ru/wp-content/uploads/2016/12/Lebedeva-Krupforma.pdf> [in Russian].
- Pan, Vey. (2007). Osobennosti pretvoreniya programmnosti v sonatno-tsiklicheskikh proizvedeniyakh kitayskikh kompozitorov [Features of the implementation of programmaticity in sonata cyclical works of Chinese composers]. *Vestsi Belaruskay dzyarzhainay akademii muzyki [News of the Belarusian State Academy of Music]*, 11, 50–56 [in Russian].
- Pisano, Luca. (2005). Taiwanese Composers and Piano Works in the XX Century: Traditional Culture and the Taiwan Xin Yinyu. *Kervan – Rivista internazionale di studii afroasiatici [Kervan – International Journal of Afro-Asiatic Studies]*, 1, 49–71 [in English].
- Ta, Kuang Dong. (2003). *Fortepiannaya sonata i kontserty vyetnamskikh kompozitorov: natsionalnyye osobennosti i yevropeyskaya traditsiya [Piano Sonata and Concerts by Vietnamese Composers: National Peculiarities and European Tradition]*. (Candidate / PhD Dissertation). Russian Academy of Music named after Gnesins. Moscow, 253 [in Russian].
- Wang, Li-Qian. (2011). *The Logic Statement – The Study of Mao-Shuen Chen's Sonatina*. Taipei: National Taiwan Normal University [in English].

Стаття надійшла до редакції 27.12.2019 р.



УДК 784.3 (450.721) : 78.071.1 (44) «18»

DOI 10.34064/khnum2-1915

Ян Фуїнь

ORCID 0000-0002-7942-4695

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

«Passatempi musicali» Гійома-Луї Коттрау як засіб актуалізації неаполітанської пісні в музиці ХІХ століття

АНОТАЦІЯ ■ Ян Фуїнь. «Passatempi musicali» Гійома-Луї Коттрау як засіб актуалізації неаполітанської пісні в музиці ХІХ століття. ■ Розглянуто «Passatempi musicali» – збірку неаполітанських пісень під редакцією Г.-Л. Коттрау. Вперше видана 1824 р., вона сприяла затвердженню *canzone napoletana* в європейському музичному контексті. Завдяки зусиллям Г.-Л. Коттрау, француза за походженням, було зафіксовано найдавніші зразки унікальної пісенної спадщини південно-італійського регіону, що знайшло продовження в етномузикознавчих розвідках ХХ ст. Враховуючи існуючий в українській і китайській музичній науці дефіцит знань за даною темою, метою даного дослідження є більш уважне знайомство з творчою постаттю цього композитора, що зіграв ключову роль у розповсюдженні неаполітанської народної пісні в музичному побуті Європи ХІХ ст. У статті проведено порівняльний аналіз двох серенад Пульчинели, Дж. Паїзієлло та Д. Чимарози, які увійшли в першу редакцію «Passatempi musicali» під виглядом зразків народної творчості. У цьому зв'язку осмислюється проблема співвідношення і взаємовпливу професійної та народної традицій у неаполітанській музиці. ■ **Ключові слова:** *canzone napoletana*, неаполітанські пісні, «Passatempi musicali» Г.-Л. Коттрау, пісенна збірка, італійський фольклор, жанр, обробки народних пісень, етномузикознавчі дослідження.

АННОТАЦИЯ ■ Ян Фуинь. «Passatempi musicali» Гийома-Луи Коттрау как способ актуализации неаполитанской песни в му-



зыке ХІХ столетия. ■ Рассмотрен «*Passatempi musicali*» – сборник неаполитанских песен под редакцией Г.-Л. Коттрау. Впервые изданный в 1824 г., он способствовал утверждению *canzone napoletana* в европейском музыкальном контексте. Благодаря усилиям Г.-Л. Коттрау, француза по происхождению, были зафиксированы древнейшие образцы уникального песенного наследия южноитальянского региона, что нашло продолжение в этномузыковедческих исследованиях ХХ в. Учитывая существующий в украинской и китайской музыкальной науке дефицит знаний по данной теме, целью данного исследования является более внимательное знакомство с творческой фигурой этого композитора, сыгравшего ключевую роль в распространении неаполитанской народной песни в музыкальном быту Европы ХІХ ст. В статье предложен сравнительный анализ двух серенад Пульчинеллы, Дж. Паизиелло и Д. Чимарозы, которые вошли в первую редакцию «*Passatempi musicali*» под видом образцов народного творчества. В этой связи осмысливается проблема соотношения и взаимовлияния профессиональной и народной традиций в неаполитанской музыке. ■ **Ключевые слова:** *canzone napoletana*, «*Passatempi musicali*» Г.-Л. Коттрау, сборник песен, итальянский фольклор, жанр, обработки народных песен, этномузыковедческие исследования.

ABSTRACT ■ **Yang Fuyin. “Passatempi musicali” by Guillaume-Louis Cottrau as the way Neapolitan song actualization in 19th century music.**

■ **Background.** In 19th century European music has been enriched by national phenomena, such as Polish mazurka, Austrian waltz, Hungarian czardas, which went into the academic genres system, expanded the boundaries of its intonational fund and audience perceptions. The Neapolitan song participated in this process. It was a real discovery for music lovers in different countries. *Canzone Napoletana* conquered the music salons area in France, from where it spread in all the Europe, and was reflected in the work of many composers. This genre phenomenon is not fully unraveled, probably due to the distortion of the ingrained ideas about it.

This theme is mainly reflected in the publications of Italian experts in the second half of the 20 century D. Carpitella, E. De Martino, R. De Simone, and in the 21 century R. Di Mauro (2013). Interest in this genre intensified in the musical science of China also. This is due to the extraordinary melody of Neapolitan songs, which is consonant with Chinese samples. Chinese singers increasingly include



the popular *canzone Napoletana* in their repertoire. In the musical science of China, this topic has been developed since the last decades of the 20th century in the studies of Song Jing (1985), Wu Shikai (1997), Pei Yisi (2011), Liu Shanshan (2007), Fang Yahong (2011), Chang Jinge (2018). However, many scientific works are of the same type, which is caused by the lack of direct access to the study of musical, poetic, bibliographic material.

In the same time, the 19th century deserves attention as a period of the rapid spread of Neapolitan folk songs in the musical art of Europe. The outstanding role in these processes belongs to the representatives of the creative dynasty – Teodoro Cottrau (1827–1879), the author of the famous “*Santa Lucia*”, and his father Guillaume-Louis Cottrau (1797–1847). Given the current lack of knowledge on this topic, as **the research goal of this article**, we consider it necessary to get acquainted with the creative figure of G.-L. Cottrau, which contributed to the spread of Neapolitan folk songs in the European music of the 19th century.

For the first time in the musical science of Ukraine and China, the collection of Neapolitan songs “*Passatempo musicali*” / “Musical entertainments” is used as an **object of research** compiled by G.-L. Cottrau, as well as selected fragments of operatic works by G. Paisiello and D. Cimarosa. In this work, the historical-comparative and biographical **research methods** are used, as well as generally accepted models of musicological and performing analysis of music.

Results. When studying the *Canzone Napoletana*, the research problem lies in the difficulties of reconstructing song samples of the 16th–19th centuries. It is necessary to restore their exact chronology, authorship, conduct a comparative analysis of numerous editions, and comprehend the processes of historical evolution. This situation is known to most ethnological scholars, who are actually engaged in musical archeology and bring back almost lost samples of the past from oblivion. Thanks to the processes of national self-determination that swept Italy in the second half of the 20th century, a decisive breakthrough was made in ethnomusicology in the study of the musical and poetic heritage of the Neapolitan region. This is a strong help for any researcher dealing with this topic.

The composer and music publisher Guillaume-Louis Cottrau belonged to a famous surname in France. His father served Joachim-Napoléon Murat, Napoleon Bonaparte’s son-in-law. As a child, he ended up in Italy, in Naples, forever falling in love with this land and its culture. Subsequently, Guillaume-Louis adopted Neapolitan citizenship. Being engaged in the affairs of the music publishing house



and composing, Guillaume-Louis made up and published in 1824 a collection of Neapolitan songs “*Passatempi musicali*” / “Musical entertainments”. This includes 104 *Canzone Napoletana*. Afterwards, the number of songs in different issues was increasing slightly (up to 113), the authorship of some fragments was clarifying, but the main block of tunes remained unchanged. This collection gained immense popularity in the music salons of France. It has been reprinted several times. According to R. di Mauro (2013), about sixty of the 104 songs in the first edition were written by G.-L. Cottrau, the rest are the result of processing of folk originals or songs by other authors. The essence of the undertaken arrangement consisted not only in recording musical and poetic texts (often in several versions), not only in creating a piano accompaniment part in the style of salon music-making. The composer personally collected these cantos and lyrics to them, communicating with servants, peasants, merchants, artisans, direct bearers of the oral musical tradition from different parts of the Neapolitan region. It includes old peasant songs, epic ballads, fragments from operas by G. Paisiello, D. Cimarosa, and other composers of the 18th century, which became truly people’s. This article compares the composer and folk versions of the Serenade of Pulcinella by Paisiello and Cimarosa, which were included in the first edition of the collection under the folk guise.

Conclusions. The publication of the Neapolitan songs collection “*Passatempi musicali*” by G.-L. Cottrau played the role of actualizing this song genre in the musical space of the Romantic era. Its popularization outside Italy, repeated reprints made it possible to “legalize” the song South Italian folklore in the European musical space. ■ **Key words:** *Canzone Napoletana*, “*Passatempi musicali*”, G.-L. Cottrau, collection of songs, Italian folklore, genre, folk songs arrangements, the Romantic era, ethnomusicological studies.



Постановка проблеми. Аналіз останніх публікацій. ХІХ століття ознаменувалося збагаченням європейської музики явищами національного порядку: польська мазурка, австрійський вальс, угорський чардаш вбудовувались в систему академічних жанрів, розширюючи межі інтонаційного фонду і слухачького сприйняття. Залученою в цей процес виявилась і неаполітанська пісня, яка набула надзвичайної по-



пулярності. Навіть на тлі незмінного панування італійського мистецтва саме неаполітанська народна пісня стала справжнім відкриттям для шанувальників музики, завоювавши простір музичних салонів Франції, звідки була підхоплена і рознесена по різних країнах, знаходячи відгук у творчості багатьох композиторів. Феномен даного жанрового явища до кінця не розгаданий, напевно, з причин викривлення укорінених про нього уявлень.

Неаполітанська пісня як об'єкт наукового розгляду залишається на периферії інтересів українських дослідників. Навпаки, в музичній науці Китаю інтерес до цього жанру підвищений, що можна пояснити надзвичайною мелодійністю пісень, їх співзвучністю китайським зразкам, а також активним включенням їх до репертуару академічних співаків. Свою роль відіграла і стала популярність італійської оперної музики романтичної епохи, зокрема, творів Г. Доніцетті, в творчості якого тісні зв'язки з неаполітанською музикою пояснюються самими подіями його життя. В останнє десятиліття з'явилося чимало досліджень про неаполітанську музику. Початок було покладено ще в останню чверть ХХ ст. працями Сон Цзін (Song, Jing, 1985), Ву Ши Кай (Wu, Shikai, 1997), що звернулись до аналізу «неаполітанської гармонії». На сучасному етапі ця тема продовжена Пей Йісі (Pei, Yisi, 2011). Про причини розквіту і занепаду неаполітанської опери ХVІІ – першої половини ХVІІІ ст. розмірковує Лю Шаньшань (Liu, Shanshan, 2007). Безпосередньо питання типології жанру неаполітанської пісні розглядають Фанг Яхонг (Fang, Yahong, 2011) і Чан Цзін Ге (Chang, Jinge, 2018). Обидва автори підкреслюють самотність неаполітанських пісень, що потребують володіння вокальною технікою в поєднанні з яскравою емоційністю та «співом серцем». Серед факторів, що вплинули на формування жанру, вказуються мальовниче географічне положення Неаполя, його історична роль у розвитку італійської музичної культури, зокрема, значення конкурсів ліричної пісні, як, наприклад, «Festa di Piedigrotta». Зроблені узагальнення про зміст і засоби музичної виразності відомих пісень. До стійких характеристик неаполітанської пісні автори відносять перевагу двочастинної простої форми (АВ), тридольність, танцювальність, домінування музичного руху в характері баркароли, часте зіставлення одноймен-

них тональностей, модуляції. Як основний змістовний мотив називається любов – до рідної землі, міста, жінки. Обидва автори наводять у приклад визнані еталонні взірці неаполітанської пісні – «Санта Лючія» Теодоро Коттрау (1850), «Фунікулі-фунікула» Паоло Тості, Луіджи Денца (1880), «Повернись у Сорренто» Ернесто де Куртіса (1902) та ін. «Золотим століттям» неаполітанської пісні Фанг Яхонг (Fang, Yahong, 2011) за вже усталеною традицією називає 1930 роки у зв'язку зі світовою популярністю жанру.

Вітаючи появу робіт по даній темі в китайському музикознавстві, не можна водночас не відзначити їх певну однотипність, спричинену відсутністю прямого доступу до вивчення нотного, поетичного, бібліографічного матеріалу. До того ж, зазвичай дослідження цього цікавого жанрового явища обмежується згаданими вище музичними зразками, що створили вже певний шаблон слухацьких уявлень, заслоняючи справжній образ неаполітанської пісні.

Проблема полягає в труднощах реконструкції пісенних зразків ХVІ–ХІХ ст., відновлення їх точної хронології, авторства, проведенні порівняльного аналізу численних редакцій, осмисленні процесів історичної еволюції. Ця ситуація знайома більшості вчених-етнологів, що, по суті, займаються музичною археологією, вертаючи з небуття майже втрачені зразки минулого. На масштабність виконаної в Італії у цьому напрямку дослідницької роботи вказує визнаний авторитет з питань неаполітанської пісні Рафаель Ді Мауро. Автор численних досліджень, у статті про збірку «*Passatempi musicali*» він фактично розкриває алгоритм відтворення історично достовірного вигляду неаполітанських пісень (Di Mauro, Raffaele, 2013). Зокрема, він пише про порівняльний аналіз існуючих писемних джерел попередніх століть (рукописи, окремі аркуші, партитури тощо) з аудіозаписами, що були зроблені в другій половині ХХ ст. під час відомих етномузикознавчих досліджень Дієго Карпітеллі¹,

¹ *Diego Carpitella* / *Дієго Карпітелла* (1924–1990) – музичний критик, що широко висвітлював питання сучасного йому культурного життя Італії та інших європейських країн, цікавився і класикою, і авангардом, і формами легкої музики. Особливу роль зіграв у дискусії 1950–1960 рр. про масову культуру, що розгорілася у післявоєнній Італії,



Ернесто де Мартіно², Роберта де Сімоні³ та ін. Цей досвід виявився досить плідним, оскільки дозволив уточнити, які зі старих зразків все ще утримуються в репертуарі сучасності, хоча і виконуються інакше, ніж аутентичний оригінал. Таким чином, у другій половині ХХ ст. в етномузикознавстві був здійснений вирішальний прорив у вивченні музично-поетичної спадщини неаполітанського регіону, що є серйозною підмогою для будь-якого дослідника, який звертається до даної теми. Зокрема, завдяки аудіоматеріалам колективів, що спеціалізуються на виконанні народної музики південно-італійських земель – Nuova Compagnia di Canto Popolare (керівник Р. де Сімоні), ансамбль Accordone – автору даної статті вдалося вийти за рам-

де виступив на боці захисників і популяризаторів італійського фольклору. Як журналіст та дослідник, брав активну участь в етнографічних експедиціях, записуючи народні пісні, в створенні звукових архівів, радіо- та телепередач з питань вивчення, збереження та поширення італійського фольклору. Співпрацюючи з Centro Nazionale Studi di Musica Popolare в 1952–1958 рр., зібрав більше 5000 фольклорних зразків. Особливу увагу приділяв музиці півдня Італії, розглядаючи її як кардинально «іншу» селянську культуру, котру ще належить відкрити та інтегрувати (Tucci, R., 2003). Розвивав у цьому відношенні ідеї Е. де Мартіно (див. зноски 2) і Б. Бартока. Був професором етномузикознавства в Університеті Д'Аннунціо Кьєті і Пескара, в Університеті Ла Сапієнца в Римі.

² *Ernesto de Martino / Ернесто де Мартіно* (1908–1965) – італійський антрополог, філософ, історик релігій. Дослідник поховальних ритуалів Луканії і тарантизму в регіонах Неаполя та Сицилії. Автор цілої низки книг з питань історії древніх релігій, етно- і антропології (Ernesto de Martino. *Wikipedia*. 2020).

³ *Roberto De Simone / Роберто де Сімоні* (нар. 1933 р.) – італійський театральний режисер, композитор, етномузикознавець, засновник Нової спілки популярної пісні / *Nuova Compagnia di Canto Popolare* (1967–1978). Метою цієї творчої групи було відродження культурної, театральної та музичної народної традиції Кампанії, як усної, так і письмової. Її репертуар будувався за рахунок вивчення і обробки рідкісних матеріалів, визнаних зникаючими, які збирали по селах Кампанії (південний захід Італії з центром у Неаполі), записуючи від народних виконавців на ярмарках, фестивалях народної творчості, релігійних святах. Паралельно проводилась робота з вивчення давніх архівних матеріалів про пісенні форми минулого – віланелу, лауду, стработті, особливості їх виконання, старовинний інструментарій, що видавалося необхідним для відновлення традиційної музики Неаполя і Кампанії. Таким чином, концертна діяльність *Nuova Compagnia di Canto Popolare* спиралася на серйозний науковий фундамент. 17 альбомів, видані більш ніж за 50 років її діяльності, являють собою унікальну антологію музично-поетичної творчості неаполітанського регіону ХVІІ–ХІХ ст. (Roberto De Simone; Nuova Compagnia di Canto Popolare. *Wikipedia*, 2020).

ки сталих шаблонів відносно неаполітанської пісні. Знайомство зі справжнім звучанням народного мистецтва дозволило реконструювати первинний етап еволюції жанру в XVI–XVII ст. (Yang, Fuyin, 2020). Але на не меншу увагу заслуговує XIX ст. як період стрімкого розповсюдження неаполітанської народної пісні в музичному мистецтві Європи та «вбудовування» її в музичну систему романтизму. Видатна роль у цих процесах належить представникам однієї творчої династії – Теодоро Коттрау (1827–1879), автору відомої «Santa Lucia», що стала своєрідним символом неаполітанської пісенності, та Гійому-Луї Коттрау (1797–1847), батькові творця славнозвісного шлягеру. Якщо ім'я молодшого Коттрау зафіксоване у нотах і тому відбито в інформації, присвяченій пісні, то про заслуги Гійома-Луї сказано дуже скромно, всього в кількох рядках російськомовної статті у Вікіпедії (Гійом Луи Коттро – Guillaume Louis Cottrau, 2020), тоді як на українському однойменному ресурсі немає і цих матеріалів.

Враховуючи сформований на сьогоднішній день дефіцит знань по даній темі, вважаємо за необхідне більш уважно познайомитися з творчою постаттю цього композитора, що зіграв ключову роль у розповсюдженні неаполітанської народної пісні в музичному побуті Європи XIX ст. Це і становить **мету даного дослідження**.

В якості **матеріалу** дослідження вперше в музичній науці України та Китаю задіяно збірку неаполітанських пісень «Passatempi musicali» / «Музичні розваги», упорядником якої є Г.-Л. Коттрау, а також фрагменти оперних творів Дж. Паїзіелло та Д. Чімарози.

Виклад основного матеріалу. Як зазначалося вище, XIX ст. стало періодом швидкого поширення неаполітанської народної пісні в музичному мистецтві Європи. Визнання «Santa Lucia» Т. Коттрау (1850) «класикою» жанру закономірно спонукає розглянути передуючу цьому музичну подію, що відкрила просвіченій європейській публіці світ музики неаполітанського регіону. Йдеться про видання збірки вокальних мініатюр «Passatempi musicali» батьком автора «Santa Lucia», Гійомом-Луї Коттрау.

Згідно біографічним даним, прізвище Коттрау набуло особливої популярності у Франції, починаючи з часів правління Напо-



леона Бонапарта. Майбутній композитор і музикальний видавець Гійом-Луї Коттрау / Guillaume-Louis Cottrau ще дитиною опинився в Італії, у Неаполі, оскільки його батько служив Йоахіму Мюрату – зятеві Наполеона Бонапарта, славнозвісному французькому полководцю, маршалу і адміралу, що виконував функції короля Неаполітанського Королівства у 1808–1815 рр. Він поринув у світ неаполітанської народної культури, відкривши в ній невичерпне джерело натхнення. Любов до Італії була настільки великою, що згодом Гійом-Луї приймає неаполітанське громадянство і навіть відмовляється від премії, присудженої французьким урядом його 12-річному синові – гранту на продовження музичної освіти у Франції. Патріотичні почуття до нової батьківщини підсилювались у зв'язку із неприйняттям Г.-Л. Коттрау таких явищ, як «корупція, егоїзм, безбожництво, революційний та самовпевнений дух молоді Франції» (як цит. Meloncelli, R., 1984), що охопили, на його думку, рідну вітчизну в 1830 роках. Займаючись справами музичного видавництва та, водночас, композиторською творчістю, Гійом-Луї зміг реалізувати не тільки свої честолобні творчі плани, але і любов до народної пісні, і, в результаті, назавжди увійшов до історії італійської та європейської музики як упорядник і редактор унікальної в своєму роді збірки пісень.

«Passatempi musicali», добірку зі 104 народних неаполітанських пісень, вперше було надруковано в 1824 р. Вона витримала не одне видання, швидко поширившись у музичному середовищі Франції. Згодом кількість пісень у різних виданнях змінювалась у бік незначного збільшення (до 113 максимально), уточнювалося авторство деяких фрагментів, але основний блок наспівів лишався незмінним. Зазначимо, що культурні зв'язки між двома країнами існували відвіку, проте, в першій половині ХІХ ст. вони ще більше зміцніли через посилення міграційних потоків, як усередині Франції, так і за її межами. І в даній ситуації саме французи, переміщуючись по всій Європі, не тільки прищеплювали традиції салонного музикування, але ставали ретрансляторами в тому числі й неаполітанської пісні, що вперше так повно була представлена у «Passatempi musicali». Популярність збірки була настільки великою, що опубліковані там пісні стали основою салонного репертуару першої половини ХІХ ст.

На сьогоднішній день найбільш детальний аналіз структури «Музичних розваг» наданий у статті Р. ді Мауро (Di Mauro, 2013). На підставі джерелознавчого аналізу автор доходить висновку, що зі 104 надрукованих у першому виданні пісень близько 60-ті належать саме Г.-Л. Коттрау, решта – результат обробки народних оригіналів або пісень інших авторів. Суть здійсненого аранжування полягала не тільки у записі композитором музичного та поетичного текстів (нерідко – в кількох варіантах), але й у створенні партії фортепіанного супроводу в стилі салонного музикування, що додатково сприяло популяризації народного матеріалу. Слід підкреслити, що у своїй роботі Г.-Л. Коттрау постійно звертався до практики: за свідченнями його друзів, композитор особисто збирав наспіви і тексти до них, спілкуючись зі слугами, селянами, торговцями, ремісниками – безпосередніми носіями усної музичної традиції різних куточків неаполітанського регіону.

Використані Г.-Л. Коттрау вихідні музичні матеріали Ді Мауро поділяє на групи. Перша – фрагменти з опер-буффа Дж. Паїзієлло, Д. Чімарози та оперних новинок 1810 років – номери з «*Lo Scavamento*» Сільвестро Пальми, «*Рауля Крекі*» Фіораванті (1811). Друга – стародавні селянські пісні, записані безпосередньо Г.-Луї Коттрау від народних співаків (*Michelemmà*, *La Ricciolella*, *L'aria de lu mare*, *La Fattura* та ін.). Як і в будь-якому фольклорі, ця група пісень характеризується багатоваріантністю літературного та музичного тексту: одні і ті ж слова можуть об'єднуватися з різними наспівами, і навпаки. Чимало зразків, що виникли дуже давно в селянському середовищі, закріпились пізніше і в міській традиції. Первісно вони нерідко були пов'язані з ритуальними діями, проте, потрапляючи в міське середовище, нерідко звільнялися від магічно-символічного сенсу, модулюючи в сферу ліричного. Були і випадки «дописування» наспівів. Р. ді Мауро припускає думку про можливість подібних дій і з боку Г.-Луї Коттрау. Цікаво, що надалі в народній традиції закріплювався дописаний варіант, сприймаючись усіма (слухачами, співаками, етнологами) як аутентичний. До третьої групи входять сюжетні пісні, що називаються також епіко-ліричними баладами (*La Pesca dell'anello*, *O pescator dell'onne*, *La Calabresella*, *Lu golio de na figliola*,



La Scarpetta, Fenesta che lucivi e mo nun luci). Відносно них думка італійських вчених неодноразово змінювалася. Спочатку жанр балади відносили виключно до музики півночі Італії. Однак велика кількість у збірці мелодій даного типу переконала дослідників в існуванні неаполітанських варіантів північних (Венеція, П'ємонт і т. п.) балад. Також паралелі між неаполітанськими мелодіями та відомими французькими та іспанськими баладами ХІХ ст. підтверджують не тільки факт широкого поширення даної збірки, але й крос-культурного діалогу. Четверта група – міський фольклор, до якого увійшли розбійницькі пісні, пісні-пародії (*La Luisella, Storia di Angelo, Se tu nenna*). П'яту групу складають імпровізаційні пісні, яких існувало безліч, враховуючи дуже поширений в Італії феномен імпровізатора (*Te voglio bene assaje*).

Нашу особливу увагу привернули зразки першої групи. На нашу думку, наведена інформація цінна тим, що характеризує особливості буття італійського мелосу. Так, розміщення у збірці народних пісень фрагментів оперних творів Дж. Паїзієлло, Д. Чімарози та іншого композиторського матеріалу під виглядом народних зразків виявляє цікавий механізм циркуляції популярного музичного матеріалу в соціумі. Інтегративні процеси між народною та професійною творчістю здавна вирізняли італійську музику, зокрема, її неаполітанську гілку. Вивчаючи джерела *canzone napoletana*, ми спостерігали, як її безпосередня прародителька віланела (лірична багатоголосна пісня ХV ст.) поєднувала в собі народну та професійну традиції (Yang, Fuyin, 2020). Тобто, часто являючи собою приклад композиторської творчості, віланела легко розповсюджувалася і в народному середовищі, сприймаючись як матеріал аутентичного походження. Те, на що вказують дослідники неаполітанської опери ХVІІІ ст., а саме, зв'язок народного пісенного матеріалу і музичного тексту опер, є також часткою даного процесу. В цьому зв'язку більш зрозумілою стає думка Р. Ді Мауро (Di Mauro, 2013) щодо наявності двох тенденцій у взаємовідносинах народнопісенного та авторського матеріалу. З одного боку, арії з опер Дж. Паїзієлло та Д. Чімарози набували широкої популярності в суспільстві. Вони звучали як в інструментальному варіанті у виконанні невеличких вуличних оркестрів (*orchestrine di viggianesi*), так

і в пісенних пародіях фольклорного походження. З іншого, самі композитори використовували популярні народні мелодії. Тому питання авторства деяких неаполітанських пісень, як і інтонаційного джерела оперного репертуару XVIII ст. й досі залишається дискусійним, навіть для італійських дослідників, що мають перевагу в доступі до нотно-текстових інваріантів.

В якості прикладу розглянемо більш детально «Серенаду Пульчинели» / «*Serenata di Pulcinella*». Спершу її було включено до збірки Г.-Л. Коттрау як народну за походженням, а згодом, в іншій редакції «*Passatempi musicali*», вже позначено авторством Дж. Паїзієлло. Нам вдалося знайти запис опери «*Pulcinella vendicato nel ritorno di Marechiaro*» (1769), звідки свого часу і був запозичений даний фрагмент⁴ (Florio, A. (Director), 2002). По суті, неаполітанець за походженням⁵, Дж. Паїзієлло створює типово неаполітанську за духом оперу-buffa на основі театральної комедії Франческо Церлоне / Francesco Cerlone – з любовними перипетіями, включенням фантастичного компонента підкреслено демонічного забарвлення. Дія відбувається в мальовничому містечку Марекьяро⁶ в районі Позіліппо. Пульчинела палко закоханий у Кармозіну, але замість нього Кармозіна обирає римського багатія Дона Камілло, що приїхав у Марекьяро. Страждаючий Пульчинела випадково зустрічається на березі моря з Клаудією, також покинутою своїм коханим. З неводу моряків вони витягують діжку, з котрої звільняють зловісного демона. Однак Пульчинела хитрощами заманює демона назад і отримує над ним вла-

⁴ Виконавці: Cappella de Turchini, керівник – Antonio Florio. Pulcinella – Giuseppe De Vittorio, Carmosina – Roberta Invernizzi.

⁵ Джованні Паїзієлло народився у Таранто (область Апулії) південно-східного регіону Італії, що входив до складу Неаполітанського королівства. Тарантинська мова є діалектом неаполітанської.

⁶ Як зазначено в статті, присвяченій опері, у XVIII ст. Марекьяро через мальовничість місцевості виявився відображеним у багатьох пейзажах, присвячених Італії і Неаполітанському регіону, зокрема. У цьому містечку зосередилися практично усі важливі компоненти локального природного і соціального колориту, що закріпились у художній практиці як символи південного регіону: красивий вид на затоку, силует Везувія, таверни, рибалки, продавці риби і фруктів, народні свята (Giovanni Paisiello – Pulcinella vendicato nel ritorno di Marechiaro, 2015).



ду, оскільки злий дух в обмін на своє визволення присягається повернути їм невірних закоханих. Другий акт присвячений пригодам закоханих пар в процесі їх примирення, в які втягуються і чаклунство з перетвореннями, і фантастичні персонажі потойбічного світу. В результаті все закінчується благополучно, закохані возз'єднуються.

Серенада Пульчинели, що була використана в «*Passatempo musicali*», виконувалася на самому початку опери (Act I. Scene 1. Duetto «*Gioia de st'arma mia, cara nennella*»). Вона вибудована як послідовність сольних фрагментів-ламенто Пульчинели (АВ) і Кармозіні (А₁В₁). Їх спільний ансамбль (В₂) виникає як кода після другого куплету, в швидкій частині приспіву, котрий виконує кохана Пульчинели. У музичному відношенні схема цієї куплетної форми виглядає таким чином: АВ | А₁В₁ | В₂. Кожний куплет розпадається на повільний, підкреслено елегійний заспів та швидкий, енергійний приспів. У заспіві, залежно від того, який персонаж співає, звучить то любовне благання (І куплет, Пульчинела), то звістка про розлуку (ІІ куплет, Кармозіна). Приспів висловлює радість героїв від усвідомлення почуття закоханості. Контраст двох розділів куплету підкреслений ладотонально (заспів – мінор, приспів – паралельний мажор) та інтонаційно. Так, тема заспіву вирішена у стилістиці арії *lamento*, з відповідними їй низхідними мелодійними обертами, виразними ходами IV–↓VI–V, зменшеними гармоніями в кульмінаційних моментах, *ostinato* в басовому голосі. В танцювальному приспіві малюнок мелодії підкреслено «стрибокподібний». На противагу протягуванню складів у заспіві, тут установлюється силабічний стиль.

Фігурувала у першій редакції «*Passatempo musicali*» також і серенада Пульчинели з опери Д. Чімарози «*Chi dell'altrui si veste presto si spoglia*» (1783, лібрето Джузеппе Паломба / Giuseppe Palomba). Цікаво, що, крім композиторського варіанта, з яким можна ознайомитись у запису опери (Muti, Riccardo (Director), 1968)⁷, в Інтернет-мережі пред-

⁷ Виконавський склад: оркестр «A. Scarlatti» di Napoli della RAI, диригент Riccardo Muti; солісти: Putifarro – Franco Bonisolli, Martuffo – Sesto Bruscantini, Gianfabrizio – Paolo Montarsolo, Ninetta – Maddalena Bonifacio, Stellidaura – Valeria Mariconda, Mirandolina – Elena Zilio, Gabbamondo – Giovanni Gusmeroli. Серенада звучить з 1:14:00.

ставлені численні версії її виконання. Це підтверджує величезну популярність даного номера, що стійко асоціюється також і з народною музичною традицією. Об'єднуючим началом виступає збереження у всіх варіантах основної теми – дуже простої та виразної водночас. Вона розпадається на два сегменти, котрі можна розглядати як заспів (А) та приспів (В). Заспів відрізняється повторністю мотивів, у інтонаційному малюнку котрих низхідний рух по звуках терції (V–↓III; IV–↓II), що дещо нагадує погойдування, врівноважується «запитальними» зворотами у вигляді ↑ч. 4 (II–↑V). Приспів (В) запам'ятовується характерним звучанням «неаполітанської гармонії» II б, особливо щемливої у зіставленні з VII#. Тричі повторений куплет-строфа завершується своєрідною кодою-післямовою (аналогічно до того, що ми спостерігали у Дж. Паїзіелло) – AA₁A₂B.

Відмінності між композиторським і народним варіантами відбивають процес переходу даного зразка з професійної творчості (як традиції фіксованого тексту) в народну, тобто усну. Цим пояснюється імпровізаційна свобода виконання, яке в кожного співака виявляється особливим, самотнім. Елемент пародійності у виконанні допускається і в авторському варіанті (Muti, Riccardo (Director), 1968). Але у «неоперних» варіантах, де ця серенада вже трактується як класична спадщина неаполітанської пісенної культури, що досі звучить на вулицях міста, міра пародійності та театралізації зростає. Фактично, дана мініатюра відкриває музикантам широкі можливості в розкритті психології діючого персонажа. І хоча сюжетна ситуація є незмінною – Пульчинела під вікном коханої все так само говорить про свою любов, – завдяки виконавським інтерпретаціям можна спостерігати різний тон висловлювання героя і навіть прослідити відтінки емоційної подачі. Наприклад, Серджо Бруні (Bruni, Sergio. “La serenata di Pulcinella”) будує таку динаміку образу: від впевненої, дещо нахабнуватої манери до серйозної задумливості в коді. Бeppe Бара (Barra, Beppe, released on: 2011-05-20) робить акцент на нарочитий «благальності» інтонацій, наближаючи їх до плачу. В його виконанні кода сприймається як відмова героя від маски і вираз його справжньої меланхолії, як «олюднення» персонажа. Близьким до цієї трактовки виявляється і виконання «Серенади» ансамблем Nuova Compagnia Di



Canto Popolare (1999). Підкреслимо, що об'єднує ці три виконання насичення вокальної лінії канцони *декламаційністю* (скрикування, схлипування, навмисні зупинки, вигуки); також між куплетами вводиться інструментальний ритурнель в однойменному мажорі, на який накладається речитатив Пульчинели.

Висновки. Вивчення лише інтерпретаційних версій деяких зразків, що увійшли до антології неаполітанської пісні, може бути темою окремого дослідження, виявляючи багатство надзвичайно цікавих деталей щодо змісту, трактовки образів, історико-стильових нашарувань. Збірка неаполітанських пісень «*Passatempo musicali*», підготовлена Г.-Л. Коттрау – важлива ланка в життєвому циклі *canzone napoletana*. Як засіб популяризації останньої за межами Італії, кількаразові перевидання «*Passatempo musicali*» дозволили «легалізувати» пісенний південно-італійський фольклор у європейському музичному просторі.

ЛІТЕРАТУРА / REFERENCES

- Barra, Beppe (Released on: 2011-05-20). Domenico Cimarosa: Serenata di Pulcinella. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=IEzsCKKi88w> [audio, in Italian].
- Bruni, Sergio. “La serenata di Pulcinella” (Domenico Cimarosa). Retrieved January 9, 2020 from <https://www.youtube.com/watch?v=1TC7aRqEqQ0> [audio, in Italian].
- Cao, Shuang 曹爽 (2018). Analysis of E. Curtis Naples’s Folk Song Creation Style and Singing Grasp. 浅析E•库尔蒂斯拿坡里民歌的创作风格和演唱把握 (Candidate thesis). Shanghai Normal University 上海师范大学 [in Chinese].
- Chang, Jinge 常锦阁. (2018). A brief talk on the artistic characteristics of Naples folk songs in Italy. 略谈意大利那不勒斯民歌的艺术特色. *Northern Music*, 北方音乐, 38 (09), 17 [in Chinese].
- Di Mauro, Raffaele. (2013). *Passatempo musicali di Guglielmo Cottrau: matrici colte e popolari di un repertorio urbano* [Musical pastimes of Guglielmo Cottrau: cultured and popular matrices of an urban repertoire]. In *Pasquale Scialò & Francesca Seller, Passatempo musicali. Guillaume Cottrau e la canzone napoletana di primo '800* [Musical pastimes. Guillaume Cottrau and the Neapolitan song of the early 19th century], pp. 119–170. Naples: Guida [in Italian].



- Diego Carpitella. *Wikipedia, the free encyclopedia*. Retrieved January 5, 2020 from https://en.wikipedia.org/wiki/Diego_Carpitella [in Italian].
- Ernesto de Martino. *Wikipedia, the free encyclopedia*. Retrieved January 5, 2020 from https://en.wikipedia.org/wiki/Ernesto_de_Martino [in English].
- Fang, Yahong 房亚红. (2011). Musical Expression of Naples Folk Songs on Love Theme 爱情题材类那不勒斯民歌的音乐表达. *Ethnic music* 民族音乐, (06), 38–39 [in Chinese].
- Florio, A. (Director). (2002). Giovanni Paisiello – Pulcinella vendicato nel ritorno di Marechiaro (1769) [Pulcinella avenged: the return in Marechiaro (1769)]. Performed by: Pietà dei Turchini, Antonio Florio direttore, De Vittorio, Invernizzi, Ercolano, Andalò 2002. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=BwicMSVnaZg&feature=emb_logo [audio, in Italian].
- Giovanni Paisiello – Pulcinella vendicato nel ritorno di Marechiaro [Pulcinella avenged: the return in Marechiaro]. (2015). *Controappuntoblog.org. L'avamposto degli incompatibili* [Controappuntoblog.org. The outpost of the incompatible]. Retrieved from: <http://www.controappuntoblog.org/2015/05/30/giovanni-paisiello-pulcinella-vendicato-nel-ritorno-di-marechiaro-1769/> [in Italian].
- Guillaume Louis Cottrau – Гийом Луи Коттро. *Wikipedia*. Retrieved January 5, 2020 from https://ru.qaz.wiki/wiki/Guillaume_Louis_Cottrau [in Russian].
- Liu, Shanshan 刘姗姗 (2007). *The prosperity of music culture in Naples (late 17th to early 18th century)* .那不勒斯音乐文化的兴盛（17世纪末–18世纪初）. (Diss.). Tianjin Conservatory of Music 天津音乐学院 [in Chinese].
- Meloncelli, R. (1984). Cottrau, Teodoro. *Dizionario Biografico degli Italiani* [Biographical Dictionary of Italians]. Vol. 30. Treccani. Retrieved from: [http://www.treccani.it/enciclopedia/teodoro-cottrau_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/teodoro-cottrau_(Dizionario-Biografico)/) [in Italian].
- Moreno, Joseph J. 约瑟夫·莫雷诺 (1999). Musical psychodrama in Naples 那不勒斯的音乐心理剧. In *The 10th Anniversary of Chinese Music Therapy Association and the Fifth Annual Conference Proceedings* 载中国音乐治疗学会十周年会庆暨第五届学术年会论文集, pp. 38–39. The Chinese Music Therapy Association 中国音乐治疗学会 [in Chinese].
- Muti, Riccardo (Director). (1968). Domenico Cimarosa. Chi dell'altrui si veste presto si spoglia – 1783 [Those who dress from others quickly undress – 1783].



- Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=BX1l0t-wAlQ> [audio, in Italian].
- Nuova Compagnia Di Canto Popolare (1999). *Serenata Di Pulcinella*. Roberto De Simone (Producer). Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=C_Bn8dnGP0I [audio, in Italian].
- Nuova Compagnia di Canto Popolare [New Company of Popular Singing]. *Wikipedia, the free encyclopedia*. Retrieved January 5, 2020 from https://it.wikipedia.org/wiki/Nuova_Compagnia_di_Canto_Popolare [in Italian, in English].
- Pei, Yisi 裴贻思. (2011). Discuss the duality of “Naples Sixth Chord” 议“那不勒斯六和弦”的双重性. *Journal of Suzhou University* 宿州学院学报, 26(04), 59–61 [in Chinese].
- Roberto De Simone. *Wikipedia*. Retrieved from https://it.wikipedia.org/wiki/Roberto_De_Simone [in Italian].
- Song, Jing 宋京. (1985). The Essence of Naples Six Chords 那不勒斯六和弦的本质求证. *Music Research*, 音乐研究, (02), 22–32.
- Tucci, Roberta. (2003). Diego Carpitella: bibliografia [bibliography]. Università degli Studi di Roma ‘La Sapienza’. Dipartimento di Studi glottoantropologici e Discipline musicali [University of Rome ‘La Sapienza’. Department of Glottoanthropological Studies and Music Disciplines]. Retrieved from http://rmcisadu.let.uniroma1.it/glotto/archivio/bibliografie/biblio_carpitella.pdf [in Italian].
- Wu, Shikai 吴式锴. (1997). The development of the history of harmony art from the prehistory – to the end of the nineteenth century. 和声艺术发展史多声史前——十九世纪末. *Journal of the Central Conservatory of Music*, 中央音乐学院学报, (03), 22–32.
- Yang, Fuyin [Ян, Фуйїнь]. (2020). Pro výtoku canzone napoletana: do problemy vyvchennia zhanru – Про витоки canzone napoletana: до проблеми вивчення жанру [On the origins of canzone napoletana: Studying the genre]. *Культура України – Cultura Ukrainy [Culture of Ukraine]*, 67, 177–187 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 22.01.2020 р.



УДК 78.036 (510)+78.149.1

DOI 10.34064/khnum2-1916

Чжоу Ї

ORCID 0000-0003-3135-7574

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

Презентація образу Батьківщини в творчості сучасних китайських вокалістів

АНОТАЦІЯ ■ Чжоу Ї. Презентація образу Батьківщини в творчості сучасних китайських вокалістів. Проаналізовано специфіку розвитку сучасного вокального мистецтва Китаю, де під впливом глобалізаційних процесів поступово переосмислюються базові інтонаційні комплекси, що втілюють риси національного образу світу. Метою даного дослідження є виявлення специфіки презентації образу Батьківщини в інтерпретаціях сучасних китайських вокалістів. У цьому зв'язку, привертають увагу твори, що презентують образ Китаю та відображають шлях, який пройшла китайська вокальна школа за останні 100 років. Сьогодні в ній органічно співіснують споконвічні національні традиції і стилістика, запозичена у європейської музики. Так, одна з найстаріших китайських пісень «Жасмин» з характерними інтонаційними оборотами і ладовою організацією постає як відкритий текст, здатний до культурного синтезу і різних художніх трансформацій. У той же час, авторський твір «Я і моя Родина», зберігаючи особливості китайської художньої пісні, демонструє зв'язок з естрадним, зокрема, радянським, мистецтвом. ■ **Ключові слова:** національний образ світу, вокальна культура, пісенний жанр, образ Батьківщини, китайська пісня, стилістика, традиція.

АННОТАЦИЯ ■ Чжоу И. Презентация образа Родины в творчестве современных китайских вокалистов. Проанализирована специфика развития современного вокального искусства Китая, в котором под влиянием глобализационных процессов постепенно переосмысливаются базовые интонационные комплексы, воплощающие черты национального образа



мира. Цель данного исследования – выявление специфики презентации образа Родины в интерпретациях современных китайских вокалистов. В этой связи, привлекают внимание произведения, презентующие образ Китая и отображающие путь, пройденный китайской вокальной школой за последние 100 лет. Сегодня в ней органично сочетаются исконные национальные традиции и стилистика, заимствованная у европейской музыки. Так, одна из старейших китайских песен «Жасмин» с характерными интонационными оборотами и ладовой организацией предстаёт как открытый текст, способный к культурному синтезу и различным художественным трансформациям. В то же время, авторская композиция «Я и моя Родина», сохраняя особенности китайской художественной песни, демонстрирует связь с эстрадным, в частности, советским, искусством. ■ **Ключевые слова:** *национальный образ мира, вокальная культура, песенный жанр, образ Родины, китайская песня, стилистика, традиция.*

ABSTRACT ■ Zhou Yi. Presentation of the Motherland image in the creativity of modern Chinese vocalists.

■ **Background.** The mindset of people who inhabit one or the other country determines the process of formation and fixation of intonational vocabulary, which reflects and in the music culture, including songs. In such a case, phonetic and syntax particular qualities of verbal language intersect with national musical language. The proof of that is a vocal art, whose essential parameters (from intonational scale to the aspects of voice staging) present originality of national worldview. However, in recent decades, the preservation of the uniqueness of the artistic expression of peoples and ethnic groups is under threat. Culture integration increasingly unifies musical thinking of representatives of different countries.

The striking instance of this is an art of modern China. Here, vocalists work either based on national traditions of singing, or developing the achievements of leading European schools. Moreover, choice, made once, determines a singer's creative fate – his technique and repertoire. As a result, there is a gradual transformation of the entire system of musical culture in China, a rethinking of the basic intonation complexes, including those that embody the national image of the world. These facts define **the purpose of given research** – uncovering specificity of Motherland image presentation in modern China vocalists' interpretation. **The methodology of the research** is determined by its objective, it is integrative



and based on a combination of general scientific approaches and musicological methods. The leading research methods are historical, genre-stylistic and interpretative analyzes.

Results. Themes related to Motherland image are an integral part of China musical art. In folk art, these are songs that sing about China, about people living in this country, about love for the Motherland. Authors often recourse to allegories using synonymic emblematic row: dragon, red color, Yin and Yan signs, Beijing opera. These kinds of songs are gradually beginning to be accepted as the symbol of the country, where they were created. Exactly this way happened with one of the most famous in the world Chinese folksong «Jasmine Flower», which words for the first time were written down in the time of Ming dynasty. The version of «Jasmine Flower», which nowadays is the most times performed, is credited with composer He Fang. He Fang made some changes both in lyrics and in verbal text of the folksong.

One of the greatest interpreters of «Jasmine Flower» is Song Zuying singing in the folk manner. It is revealing that song «Jasmine Flower» at her concert sounds exactly like a symbol of China, what characterize a lot of performing interpretation aspects. The song is construed by the singer not as a lyrical utterance, but as an “aria di sortita”. One more variant of Song Zuying’s «Jasmine Flower» interpretation was performed to the public together with Celine Dion at the «Spring Festival» in China (2013). According to the director design, the singers performing one song together appear as the embodiment of the images of their peoples that is reflected in the visual row. On deeper layers of understanding, this performance shows musical thinking specificity of representatives of different cultures. Consequently, ancient Chinese song «Jasmine Flower» appears in modern art as open text, which transformation process, obviously, will continue.

One more composition, which became the symbol of China, is the song «Me and my Motherland» composed in 1985 by Qin Youngcheng (on Zhang Li lyrics). In our thinking, the song «Me and my Motherland» is illustrative of intonational transformation of music characterizing the Motherland image in the China art. Written in the last third of the twentieth century, the song is a vivid example of the refraction of European musical traditions, there is continuity with ideologically biased, but artistically distinctive and highly professional the Soviet pop. In this song, a person appears as a part of more important wholeness: nature, nation, a family. It is felt also in Liao Changyong’s performing version.



His interpretation is characterized by happy combination of Chinese and West European traditions; *bel canto* singing and musical texture of song smooth out those Chinese language phonetic properties that usually demonstrate national arts specificity.

Conclusions. Songs, presenting the image of China, are an integral part in Chinese vocalists' work. These compositions inspired by love for their native land withstood the test of time, spread in sing repertoire and reflect that huge way that Chinese vocal school has passed over the past hundred years. Today, both the national tradition and the stylistics borrowed from a number of European countries organically coexist there. The demand for such compositions in concert world space testifies to the action of a centripetal force aimed at preserving national identity in conditions of cultural globalization. ■ **Key words:** *national image of the world, vocal culture, song genre, image, Motherland, Chinese song, stylistics, tradition.*

_____ □ □ □ _____

Постановка проблеми. У пісенній культурі кожної країни відбивається ментальність народу, що її населяє, яка обумовлює формування та закріплення інтонаційного словника, котрий, у свою чергу, забезпечує успішність музичної комунікації. При цьому і фонетичні, і синтаксичні особливості національної музичної мови, безсумнівно, взаємопов'язані із мовою вербальною, з мовним колоритом. Доказом тому, на наш погляд, є вокальне мистецтво, сутнісні параметри якого (від інтонаційного ладу до найдрібніших аспектів постановки голосу) презентують самотність національної картини світу. Однак в останні десятиліття унікальність художнього вираження народів та етносів знаходиться під загрозою. Під впливом глобалізаційних процесів поступово стираються ті лінії, які раніше дозволяли «на слух» визначити, яку країну (або націю) представляє конкретний музикант. Культурна інтеграція все більше уніфікує музичне мислення представників різних народів. Іноді це призводить до того, що специфіка індивідуальної виконавської практики визначається свідомим вибором інтернаціональної або національної системи музично-мовних ресурсів.

Яскравим прикладом може служити музичне мистецтво сучасного Китаю. Тут вокалісти обирають один з двох напрямків, працюючи або з опорою на національні традиції співу, або розвиваючи досягнення провідних європейських шкіл. Причому виконавські принципи окреслених стратегій настільки різні, що вокальний універсалізм є неможливим, зроблений один раз вибір визначає всю подальшу творчу долю співака – його техніку і репертуар. Крім іншого, такий підхід змушує виконавця коригувати власну взаємодію з сучасними композиторами, визначати алгоритм інтерпретації нових музичних творів. В результаті відбувається поступова трансформація всієї системи музичної культури Китаю, переосмислення базових інтонаційних комплексів, в тому числі й таких, які втілюють національний образ світу. Ці факти визначають **мету даного дослідження** – виявлення специфіки презентації образу Батьківщини в інтерпретаціях сучасних китайських вокалістів.

Аналіз останніх публікацій за обраною темою. На сьогоднішній день в українському музикознавстві з'явилася досить велика кількість досліджень, де основна увага сконцентрована на взаємодії китайської та європейської культур. Так, в дисертації У Хунюаня, присвяченій вивченню китайської художньої пісні, остання розглядається як жанр, що яскраво презентує «історико-типологічні зв'язки між художніми явищами, віддаленими ... в часі-просторі» (2016: 196). Обрана позиція дає автору підстави дійти такого висновку: «Китайська художня пісня розвивалася протягом 80 років (за винятком кризового 20-річчя в історії розвитку мистецтва Китаю), своєрідно відобразивши різноманітність жанрових форм, властиву *Kunstlied* у ХІХ столітті, від Шуберта до Гуго Вольфа» (У, Хунюань, 2016: 199).

Важливе місце в сучасних дослідженнях китайських музикознавців посідає і проблематика, пов'язана зі втіленням образу Китаю в музиці. Серед подібних робіт назвемо статтю Лю І «Образ рідного краю в камерно-вокальній творчості китайських композиторів», де автор зазначає, що «у численних зразках камерно-вокальної творчості образ рідного краю став символом, який втілює суть менталітету китайського народу. Загальнолюдська цінність образу рідного краю вміщена в духовному зв'язку людини з рідною землею, традиція-



ми, культурою, спогадами про дитинство і т. д.» (Лю І., 2017: 243). Відзначимо, що дослідження Лю І сприймаються як своєрідне продовження ідей, які висловлює в своїх роботах також Цинь Тянь, зокрема, в статті «Образ рідного краю в фортепіанних творах китайських композиторів» (2011).

Обраний нами **матеріал дослідження** – народна китайська пісня «Жасмин» та авторська пісня «Я і моя Батьківщина» – дозволяє поєднати названі дослідницькі напрямки та обумовлює необхідність звернення до джерел, в яких предметом вивчення є зазначені твори. Так, наукові дискусії про пісню «Жасмин» почалися в Китаї близько півстоліття тому. Дослідників, перш за все, цікавлять питання походження пісні. Наприклад, Фен Венці вказує на те, що пісня «“Жасмин”», відома також як “Квітова мелодія”, є найбільш ранньою опублікованою музичною партитурою в Китаї» (冯文慈著. Фен, Венці, 2013: 261). Ще одна сфера наукових інтересів китайських авторів пов’язана з осмисленням видозмін інтонаційного і вербального комплексу пісні «Жасмин» на різних етапах її побутування. Цьому, зокрема, присвячена стаття Ван Гуйцін (王桂芹, 2005).

Виклад основного змісту дослідження. Як в культурі будь-якої країни, в музичному мистецтві Китаю важливе місце належить темам, що пов’язані з образом Батьківщини. В народній творчості це пісні, в яких співається про Китай, про людей, що живуть – працюють – творять – кохають в цій країні, про любов до Батьківщини. При цьому автори подібних творів, замість прямої згадки Китаю, часто вдаються до алегорій, використовуючи синонімічний ряд символів – дракон, червоний колір, знаки Інь і Ян, каліграфія, пекінська опера, панда, жасмин. На це вказує, зокрема, Цинь Тянь (2011: 180): «У кожному національному мистецтві існують образи, що увібрали в себе риси ментальності народу, які акумулюють сутність національного характеру. В китайському музичному мистецтві, як і в будь-якому іншому, особливого значення набувають образи, що містять риси високого ступеня узагальненості. Їх характеристики склалися протягом століть і досягли рівня національних символів. У Китаї мірою всіх речей виявилася не людина, а природа, яка є нескінченною і тому непізнаваною. У стародавніх віруваннях китайців



обожнювалися будь-які об'єкти природи: дерева, камені, струмки, водоспади».

Як і в культурі України, пісні такого роду поступово починають сприйматися не через зміст, первісно в них закладений, але як символ країни, де вони були створені. Саме так сталося з однією з найвідоміших в світі китайських народних пісень – «Жасмин», слова якої вперше були записані в епоху династії Мін. Як і багато інших народних пісень, «Жасмин» відома в безлічі варіантів. У кожному місті, в кожній провінції існував свій варіант цієї пісні, мелодія ж її була зафіксована лише 1821 р.

Авторство того варіанту пісні «Жасмин», який найбільш часто виконується сьогодні, приписують композитору Хи Фану (何 仿), творча доля якого є дуже примітною. Адже свою композиторську популярність Хи Фан здобув задовго до того, як отримав професійну музичну освіту. Не менш цікавою є історія «народження» цієї мелодії: будучи, як член комуністичної партії, у відрядженні біля міста Лю Хе, Хи Фан почув пісню «Жасмин» і познайомився з її виконавцем. Результатом цієї зустрічі стала поява мелодії, що сподобалась, в європейській системі нотації. Однак Хи Фан вніс деякі зміни і в музичний, і в вербальний текст народної пісні. У чому ж вони полягали? По-перше, спочатку, мова в пісні йшла про три квітки – Жасмин, Розу та Жимолость. Кожний з них був присвячений окремий куплет. У версії ж Хи Фана залишено тільки одну квітку – Жасмин¹. По-друге, були внесені зміни в текст пісні, зокрема, замінено слова, що вийшли з ужитку. По-третє, певне коректування торкнулося і власне музичного тексту: авторські правки були викликані бажанням зробити музику більш зручною для вокаліста. Нарешті, в-четвертих, дещо змінено й каденцію твору, який тепер закінчується у верхній позиції.

З того часу історія пісні «Жасмин» збагатилася безліччю версій: вона звучить у виконанні співаків, інструменталістів-солістів, народних і симфонічних оркестрів, усіляких ансамблів. Усі ці версії

¹ О, жасмин, що за дивна квітка! О, жасмин, що за дивна квітка!

Багато трав і квітів в саду, немає такого запашного, як він.

Я хочу взяти один і носити його, але боюся, він знову не розквітне.



об'єднує одне – мета презентувати публіці образ країни з більш ніж 5000-річною історією. Цікаво, що ця мета успішно реалізується як на рідних просторах, так і за кордоном, де «Жасмин» давно сприймається як своєрідна музична візитна картка Китаю.

Однією з видатних виконавиць пісні «Жасмин» є Сун Цзуїн (Song Zuying, 宋祖英), яка співає в народній манері. Її творчість завоювала особливу популярність в Китаї. Нам вдалося знайти кілька записів її сольних виступів: у Австралії (концерт був названий «Щасливий день», 2002), у Відні (2003), у США (програма «Прекрасний жасмин», 2006). Показово, що у всіх цих концертах пісня «Жасмин» звучить саме як символ Китаю, що визначає багато аспектів виконавської інтерпретації. Пісня трактується виконавицею не як ліричний вислів, а як «вихідна арія». На користь цього твердження свідчить ряд моментів: по-перше, партія супроводу, доручена симфонічному оркестру та хору, створює особливу урочисту атмосферу, що втілює дух соборності. По-друге, співачка з'являється на сцені вже після того, як починає звучати музика. Сун Цзуїн виходить в національному костюмі, і відкриваюча концерт пісня «Жасмин» налаштовує публіку на ту музику, яка звучатиме в подальшому. З огляду на таку «репрезентативну» функцію пісні, а також той факт, що публіка переважно не володіє китайською мовою, співачка виконує всі три куплети, повторюючи один і той же вербальний текст.

Інший варіант інтерпретації пісні «Жасмин» був представлений публіці Сун Цзуїн разом із Селін Діон на «Весняному фестивалі» 2013 р. в Китаї. За режисерським задумом, співачки, які виконують одну пісню, постають як втілення образів своїх народів. Перш за все, звертає на себе увагу візуальний ряд: одяг виконавиць, їх манера поведінки на сцені (аж до ступеня свободи рухів). Разом з тим, на більш глибоких пластах розуміння, цей виступ демонструє специфіку музичного мислення представниць різних культур. Дійсно, як показує цей досвід, музичний матеріал пісні дає можливість для трансформації її в стилістиці сучасної американської естради. При цьому вокальні партії співачок створюють ефект безпосереднього діалогу культур, завдяки нетривіальному і несподіваному міксту національної китайської манери співу, практично оперних колоратур і типово естрадних

прийомів ведення звуку. Таким чином, старовинна китайська пісня «Жасмин» постає в сучасній творчості як відкритий текст, процес трансформації якого, очевидно, буде мати продовження.

Ще одним твором, який став символом Китаю, постає пісня «Я і моя Батьківщина», написана 1985 р. композитором Цинь Юнченом (Qin Yongcheng, 秦咏诚); слова Чжан Лі (Zhang Li, 张黎). Цинь Юнчен – дуже відомий і шанований в Китаї музикант, який довгий час очолює Шеньянську консерваторію. Задовго до ректорства він прославився як композитор-пісняр – його перші твори були опубліковані, коли їх автору було всього 14 років. Сьогодні в доробку композитора, крім величезної кількості пісень, є також інструментальні та оркестрові композиції. Однак одним з його найвідоміших творів, як і раніше, залишається пісня «Я і моя Батьківщина», яка існує в безлічі варіантів: для голосу і фортепіано, для голосу з оркестром і хором, в різних інструментальних перекладеннях (в тому числі для симфонічного оркестру, оркестру китайських народних інструментів).

Пісня «Я і моя Батьківщина», на наш погляд, є показовим прикладом того, як трансформувався інтонаційний образ рідної країни в китайській культурі. Написана в останній третині ХХ ст., пісня є яскравим зразком переломлення європейських музичних традицій, точніше, в ній відчувається спадкоємність з ідеологічно заангажованою, але художньо самобутньою і високопрофесійною радянською естрадою. Так, якщо говорити про музичну складову тексту, то увагу привертає інтонаційна спорідненість з радянськими піснями 1960–70 рр. (які й сьогодні є популярними в Китаї і досить потужно представлені в репертуарі китайських виконавців). Музика пісні тональна, містить характерні для європейської культури інтервальні співвідношення, забезпечена цілком традиційним для цього жанру супроводом. У сукупності із вербальним текстом, вона є яскравим прикладом реалізації концепції А. Сохора щодо соціальної функції музики, згідно з якою вона «...бере участь у вихованні людей і перетворенні суспільства, формуючи інтелектуальні, вольові та моральні якості людини, пробуджуючи і стимулюючи в ній творчі сили і здібності, сприяючи соціалізації особистості, допомагаючи в політичній агітації, організо-



вуючи і згуртовуючи людей на боротьбу за високі суспільні ідеали» (Сохор, А., 1975: 118). Та, незважаючи на політичну ангажованість, «Я і моя Батьківщина» все ж вигідно відрізняється від кліше «слово-словної пісні». В чому це виявляється?

Китайській культурі в принципі притаманні пасторальність, плавність ліній, відсутність яскравого, дієвого конфлікту. Це знаходить відображення і в пісенній творчості китайських композиторів, на що вказує, зокрема, У Хунюань, акцентуючи увагу на таких особливостях китайської художньої пісні, як:

- домінування принципу «пейзажу в емоціях», що визначає сутність образного змісту, який сформувався в китайській класичній поезії;

- насиченість образної драматургії символами і метафорами, лаконізм, концентрованість викладу змісту, зумовлені щільністю смислів, що відрізняє китайську мову і писемність;

- домінування повільних або помірно повільних темпів, що відповідає національній традиції читання вірша і виконання вокальної мелодії (2016: 189–191). Всі ці особливості знаходимо в пісні «Я і моя Батьківщина», де людина постає як частина більш важливої цілісності: природи, народу, сім'ї. Ці яскраві образи і вдале музичне рішення зробили пісню «Я і моя Батьківщина» одним із сучасних символів Китаю: вона звучить в аеропортах і на вокзалах, її виконують на державних заходах і використовують у флешмобах, а кількість відповідних пошукових запитів у китайському сегменті Інтернету сягає 600 мільйонів.

Проаналізуємо виконання пісні одним з найвідоміших сучасних китайських академічних вокалістів – Ляо Чанюном (Liao Changyong, 廖昌永, баритон), чийм вчителем був видатний вокальний педагог Чжоу Сяоянь. Ляо Чанюнь є деканом вокального факультету Шанхайської консерваторії, а також солістом Шанхайського Великого театру, де виконує головні партії в операх Г. Доніцетті, В. Моцарта, Дж. Верді. Він представляє нову генерацію китайських музикантів, які працюють над проблемою синтезу європейських і національних принципів вокального виконавства. Підтвердженням успішності обраного Ляо Чанюном шляху є не тільки його участь в постановках про-



відних оперних театрів, а й перемоги на визнаних міжнародних конкурсах вокалістів, серед яких – конкурс оперних співаків «Опералія» (Operalia), заснований Пласідо Домінго, Міжнародний конкурс вокалістів у Тулузі, Міжнародний музичний конкурс музикантів імені королеви Соні в Норвегії. Творчі досягнення Ляо Чанюна визнані і на Батьківщині, де він обраний головою шанхайської асоціації музикантів і регулярно запрошується для виступів в значущих державних концертах, таких як церемонія закриття Національних ігор (2009), заходи, присвячені 60-річчю подій на площі Тяньаньмень (2009), Саміт G20 (2016). Враховуючи статус останнього заходу, співак вибрав для виконання на ньому пісню «Я і моя Батьківщина».

Цей твір, очевидно, входить в число улюблених пісень Ляо Чанюна: він співає його досить часто, зокрема, виступаючи за кордоном. Наприклад, на концерті у Відні 7 січня 2008 р. пісня була виконана співаком у супроводі філармонійного оркестру. Цікаво, що, позиціонуючи себе як представника школи *bel canto*, Ляо Чанюн формує програму в основному з відомих оперних арій, а відкривається концерт увертюрою В. Моцарта до опери «Весілля Фігаро», яка в даній художньої концепції виступає як символ західноєвропейського оперного мистецтва. Але все ж, представляючи культуру своєї країни, виконавець звертається до творів китайських композиторів, в тому числі й до пісні «Я і моя Батьківщина». Його інтерпретації цього твору притаманні вдале поєднання китайської і західноєвропейської традицій; спів у манері *bel canto* і сама музична тканина пісні згладжують ті фонетичні особливості китайської мови, які зазвичай демонструють специфіку національного мистецтва. В цьому прочитанні мелодія, що вільно ллється, довгі емоційно забарвлені фрази у сполученні з природністю виконання створюють образ, зрозумілий представникові будь-якої країни. Вплив західноєвропейської школи помітний тут, на наш погляд, у використанні досить стандартних композиторських прийомів, що дозволяють розкрити образ не стільки народу, скільки держави: активне залучення ударної і духової груп, яскраві потужні кульмінації. В кінцевому підсумку, як нам видається, таке співвідношення оркестру і соліста за принципом *tutti-solo* не суперечить авторському задуму. Адже, якщо в словах пісні людина та



її Батьківщина порівнюються з хвилею і морем, то ліричний вислів співака, підкріплений силою великого симфонічного оркестру, лише актуалізує основний закладений в творі образ.

Висновки. У творчості китайських вокалістів, незалежно від того, яку школу співу вони представляють, народну чи академічну, котра спирається сьогодні на західноєвропейські традиції, важливе місце посідають твори, що презентують образ Китаю. Ці композиції, де оспівується любов до рідної землі, витримали випробування часом, закріпилися в репертуарі і відображають той величезний шлях, який пройшла китайська вокальна школа за останні 100 років. Сьогодні в ній органічно співіснують як споконвічні національні традиції, так і стилістика, запозичена у європейських країн. Заснована на національних витоках пісня «Жасмин» з характерними інтонаційними оборотами і ладовою організацією постає сьогодні як відкритий текст, здатний до культурного синтезу і різних художніх трансформацій. Авторська пісня «Я і моя родина», зберігаючи особливості китайської художньої пісні, демонструє зв'язок з естрадним, зокрема, радянським, мистецтвом, зберігаючи національну самобутність і академічний професіоналізм. Затребуваність таких творів в концертному світовому просторі свідчить про дію доцентрової сили, спрямованої на збереження національної ідентичності в умовах культурної глобалізації.

ЛІТЕРАТУРА

- Лю И. (2017). Образ родного края в камерно-вокальном творчестве китайских композиторов. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 46, 233–246.
- Сохор, А. (1975). *Социология и музыкальная культура*. Москва: Советский композитор, 202.
- У, Хунюань. (2016). *Китайская художественная песня: теория и история жанра*. (Дис. ... канд. искусствоведения). Харьковський національний університет искусств имени И. П. Котляревского. Харьков, 231.
- Цинь, Тянь. (2011). Образы родной природы в фортепианных сочинениях китайских композиторов. *Дизайн-освіта в Україні: сучасний стан, перспективи розвитку та євроінтеграція*, 5, 180–183.



- 冯文慈著. 冯, 文慈. (2013). 中外音乐交流史先秦清末. *Історія музичних обмінів Китаю із зарубіжжям від передуючої до пізньої доби династії Цин*. 北京: 人民音乐出版社, Пекін: Видавництво Народної музики, 261 [кит.].
- 王桂芹. 王, 桂芹. (2005). 《茉莉花》最早的曲谱文献. Самий ранній нотний запис «Жасмин» 沈阳音乐学院学报, *Журнал Шеньянської консерваторії* 3, 40–41 [кит.].

REFERENCES

- Feng, Wenci. 冯文慈著. (2013). [*The history of China's musical exchanges with foreign countries from the antecedent to late epoch of Qing dynasty*] 中外音乐交流史先秦清末. [Beijing: People's Music Publishing House] 北京: 人民音乐出版社, 261 [in Chinese].
- Liu, Yi. (2017). *Obraz rodnogo kraja v kamerno-vokalnom tvorchestve kitayskikh kompozitorov* [The image of the native land in chamber-vocal works of Chinese composers]. *Problemy vzaimodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity* [Problems of interaction of Art, Pedagogy, theory and practice of Education], 46, 233–246 [in Russian].
- Sokhor, A. (1975). *Sotsiologiya i muzykalnaya kultura* [Sociology and musical culture]. Moscow: Soviet kompozitor, 202 [in Russian].
- Tsin, Tyan (2011) *Obrazy rodnoy prirody v fortepiannykh sochineniyakh kitayskikh kompozitorov* [Images of native nature in the piano compositions of Chinese composers]. *Dyzain-osvita v Ukraini: suchasnyi stan, perspektvy rozvytku ta yevrointehratsiia* [Design-education in Ukraine: current status, development prospects and European integration], 5, 180–183 [in Russian].
- U, Khunyuanyuan. (2016). *Kitayskaya khudozhestvennaya pesnya: teoriya i istoriya zhanra* [Chinese artistic song: theory and history of the genre]. (Candidate's thesis). Kharkov National University of Art named after I. P. Kotlyarevsky. Kharkov, 231 [in Russian].
- Wang, Guiqin. 王桂芹. (2005). [The Earliest Music Score of “Jasmine” 《茉莉花》最早的曲谱文献. *Journal of Shenyang Conservatory*] 沈阳音乐学院学报, 3, 40–41 [in Chinese].

Стаття надійшла до редакції 18.01.2020 р.



УДК 784.4.088'06

DOI 10.34064/khnum2-1617

Чжан Лин

ORCID 0000 0002 3833 129X

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

Жанр обробки народної пісні на сучасному етапі: культурно-історичний аспект

АНОТАЦІЯ ■ Чжан Лин. Жанр обробки народної пісні на сучасному етапі: культурно-історичний аспект. ■ Стаття присвячена жанру обробки народної пісні в аспекті історичного розвитку на прикладі музичної культури України та Китаю. Жанр обробки народної пісні як результат взаємодії традиційного та професійного музичного мистецтва має свою інтонаційно-музичну, образно-змістовну та виконавську специфіку. Вона проявляється у сталих жанрових показниках, що забезпечують йому життєздатність та впізнаваність у різних історично-часових та національно-культурних умовах. *Метою дослідження* є виявлення специфіки історичного розвитку жанру обробки народної пісні на основі порівняння умов взаємодії традиційної та професійної музичної культури України та Китаю. Основними методами дослідження є жанровий та історичний. Вперше запропонована порівняльна характеристика історії розвитку жанру обробки народної пісні в Україні та Китаї, яка дозволяє зробити висновок, що відмінності у шляхах розвитку цього жанру (в історії розвитку професійного музичного мистецтва, у способах взаємодії традиційної та професійної музичної культури та, відповідно, в особливостях композиторської обробки фольклорних першоджерел) не змінюють його специфіку, яка має теоретичний та практичний (а саме виконавський) виміри. Результатом дослідження є висновок про те, що жанр обробки народної пісні завдяки своїй синтетичній природі має особливі якості, котрі у різних історичних та культурних умовах дозволяли йому зберігати свою специфіку протягом кількох століть до сьогодення. ■ **Ключові слова:** жанр, обробка народної пісні, українська музична культура, китайська музична культура, музична практика.

АННОТАЦИЯ ■ Чжан Лин. Жанр обработки народной песни на современном этапе: культурно-исторический аспект. ■ Статья посвящена жанру обработки народной песни в аспекте исторического развития на примере музыкальной культуры Украины и Китая. Жанр обработки народной песни как результат взаимодействия традиционного и профессионального музыкального искусства имеет свою интонационно-музыкальную, образно-содержательную и исполнительскую специфику. Она проявляется в стабильных жанровых показателях, обеспечивающих жанру обработки народной песни жизнеспособность и узнаваемость в различных историко-временных и культурных условиях. *Цель исследования* – выявление специфики исторического развития жанра обработки народной песни на основе сравнения условий взаимодействия традиционной и профессиональной музыкальной культуры Украины и Китая. Основными методами исследования являются жанровый и исторический. Впервые предложена сравнительная характеристика истории развития жанра обработки народной песни в Украине и Китае, которая позволяет сделать вывод, что различия в путях развития этого жанра (в истории развития профессионального музыкального искусства, в способах взаимодействия традиционной и профессиональной музыкальной культуры и, соответственно, в особенностях композиторской обработки фольклорных первоисточников) не меняют его специфику, которая имеет теоретическое и практическое (а именно исполнительское) измерения. Результатом исследования является вывод о том, что жанр обработки народной песни благодаря своей синтетической природе имеет особые качества, которые в различных исторических и культурных условиях позволяли сохранять ему свою специфику в течение нескольких веков до сегодняшнего дня. ■ **Ключевые слова:** жанр, обработка народной песни, украинская музыкальная культура, китайская музыкальная культура, музыкальная практика.

ABSTRACT ■ Zhang Ling. The genre of folk song arrangement at the present stage: cultural and historical aspect.

■ **Logical reason for research.** Folk song arrangement used to occupy and still occupies a prominent place in musical practice, both in the composing one and the performing one. It combines the best, time-tested features of the folk music tradition and professional musical art. Being a genre, which is synthetic in nature, the arrangement of a folk song carries a complex set of characteristics of



different types of musical creativity, which, activating different genre indicators in different historical and cultural conditions, allows this genre to occupy a special place in musical culture. The focus on a wide audience, realized at different levels of the genre, determines its external intonation-figurative, as well as performing simplicity and accessibility. At the same time, in the field of musical theory, the genre of folk song arrangement has not been given sufficient special attention either in the aspect of the peculiarities of this genre as such, or in terms of the peculiarities of its development in certain temporary socio-cultural conditions. According to the author of the present article, it is precisely the combination of these perspectives of research that is a fruitful approach to identify the specifics of the genre of folk song arrangement, in particular, in the historical and cultural aspect.

Innovation. The present article is devoted to the genre of folk song arrangement in the aspect of historical development on the example of the musical culture of Ukraine and China. The genre of folk song arrangement as a result of the interaction of traditional and professional musical art has its own intonation-musical, figurative-meaningful and performing specificity. It manifests itself in stable genre indicators, providing the genre of folk song arrangement with vitality and recognition in various historical, temporal and cultural conditions. For the first time, we propose a comparative characteristic of the history of the development of the genre of folk song arrangement in Ukraine and China, on the basis of which it can be argued that differences in the ways of the development of this genre do not affect the genre nature, which has theoretical and practical (namely, the performing one) dimensions.

Objectives. The purpose of the presented research is to reveal the specifics of the historical development of the folk song arrangement genre on the basis of comparing the conditions of interaction between the traditional and professional musical culture of Ukraine and China. In this regard, the following scientific tasks arise: a review of scientific sources devoted to the Ukrainian and Chinese folk song in the aspect of the study of the genre of arrangement; the identification of the ratio of the traditional and professional approach in the genre of folk song arrangement; a comparative characteristic of the main directions of the development of the genre of folk song arrangement in Ukraine and China from the early recorded data of the modern musical practice.

Methods. The main methods of our research are the genre one and the historical one. The genre method is necessary to identify the main genre constants of folk song arrangement, which preserve the specificity of the present genre



in various historical, temporal and cultural conditions. The historical method is associated with regulating information about the evolution of the folk song arrangement genre in the time perspective from the beginning of the interaction of traditional and professional music to the modern existence of the genre.

Results of Discussion. A rather voluminous baggage of facts related to the arrangement of folk songs in the existing musicological sources often remains just a sum of facts. Quite a lot of research has been devoted to folk music and folk song as one of its main representatives, both in a historical and theoretical way. These are scientific works of different genres – from articles to dissertations. As a separate genre, the arrangement of folk songs has not received comprehensive coverage in individual scientific works, although the study of specific samples of arrangements of folk songs in the conditions of the composing or performing creativity is represented quite widely. As a rule, in studies devoted to the genre of folk song arrangement, the object is the arrangement of a folk song in the creative work of a particular composer or in the field of performance – for example, in relation to Ukrainian musical culture, one can talk about bandura performance, the activities of certain musical groups of varying degrees and directions of professionalism – from amateur to academic. As for Chinese musical culture, the representative of which the author of the present article is, Chinese musicologists pay more attention to the history of Chinese folk song, its collection, recording and influence on the professional creative work of Chinese composers – from chamber-vocal to instrumental creativity.

Thus, the lack of a systematic study of folk song arrangement as a genre makes such a study very perspective. Considering that modern musicology involves genre, stylistic, figurative, national-cultural parameters in the field of scientific research, the study of the genre of folk song arrangement seems to be quite rich both in terms of problems and in terms of predicted results. The cultural and historical aspect of the study, associated with understanding the patterns of the development of any musical genre at different stages of history in different cultural and civilizational conditions, is one of the basic ones in science. In the present article, it is based on a comparative characteristic of the development of the genre of folk song arrangement in Ukrainian and Chinese musical culture.

Conclusions. The result of the study is the conclusion that the genre of folk song arrangement, owing to its synthetic nature, has special genre qualities, which in various historical and cultural conditions allowed it to retain its specificity



for several centuries up to the present day. The comparative characteristic of the history of the development of the folk song arrangement genre in Ukraine and China allows concluding that the differences in the ways of the development of this genre (the history of the development of professional musical art, the differences in the ways of interaction between traditional and professional musical culture and, accordingly, the peculiarities of the compositional arrangement of folklore primary sources) do not change its specificity, which has both theoretical and practical (in particular, the performing one) dimensions. **The prospects for further research** in this direction are associated with: the characteristic of the synthetic genre nature of folk song arrangement; with the peculiarities of the historical development of the folk song arrangement genre in different time and national-cultural conditions; with the identification of the role of the genre of folk song arrangement in musical practice (both the composing one and the performing one) at different historical stages of the development of musical art in different countries of the world. ■ **Key words:** *genre, folk song arrangement, Ukrainian musical culture, Chinese musical culture, musical practice.*

Постановка проблеми. Обробка народної пісні завжди посідала помітне місце в музичній практиці – як композиторській, так і виконавській. Вона поєднує в собі кращі, перевірені часом риси фольклорної музичної традиції і професійного музичного мистецтва. Як синтетичний за своєю природою жанр, обробка народної пісні несе в собі складний комплекс характеристик різних видів музичної творчості, який, активуючи різні жанрові показники в різних історичних і культурних умовах, дозволяє даному жанру виконувати особливу функцію в музичній культурі. Спрямованість на широку аудиторію, що реалізується на різних рівнях жанру, обумовлює його зовнішню образно-інтонаційну, а також виконавську простоту і доступність (принаймні, такою вона здається). При цьому, в області музичної теорії жанру обробки народної пісні не приділено достатньої фахової уваги, ані в аспекті особливостей даного жанру як такого, ані з точки зору особливостей його розвитку в певних часових соціокультурних умовах. На думку автора даної статті, саме поєднання цих ракурсів дослі-

дження є плідним підходом для виявлення специфіки жанру обробки народної пісні, зокрема, в історико-культурному аспекті.

Стаття присвячена жанру обробки народної пісні в аспекті його історичного розвитку на прикладі музичної культури України та Китаю. Жанр обробки народної пісні як результат взаємодії традиційного та професійного музичного мистецтва має свою інтонаційно-музичну, образно-змістовну і виконавську специфіку. Вона проявляється в стабільних жанрових показниках, що забезпечують жанру обробки народної пісні життєздатність і впізнаваність в різних історико-часових і культурних умовах. Порівняльна характеристика історії розвитку жанру обробки народної пісні в Україні та Китаї, що пропонується у цьому дослідженні, має на меті підтвердити, що відмінності в шляхах розвитку цього жанру не впливають на його природу, яка має теоретичний і практичний (а саме виконавський) виміри.

Огляд літератури. Народній пісні як одному з головних репрезентантів національної культури (як музичної, так і у широкому розумінні), присвячене досить багато досліджень як в історичному, так і в теоретичному руслі. Як приклад, в українському музикознавстві назвемо системні наукові розвідки І. Земцовського (1978) і Г. Головинського (1981), також згадаємо про численні навчальні посібники з історії української музики тощо. В останній час також з'явилися наукові праці з більш широкого кола проблематики, дотичної до народної пісні – наприклад, з питань виконавства (Гапон, 2010), нових принципів взаємодії традиційної та професійної музичної культури (Дерев'янченко, 2005), форм побутування фольклору в сучасному культурному середовищі (Осадча, 2000), проявів національного у виконавській інтерпретації (Чайка, 2007) і багато інших. У китайській музикознавчій науці треба відзначити такі підходи до дослідження тематики, пов'язаної з народною піснею, як увага до розвитку професійного сольного співу в Китаї (Ян Бо, 2016), виявлення витоків жанрового різноманіття китайської камерно-вокальної музики (Цао Шулі, 2011), систематизація образно-культурних джерел музичного мистецтва Давнього Китаю (Лю Янь, 2016), а також характеристика взаємодії традиційної та професійної китайської музичної культури, зокрема, як джерела виникнення нових жанрових явищ – наприклад, «художніх пісень» у камер-



но-вокальній музиці Китаю, створених китайськими композиторами на вірші старовинних поетів (Ван Хонтао, 2016).

Тим не менш, одному з найпопулярніших результатів взаємодії традиційного та професійного музичного мистецтва, а саме жанру обробки народної пісні, досі не присвячено окремих, системних теоретичних досліджень. У музичній науці увага до цього явища спрямовується, як правило, на творчість конкретного композитора чи сферу музичної практики; частіше за все, це діяльність певних колективів (наприклад, наукові праці українських вчених Л. Ластовецького про жанр обробки народної пісні в хоровій творчості Миколи Ластовецького, Л. Дуди про специфіку жанру обробки народної пісні в сучасному бандурному репертуарі, Є. Дубінченко і Л. Гнатюк про хорові обробки народних пісень у творчості Ганни Гаврилець, М. Березуцького про обробки українських народних пісень в репертуарі ансамблю бандуристів, О. Яковчука про хорові обробки українських народних пісень і так далі). Подібна ситуація складається і в музикознавстві інших європейських країн. Цілісного дослідження про жанр обробки народної пісні в китайській академічній музиці нам не вдалося знайти, можливо, з тієї причини, що китайська академічна музика стала розвиватися тільки у ХХ ст., хоча зразків для такого дослідження – китайських народних пісень в композиторській обробці – доволі багато. Отже, вимальовується серйозна необхідність та багата перспектива вивчення обробки народної пісні як жанру.

Мета представленої дослідження – виявити специфіку історичного розвитку жанру обробки народної пісні на основі порівняння умов взаємодії традиційної та професійної музичної культури України та Китаю. В зв'язку з цим постають такі наукові завдання: огляд наукових джерел, присвячених українській та китайській народній пісні в аспекті дослідження жанру обробки; виявлення співвідношення традиційного та професійного підходу в жанрі обробки народної пісні; порівняльна характеристика основних напрямів розвитку жанру обробки народної пісні в Україні та Китаю від ранніх зафіксованих даних до сучасної музичної практики.

Основними **методами** нашого дослідження є жанровий та історичний. Жанровий метод необхідний для виявлення основних жанро-

вих констант обробки народної пісні, які зберігають специфіку даного жанру в різних історично-часових та національно-культурних умовах. Історичний метод пов'язаний з упорядкуванням інформації про еволюцію жанру обробки народної пісні в часовій перспективі від початку взаємодії традиційної та професійної музики до сучасного побутування жанру.

Виклад основного матеріалу. Народна пісня, як у автентичному вигляді, так і в жанрі обробки, є одним з найпопулярніших об'єктів як слухацької, так і композиторської уваги. Це обумовлено багатьма чинниками, основним з яких, на наш погляд, є історико-культурний. Народна пісня є центральним жанром традиційної музичної культури, її першоджерелом та витокom образного-інтонаційного і жанрового натхнення для композиторів усіх національних культур світу. В сучасних умовах глобалізації виникає і потреба у збереженні культурної, ментальної ідентичності, яка відбилася у народній пісні і зберігається в ній протягом століть до сьогодні.

Оскільки народна пісня у своєму автентичному вигляді на концертній сцені звучить рідко (цей факт обумовлений тією обставиною, що своїм походженням та характеристиками вона жорстко пов'язана з особливими умовами і манерою виконання), то слухач сьогодні знайомий з народною піснею, як правило, у жанрі обробки.

Досить об'ємний багаж фактів, пов'язаних з обробками народних пісень, в існуючих музикознавчих джерелах часто так і залишається сумою фактів. Народній музиці і народній пісні як одному з головних її репрезентантів, присвячене досить багато досліджень – як у історичному, так і у теоретичному руслі. Це наукові праці різних масштабів – від статей до дисертацій. Але як власне особливий жанр, обробка народної пісні не отримала комплексного висвітлення в окремих наукових працях, хоча вивчення конкретних зразків обробок народних пісень в умовах композиторської або виконавської творчості представлено досить широко. Як правило, в дослідженнях, присвячених цьому жанру, об'єктом стає обробка народної пісні у творчості конкретного композитора чи в сфері виконавства – наприклад, стосовно української музичної культури мова може йти про бандурне виконавство, діяльність певних музичних колективів різного ступе-



ня та напрямки професіоналізму – від аматорських до академічних. Що ж стосується китайської музичної культури, представником якої є автор даної статті, то китайські музикознавці більше уваги приділяють історії народної пісні Китаю, її збору, фіксації та впливу на професійну творчість китайських композиторів – від камерно-вокальної до інструментальної творчості. Таким чином, недолік системного вивчення обробки народної пісні як жанру робить таке вивчення дуже перспективним. З огляду на те, що сучасне музикознавство залучає до поля наукових пошуків виконавство, а також жанровий, стильовий, образний, національно-культурний параметри, дослідження жанру обробки народної пісні представляється досить багатим і щодо проблематики, і з точки зору прогнозованих результатів.

Культурно-історичний аспект дослідження, пов'язаний з розумінням закономірностей розвитку будь-якого музичного жанру на різних етапах історії в різних культурно-цивілізаційних умовах, є одним з базових у науці. В даній статті він заснований на порівняльній характеристиці розвитку жанру обробки народної пісні в українській і китайській музичній культурі. Знайомство з історією вивчення народної пісні, а також її залучення до професійного музичного мистецтва дає змогу виявити подібності та розбіжності у деяких історико-культурних процесах, на основі яких можна охарактеризувати особливості жанру обробки народної пісні. Порівняння у цьому сенсі української та китайської музичної практики є, на наш погляд, показовим – ці музичні культури є досить різними за багатьма проявами, але народна пісня займає в них центральне місце.

З часів відокремлення світського професійного музичного мистецтва від духовного (як і у всій Європі з ХVІІІ ст.) в Україні не можна знайти українського композитора, у творчому доробку якого немає обробок народних пісень. Важливим також є той факт, що багато хто з композиторів особисто збирав зразки народнопісенної творчості та комплектував відповідні збірки, що дозволило нащадкам зберегти цей культурно-мистецький скарб, який, в силу усного побутування в умовах різних історичних катаклізмів, міг бути втрачений безповоротно. Тим не менш, на сьогодні існують записи півмільйона українських народних пісень, з яких опублікованою є десь десята частина

(50-томне видання «Українська народна творчість», 10-томне видання «Українські народні мелодії»). У фонді ЮНЕСКО знаходиться 15,5 тисяч українських пісень.

Перші нотні записи українських народних пісень знаходимо у збірці кінця ХVІІ – початку ХVІІІ ст., що приписується Захарію Дзюбаревичу. У 1790 р. виходить «Богогласник» з піснями релігійного змісту. У ХVІІІ ст. українські пісні широко представлені в численних зібраннях, як рукописних, так і друкованих. Народну пісню досліджували фольклористи М. Драгоманов, С. Людкевич, О. Сластіон, П. Куліш, І. Срезневський, М. Сумцов, О. Потебня та інші.

Починаючи з ХІХ ст., практично всі українські композитори створюють обробки народних пісень (провідником у цьому процесі був засновник української композиторської школи М. Лисенко). Ці обробки, як правило, дещо змінювали автентичний музично-інтонаційний профіль пісні, наближаючи її до канонів професійного музичного мистецтва того часу – мелодична лінія впорядковувалася в рамках тонально-гармонічної системи та звичних метро-ритмічних умовах, що, звісно, позбавляло ці музичні першоджерела певної специфіки – особливо виконавської та регіональної. Проте жанровий та образно-художній стрижень зберігався, а в умовах принципової багатоваріантності народної пісні її композиторський «різновид» долучається до загального доробку української пісні, при цьому також набуваючи статусу професійного музичного твору. Тому обробки народних пісень і у музичній практиці займають свою особливу «нішу», у всі часи маючи своє місце в концертному репертуарі виконавців та в слухачькому попиті.

У ХХ ст. ставлення до народної музики дещо змінюється, активується цікавість саме до музичної та виконавської специфіки фольклорного першоджерела, і поступово залучення народної пісні до професійної музичної творчості в жанрі обробки стає не таким масовим та більш вибіркоvim у академічній музиці, а ось увага до обробки народної пісні у неакадемічних музичних напрямках посилюється. Свої обробки народних пісень створюють автори, що представляють більш масові музичні явища – музичної естради, джазу, рок-музики тощо.

Історико-культурні процеси, пов'язані зі збереженням народної пісні та її залученням в якості обробки до професійної музичної куль-



тури, в Китаї дещо відрізнялися від ситуації в Україні. Народна пісня в Китаї, як і в Україні, є надважливим джерелом для академічного мистецтва, вона – носій національно-традиційних рис, образної та ментальної специфіки. Китайська музика протягом багатьох століть існувала в доволі замкненому культурно-цивілізаційному середовищі, і професійна композиторська творчість під впливом європейської традиції почала формуватися з середини ХХ ст. І саме китайський фольклор став базою широкого освоєння нових засад творчості. Питання взаємозв'язку композиторської творчості з національними витоками відображені у наукових працях Ван Юйхе, Бо Хе, Ван Янься, Ло Тянь Цюн, Лі Хуанчжі та інших. Жанровому розмаїттю народних пісень присвячені роботи багатьох китайських музикознавців, таких як Тянь Бянь, Ван Гуанзін, Вей Дзюнь, Цао Шулі.

Китайський музикознавець Цао Шулі зазначає, що народна пісня як розвинене явище була представлена ще в епоху ранньої Цінь, а найбільше значення для подальшого розвитку китайської вокальної музики мають високохудожні китайські давні пісні. Автор згадує також інші різновиди пісенного жанру: гімн, оду, елегію (Цао Шулі, 2011: 46).

Найдавнішою збіркою народних пісень є знаменита «Книга пісень» (Ши Цзін), складена близько двох тисяч років тому. Зібрані Конфуцієм 305 зразків представляють все різноманіття та багатство китайських пісень у жанровому та образному аспектах. Тут ще не було зафіксованого музичного тексту пісень, але у трактаті Мо-Цзи вказується на те, що зібрані у згаданій «Книзі пісень» зразки по більшості є саме піснями, які передбачають відповідне виконання. Деякі мелодії, пов'язані з цими зразками, відомі в Китаї і були складені композиторами епохи пізньої Чжоу і Хань (VI–I ст. до н. е.).

Подальші епохи історії Китаю поєднані тією закономірністю, що народні пісні ставали основою для традиційної творчості китайських композиторів, яку не можна плутати із сучасним композиторським мистецтвом Китаю. Ця суттєва відмінність від української музичної практики обумовлює той факт, що жанр обробки народної пісні в Китаї розвивався власним шляхом, тобто він мав вихід на композиторську творчість на протязі десятиків століть, але при цьому най-

частіше трансформувався в авторські твори композиторів «в дусі» народної пісні, а музичні засоби, якими опрацьовували композитори тих часів народні пісні, були традиційними та не виходили за рамки загальноприйнятої системи (на відміну від ситуації в українській музичній практиці). Таким чином, сучасний жанровий феномен обробки народної пісні в Китаї має дві різновиди – це обробки народних пісень в історично традиційній композиторській практиці, де фольклорне першоджерело та його обробка виконані в одній системі музичних засобів, та обробки народних пісень, створені за допомогою композиторів – представників академічного музичного мистецтва другої половини ХХ ст. Відповідно до цього різняться і концертна практика виконання творів цього жанру.

Висновки. Підсумовуючи результати дослідження, можна зробити висновок про те, що жанр обробки народної пісні завдяки своїй синтетичній природі має особливі якості, що в різних історичних і культурних умовах дозволяли йому зберігати свою специфіку протягом декількох століть до сьогодення. З порівняльної характеристики історії розвитку жанру обробки народної пісні в Україні та Китаї витікає, що відмінності у шляхах розвитку цього жанру (в історії розвитку професійного музичного мистецтва, у способах взаємодії традиційної та професійної музичної культури та, відповідно, в особливостях композиторської обробки фольклорних першоджерел) не змінюють його специфіку, яка має теоретичний та практичний (а саме виконавський) виміри. **Перспективи** подальших досліджень у даному напрямку пов'язані: з характеристикою синтетичної жанрової природи обробки народної пісні; з особливостями історичного розвитку жанру обробки народної пісні в різних часових і національно-культурних умовах; з виявленням ролі жанру обробки народної пісні в музичній практиці (як композиторській, так і виконавській) на різних історичних етапах розвитку музичного мистецтва в різних країнах світу.

ЛІТЕРАТУРА

Ван, Хонтао. (2016). *Воплощение поэтического текста в камерной вокальной музыке китайских композиторов: (на материале “художественных*



- песен” на стихи старинных поэтов). (Дис. ... канд. искусствоведения). Белорусская государственная академия музыки. Минск, 209.
- Гапон, Л. (2010). До проблеми виховання співака у вторинному фольклорному ансамблі. *Вісник Львівського університету. Серія «Філологія»*, 43, 294–301.
- Головинский, Г. Л. (1981). *Композитор и фольклор. Из опыта мастеров XIX–XX веков. Очерки*. Москва: Музыка, 280.
- Дерев’янченко, О. О. (2005). *Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка розвитку в першій половині XX століття*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 215.
- Земцовский, И. И. (1978). *Фольклор и композитор. Теоретические этюды о русской советской музыке*. Москва: Советский композитор, 172.
- Лю, Янь. (2016). Мифические истоки музыкального искусства древнего Китая. *Вестник полоцкого государственного университета. Серия Е. Педагогические науки. Культурология*, 15, 108–112.
- Осадча, В. М. (2000). Форми побутування фольклору в сучасному культурному середовищі. В кн. *Міжнародна науково-практична конференція «Процес соціалізації у контексті традиційної народної культури»*, сс. 38–41. Харків: Регіон-інформ.
- Цао, Шули. (2011). Истоки жанрового разнообразия камерно-вокальной музыки в Китае. *Искусство и культура*, № 1 (1), 41–46.
- Чайка, О. В. (2007). *Національна характерність як семантична властивість виконавської інтерпретації*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 20.
- Ян, Бо. (2016). *Динамика развития профессионального сольного пения в Китае: образование, педагогические и исполнительские принципы*. (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения). Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, Нижний Новгород, 25.

REFERENCES

- Chaika, O. V. (2007) *Natsionalna kharakternist yak semantychna vlastyvist vykonavskoi interpretatsii [National characteristic as a semantic property of performing interpretation]*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Odesa National Nezhdanova Academy of Music. Odesa, 20 [in Ukrainian].



- Derevianchenko, O. O. (2005). *Neofolklorizm u muzychnomu mystetstvi: statyka ta dynamika rozvytku v pershii polovyni XX stolittia* [Neo-folklorism in musical art: statics and dynamics of development in the first half of the twentieth century]. (Candidate's thesis). National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. Kyiv, 215 [in Ukrainian].
- Golovinskiy, G. L. (1981). *Kompozitor i folklor. Iz opyta masterov XIX–XX vekov. Ocherki* [Composer and folklore. From the experience of masters of the nineteenth and twentieth centuries. Essays]. Moscow: Muzyka, 280 [in Russian].
- Hapon, L. (2010). Do problemy vykhovannia spivaka u vtorynnomu folklornomu ansamblі [To the problem of the singer's education in the secondary folk ensemble]. *Visnyk Lvivskoho Universytetu. Seriiia «Filolohiia»* [Bulletin of the Lviv University. Series "Philology"], 43, 294–301 [in Ukrainian].
- Lyu, Yan. (2016). Mificheskie istoki muzykalnogo iskusstva drevnego Kitaya [The mythical origins of the musical art of ancient China]. *Vestnik polotskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya E. Pedagogicheskie nauki. Kulturologiya* [Bulletin of the Polotsk State University. Series E. Pedagogical Sciences. Culturology], 15, 108–112 [in Russian].
- Osadcha, V. M. (2000). Formy pobutuvannia folkloru v suchasnomu kulturnomu seredovyshchi [Forms of being folklore in the modern cultural environment]. In *Mizhnarodna naukovo-praktychna konferentsiia «Protses sotsializatsii u konteksti tradytsiinoi narodnoi kultury»* [International scientific-practical conference "The process of socialization in the context of traditional folk culture"], pp. 38–41. Kharkiv: Rehion-inform [in Ukrainian].
- Tsao, Shuli. (2011). Istoki zhanrovogo raznoobraziya kamerno-vokalnoy muzyki v Kitae [The origins of the genre diversity of chamber vocal music in China]. *Iskusstvo i kultira* [Art and culture], № 1 (1), 41–46 [in Russian].
- Van, Khontao (2016). *Voploshchenie poeticheskogo teksta v kamernoy vokalnoy muzyke kitayskikh kompozitorov: (na materiale "khudozhestvennykh pesen" na stikhi starinnykh poetov)* [The embodiment of the poetic text in the chamber vocal music of Chinese composers: (based on "art songs" on the verses of ancient poets)]. (Extended abstract of Candidate's thesis). Belarusian State Academy of Music. Minsk, 209 [in Russian].
- Yan, Bo. (2016). *Dinamika razvitiya professionalnogo solnogo peniya v Kitae: obrazovanie, pedagogicheskie i ispolnitelskie printsipy* [Dynamics of



development the professional singing in China: education, pedagogical and performing principles]. (Extended abstract of Candidate's thesis). Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire. Nizhniy Novgorod, 25 [in Russian].
Zemtsovskiy, I. I. (1978). *Folklor i kompozitor. Teoreticheskie etyudy o russkoy sovetskoy muzyke* [Folklore and composer. Theoretical sketches about Russian Soviet music]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 172 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 11.01.2020 р.

УДК 783.6

DOI 10.34064/khnum2-1618

Федорак Д. В.

ORCID 0000-0002-6257-1015

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

Музична творчість Гільдегарди Бінгенської в аспекті феномена авторського стилю

АНОТАЦІЯ ■ Федорак Д. В. Музична творчість Гільдегарди Бінгенської в аспекті феномена авторського стилю. ■ Вітчизняне музикознавство починає виявляти активний інтерес до вивчення західноєвропейської середньовічної монодії. Однак досі відсутня наукова інформація про унікальну особистість Середньовіччя – Гільдегарду Бінгенську та її музичну творчість – зокрема, літургійну драму «Ordo virtutum», хоча розробки музикознавчого інструментарію для аналізу цієї музики існують. Актуальність дослідження обумовлена заповненням цієї прогалини. З огляду на те, що музичний твір періоду ХІ–ХІІ ст., як правило, розглядається тільки всередині контексту «історичного стилю», видається цікавим протилежний підхід – виявити характерні риси авторства в творі середньовічної композиторки, чия



музика стає дедалі популярніше в світовому концертному репертуарі. *Метастаммі* – розглянути творчість Гільдегарди Бінгенської в аспекті феномена авторського стилю та виявити інваріантні риси індивідуальної стильової моделі. Матеріалом дослідження обрано літургійну драму Гільдегарди Бінгенської «*Ordo Virtutum*» («Ряд чеснот») 1150 р., в якій поєднано музику, літературу і театр, а «лібрето» написано нею самою. Використані такі методи дослідження, як історико-контекстуальний, обумовлений необхідністю виявлення специфіки творчого мислення Гільдегарди Бінгенської в контексті теорії і практики літургійної монодії її часу; інтонаційно-драматургічний аналіз, спрямований на цілісне осягнення інтонаційних закономірностей музичного змісту; музично-текстовий семантичний аналіз піснеспівів для осягнення синергетичного аспекту стилю. Встановлено, що літургійна драма Гільдегарди Бінгенської, по суті, була першою, а значить, доцільно говорити про «феномен музичного твору» (термін Н. Герасимової-Персидської), який неминуче пов'язується з авторством. Також виявлено, що характерними рисами, які додають оригінальності музичному письму Святої Гільдегарди, є побудова особливих коротких інтонаційно-мотивних формул, а також часте використання мелізмів та музичних фігур висхідних стрибків, розширених до октави. Взаємодія цих та інших якостей формує неповторно індивідуальний, авторський, стиль Гільдегарди Бінгенської, феномен якого полягає в його виняткової цілісності.

■ **Ключові слова:** *музична творчість Гільдегарди Бінгенської, монодія, літургійна драма, «Ordo Virtutum», авторство в добу Середньовіччя, хоральний стиль.*

АННОТАЦИЯ ■ Федорак Д. В. Музыкальное творчество Хильдегарды Бингенской в аспекте феномена авторского стиля.

■ Отечественное музыковедение начинает проявлять активный интерес к изучению западноевропейской средневековой монодии. Однако до сих пор отсутствует научная информация об уникальной личности Средневековья – Хильдегарде Бингенской и её музыкальном творчестве – в частности, литургической драме «*Ordo virtutum*», хотя разработки музыковедческого инструментария для анализа этой музыки существуют. Актуальность исследования обусловлена заполнением этого пробела. Учитывая то, что музыкальное произведение периода XI–XII вв., как правило, рассматривается только внутри контекста «исторического стиля», представляется интересным противо-



положный подход – выявить характерные черты авторства в произведении средневекового композитора, чья музыка становится всё популярнее в мировом концертном репертуаре. *Цель статьи* – рассмотреть творчество Хильдегарды Бингенской в аспекте феномена авторского стиля и выявить инвариантные черты индивидуальной стилевой модели. Материалом исследования избрана литургическая драма Гильдегарды Бингенской «Ordo Virtutum» («Ряд добродетелей») 1150 г., в которой объединены музыка, литература и театр, а «либретто» написано ею самой. Используются такие методы исследования, как историко-контекстуальный, обусловленный необходимостью выявления специфики творческого мышления Хильдегарды Бингенской в контексте теории и практики литургической монодии её времени; интонационно-драматургический анализ, направленный на целостное постижение интонационных закономерностей музыкального содержания; музыкально-текстовый семантический анализ песнопений для охвата синергетического аспекта стиля. Установлено, что литургическая драма Гильдегарды Бингенской, по сути, была первой, а значит, целесообразно говорить о «феномене музыкального произведения» (термин Н. Герасимовой-Персидской), который неизбежно связывается с авторством. Также выявлено, что характерными чертами, добавляющими оригинальности музыкальному письму Святой Хильдегарды, является построение особых коротких интонационно-мотивных формул, а также частое использование мелизмов и музыкальных фигур восходящих скачков, расширенных до октавы. Взаимодействие этих и других качеств формирует неповторимо индивидуальный, авторский, стиль Хильдегарды Бингенской, феномен которого заключается в его исключительной целостности. ■ **Ключевые слова:** *музыкальное творчество Хильдегарды Бингенской, монодия, литургическая драма, «Ordo Virtutum», авторство в эпоху Средневековья, хоральный стиль.*

ABSTRACT ■ Fedorak Dar'ia. Hildegard of Bingen's musical work in the aspect of the phenomenon of author's style.

■ **Statement of the problem.** Today national musicology is beginning to actively show interest in the study of Western European medieval monody. However, there is still no scientific information about the unique personality of the Middle Ages – Hildegard of Bingen and her musical creativity – in particular about the liturgical drama «Ordo virtutum», although there are some musicology

methods for analyzing this music. The relevance of this study is due to the filling of this gap. Taking in account that a musical work of the 11–12th centuries is usually considered only within the context of the “historical style”, it seems interesting to have the opposite approach – to identify the characteristic features of authorship in the work of a medieval composer, whose music is becoming more and more popular in the world concert repertoire.

The purpose of the article is to consider the work of Hildegard of Bingen in the aspect of the phenomenon of the author’s style and to identify the invariant features of the individual style model. The liturgical drama “Ordo Virtutum” (“Series of Virtues”) of 1150 by Hildegard of Bingen was chosen as the material for the study, in which several types of art – music, literature and theater are combined, and which is the earliest survived sample of this genre. The “libretto” of the drama is written by Hildegard own and fixed in the so-called “Rizenkodeks” – the majestic manuscript book of 25 pounds, which stored in Wiesbaden Landesbibliothek. The author of this study used the following **research methods**: historical and contextual due to the need to identify the specifics of creative thinking of Hildegard of Bingen in the context of the theory and practice of the liturgical monody of her time; intonation-dramaturgical analysis aimed at a holistic comprehension of the musical content as such, which is guided by the search for unifying patterns of the intonation plan, and the text-musical semantic analysis of the holy chants for covering the synergistic aspect of understanding style.

Results of the study. Theological themes were the main issues of Hildegard’s life, because from the age of eight she lived and studied in a Benedictine monastery, and later founded her own monastery in Rupertsberg. So, the work of Hildegard of Bingen, along with the music of such well-known, but much younger than her, contemporaries, masters of polyphony, like Leonin and Perotin, provides a unique opportunity to trace the peculiarities of the manifestation of authorship in the monody of the 12th century.

The Gregorian chant became a genre that fully embodies the aspirations of the church. However, from the 11th century onwards, secular elements were gradually introduced into church music: from Easter or Christmas tropes, which contained intonations of folk songs, to theatrical episodes based on Scriptures, or “actions” called liturgical drama. The musical drama “Ordo Virtutum” (“A Series of Virtues”) was created to consecrate the Hildegard Convent in Rupertsberg and is impressive primarily because it is the first fully preserved, not fragmentary,



liturgical drama. Unlike traditional liturgical drama, the work also surprises with its unusualness and multidimensionality. The text of the drama is related to the themes, characters and prophetic visions presented in one of the main theological works of Hildegard – “Scivias”. As for music, it is a monody, which, thanks to its innovations, significantly expands the tonal and intonational boundaries of music of that time.

“Ordo Virtutum” is a Christian philosophical parable dedicated to the struggle for the human soul between the sixteen Virtues (Faith, Hope, Love, Humility, Docility, Innocence, Modesty, Divine Love, Divine Knowledge, Prudence, Patience, Chastity etc.) and the devil. This is the story of a “prodigal daughter” tempted by the devil, who gradually repented and returned with joy to the bosom of the Church. The manuscript of the drama is not divided into actions, but modern editions divide the work into six parts: the prologue, four scenes and the finale. There are a total of 82 different melodies, 80 of which are performed by women. The presence of a large number of female roles (as evidenced by the mostly high register of singing) indicates that the drama “Ordo Virtutum” was composed and performed for the first time in a nunnery.

A peculiar struggle takes place between the features of the traditional Gregorian genre, secular influences and signs of Hildegard’s own style of singing, which leads to their synthesis in her compositional work and the opening of new musical horizons. The content of her songs is based on spiritual and cultural context, on the one hand, and personal and psychological attitudes, on the other. Hildegard’s monody is individual in relation to the models of Gregorian chants described in the scientific literature and is unorthodox. Following the text, the melody is divided into lines, which are combined into structural constructions of a higher level – stanzas. The structural and semantic unity of the whole is achieved due to the commonality of melodic motives, and the structure of lines and stanzas is determined by the motive formula. The presence of the above-mentioned integrating principle together with the multiplicity of its incarnations within the unique author’s individuality makes it possible to assert that Hildegard of Bingen’s music is a systemic phenomenon and demonstrates its own compositional style, like the music of Leonin or Perotin. On the example of the analysis of the musical characteristics of different heroes of the work, we see that the liturgical drama “Ordo Virtutum” is not just a collection of typified chorales, as it may seem at first glance. We have before us a real composer opus, endowed with its own unique

authorial style, which is “lighting” through each element of this harmonious systemic compositional and semantic integrity.

Conclusions. The liturgical drama of Hildegard of Bingen, in fact, was the first, which means that it is advisable to talk about the “phenomenon of a musical work” (the term of N. Gerasimova-Persidskaya), which is inevitably associated with authorship. It was also revealed that the characteristic features that add originality to the musical writing of St. Hildegard are the construction of special short intonational-motive formulas, as well as the frequent use of melismas and musical figures of ascending leaps, extended to an octave. The interaction of these and other qualities forms the uniquely individual author’s style of Hildegard of Bingen, the phenomenon of which lies in his exceptional integrity.

■ **Key words:** *musical creativity of Hildegard of Bingen, monody, liturgical drama, “Ordo Virtutum”, authorship in the Middle Ages, choral style.*



Постановка проблеми. Гільдегарда Бінгенська або Свята Гільдегарда – унікальна авторка ХІІ ст., якій належить низка монодійних за своїм складом музичних творів різних літургійних жанрів – антифони, респонсорії, секвенції, гімни, псалми, об’єднані в цикл «Symphonia armonie celestium revelationum» («Співзвуччя мелодій небесних одкровенень»), та літургійна драма «Ordo Virtutum», датована в збірках 1150 р. Незважаючи на те, що сучасне вітчизняне музикознавство проявляє активний інтерес до вивчення західноєвропейської середньовічної монодії (зокрема, в аспекті розробки музикознавчого інструментарію для її аналізу), втім, наукові розвідки щодо музичної творчості абатиси Гільдегарди Бінгенської досі майже відсутні. Актуальність дослідження зумовлена заповненням існуючої прогалини, а саме – відомостями о творчості Гільдегарди Бінгенської, музика якої є надзвичайно популярною у світовому виконавсько-концертному репертуарі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідження життя і творчості абатиси відновилося в ХХ ст., починаючи з 1928 р., і активно продовжується донині бенедиктинським орденом, а також вченими, як то Петер Дронке (Dronke, 2007), Барбара Ньюман (Newman,



1985), та іншими. Попри увагу зарубіжних музикознавців до постаті Св. Гільдегарди Бінгенської, розгляд її композиторської творчості в стильовому аспекті, що пропонується в цій роботі, є новим.

З українських і російських вчених до проблем григоріаніки та середньовічної літургійної монодії загалом зверталися Ю. Холопов (1988), Т. Кюрегян (див. Апель, 2008), Ю. Москва (2007), І. Ефімова (1987), А. Жданова (2000), В. Федотов та Ю. Разломова (2003), І. Чижик (1997) та ін. У чисельних розвідках науковці досліджують сукупність питань, пов'язаних з вивченням західної літургії та музично-богослужбових книг, невмєнної нотації, системи жанрів і форм григоріанського хоралу, аналізують практично невідомий раніше вітчизняному музикознавству музичний матеріал, зосереджуючись на методах його аналізу і виявляючи при цьому певні риси авторської діяльності. Не зупиняючись на питаннях визначення, нотації, жанрів, форм та методів аналізу середньовічної монодії, що є об'єктом окремих досліджень, сконцентруємось на раніше не вирішеній у вітчизняному музикознавстві проблемі прояву феномена авторства в ранньому Середньовіччі, на початку ХІІ ст., в творчості Гільдегарди Бінгенської.

Мета статті – розглянути творчість Гільдегарди Бінгенської в аспекті феномена авторського стилю, а також виявити певні стійкі музично-структурні інваріанти, що утворюють індивідуальну стильову модель творчості цієї композиторки. **Матеріалом дослідження** обрано написану нею 1150 р. літургійну драму «Ordo Virtutum» («Ряд чеснот»), яка є синтезом різних мистецтв – музики, літератури і театру. «Лібрето» драми написане власне Гільдегардою і фактично являє собою найбільш ранній зразок зі збережених літургійних драм (мораліте), зафіксований в так званому «Різенкодексі» – величезній рукописній книжці вагою 25 фунтів (Hildegard, 1998). Теологічні теми і питання були основними в житті Гільдегарди, адже з восьми років вона жила і навчалася в бенедиктинському монастирі, а пізніше заснувала власний монастир в Рупертсберзі. Отже, творчість Гільдегарди Бінгенської, поряд з творами загальноновідомих, але значно молодших її сучасників, таких майстрів багатоголосся, як Леонін і Перотін, надає унікальну можливість прослідкувати особливості прояву авторства в умовах монодії ХІІ ст.

Виклад основного матеріалу дослідження. Доба Середньовіччя в музичному мистецтві позначилася тривалою і напруженою еволюцією музичного мислення – від монодії до найскладніших форм багатоголосної поліфонії. В цей період формувалися та склалися музичні жанри – від елементарних хоральних форм до багаточастинних і багатоголосних вокально-інструментальних. Епоха Середньовіччя є періодом глобальних змін в усвідомленні сутності та призначення музичного мистецтва в порівнянні з Античністю. Перш за все, якісно новою рисою стає диференціація музики на сакральну, духовну, і світську. Монастирське середовище поступово перетворюється на потужне джерело формування церковно-співочих шкіл, де піснеспіви передавалися учням виключно усним шляхом від учителя і заучувалися переважно по слуху. Подібна ситуація спричинила неминучу появу безлічі варіантів окремих літургійних мелодій, що спонукало католицьку церкву до суворої регламентації сакральних співів відповідно до непорушності постулатів християнської доктрини.

Жанром, який у повній мірі втілює прагнення церкви, став григоріанський хорал. Утім, починаючи з ХІ ст., в церковну музику поступово впроваджуються світські елементи: від великодніх або різдвяних тропів, які містили інтонації народних пісень, до театралізованих епізодів на сюжети зі Святого Письма, або «дійств», що дістали назву літургійної драми. Подібна жанрова еволюція – від григоріанського хоралу до нової стильової системи, яку репрезентує літургійна драма, – пов'язана з оновленням музично-інтонаційного фонду, використанням народнопісенних і танцювальних елементів і свідчить про поступове витіснення григоріанського хоралу в його первісній монофонічній сутності на периферію композиторської уваги, а також про його сприйняття виключно як об'єкта індивідуальних інтенцій митця в процесі створення багатоголосся, тобто, про кардинальні зміни в функціях жанру, та, відповідно, знаходить своє опосередковане віддзеркалення у стилі епохи Середньовіччя.

Уточнюючи системно-синергетичний аспект розуміння стилю, Г. Грушко (2009: 219–220) пропонує об'єднання його різновидів в багаторівневу ієрархічну систему (таблиця 1).



Таблиця 1.

МЕГАСИСТЕМА (епохальний стиль)
МАКРОСИСТЕМА (національний, регіональний, жанровий, індивідуальний / авторський стиль)
МІКРОСИСТЕМА (сукупність музично-виразних засобів)

Так, в руслі домінуючого епохального стилю (мегасистема) розвиваються інші підсистеми, котрі можна розглядати як макросистеми (національний, регіональний, жанровий, індивідуальний стилі). Останні містять у собі мікросистеми, тобто мелодико-інтонаційну, метро-ритмічну, ладогармонічну, композиційну, темброву тощо. Як зазначає Г. Грушко, «вони мають відносну автономність, але у всьому підкоряються «мегасистемі», що забезпечує найкращі умови її існування та розвитку» (там само).

Зосередимо нашу увагу на виявленні ознак макросистеми (а саме, наявності рис авторства) у загальностильовій системі Середньовіччя, котра зараховується сучасною медієвістикою до «мегасистеми» (епохальної категорії), за допомогою аналізу літургійної драми Гільдегарди Бінгенської «Ordo Virtutum» (яка навіть за своїми жанровими ознаками стоїть на зламі епох) та пошуці в ній «новітніх» для ХІІ ст. мікросистемних одиниць, музично-виразних засобів. На думку Н. Беліченко (2006: 208), «структурна багатоплановість стилю веде до необхідності її модельного розуміння», внаслідок чого категорія стилю, зокрема, індивідуального, авторського, визначається дослідницею як «структурний принцип художньої моделі» (там само). Таке розуміння ідіостилу дає можливість конструювання індивідуальної стильової моделі (мікросистеми) на основі тих або інших, знайдених у творчості композиторки, стійких структурних інваріантів.

Підкреслимо, що особисте авторство дійсно не чуже системі професійної монодії. Втім, відомості про авторів зберігаються здебільшого лише в назвах окремих монодій, в той час як монодії Гільдегарди об'єднані в збірки і збережені в окремому рукописі, що знаходиться по теперішній час у Вісбадені (Wiesbaden Hessische Landesbibliothek, Hs. 2).

Жанр літургійної драми виник у IX–X ст. Вона являла собою масштабні пасхальні або різдвяні богослужіння, тексти яких були взяті зі Святого Письма та Біблії. Григоріанські співи в літургійній драмі чергувалися з новими, неканонічними, мелодіями. Поряд з хором участь в літургії брали і солісти, котрі виконували партії різних персонажів – Марії, Євангеліста, Рахілі та інших.

Музична драма «Ordo Virtutum» («Ряд чеснот») створена для освячення жіночого монастиря Гільдегарди в Рупертсберзі та вражає насамперед тому, що є першою збереженою повністю, а не фрагментарно, літургійною драмою. На відміну від традиційної літургійної драми, твір дивує також своєю незвичайністю та багатовимірністю. Текст драми пов'язаний з темами, персонажами та пророчими видіннями, представленими в одній з основних богословських робіт Гільдегарди – «Scivias»¹, тобто їй належать і текст, і «лібрето» драми. Що стосується музики, то це – монодія, яка завдяки своїм інноваціям значно розширює тонально-інтонаційні межі музики того часу. Оскільки літургійна драма Св. Гільдегарди, по суті, була першою, доцільно говорити про «феномен музичного твору», який неминуче пов'язаний з авторством: всі аспекти розгляду першого явно або неявно припускають існування композитора (за Н. Герасимовою-Персидською, 1988).

«Ordo Virtutum» – християнська філософська притча, присвячена темі боротьби за людську душу між шістнадцятьма Чеснотами (Віра, Надія, Любов, Смирненість, Покірність, Невинність, Скромність, Божественна Любов, Божественне Знання, Розсудливість, Терпіння, Перемога, Повчання, Милосердя, Відчуженість, Цнотливість) і дияволом. Це розповідь про «блудну дочку», спокушену дияволом, яка поступово розкалася і повернулася з радістю в лоно Церкви. Рукопис драми не поділяється на дії, проте сучасні видання поділяють твір на шість частин: пролог, чотири сцени та фінал. Усього можна виділити

¹ За десять років Гільдегарда Бінгенська описала 26 пророцьких видінь, що склали її працю «Scivias lucis» («Пізнай шляхи світла»), зазвичай відому як «Scivias» – візіонерське зображення всього кола буття від Трійці до Страшного Суду. В цьому трактаті були також і малюнки. В своїй праці вона, поряд з космічною метафізикою (розділ філософії, що займається дослідженнями первісної природи реальності, світу і буття як такого), спирається на птоlemeївську картину світу.



82 різні мелодії, 80 з яких виконують жінки. Присутність великої кількості жіночих ролей (свідченням чого є переважно високий регістр співів) вказує на те, що драма «*Ordo Virtutum*» була складена і вперше виконана в жіночому монастирі. Чоловічі ролі (Патріархів і Пророків та диявола), ймовірно, зіграв давній друг і секретар авторки Волмар. Гільдегарда навіть приділила увагу вибору костюмів.

Проти такої безлічі сяючих святих жінок хіба може бути якийсь шанс у диявола? До того ж, за музичним сюжетом, Гільдегарда не доручає Дияволу співу взагалі. Він вимушений загрозово викрикувати або шепотіти свої клятви і влєсливі промови, а не спокусливо співати їх. Підкоряючись платонічній пристойності речей, музика є натяком на божественну гармонію, тому у Диявола дійсно не може бути ніяких мелодій.

Авторський задум драматургії твору дійсно вражає, враховуючи духовний та часовий контекст Гільдегарди. Проте, завдяки збереженому листуванню, де вона також наводила власні видіння (які називала «живим світом»), стає зрозумілим, що і її музичний досвід значно різноманітніший, ніж у сучасників: «З раннього дитинства, коли мої кістки, нерви і жили ще не зміцніли, і до сих пір, коли мені вже понад сімдесят, я завжди бачу в моїй душі це видіння. З волі Господа, моя душа то піднімається в простори небес і в різні повітряні чертоги, то блукає серед різних народів, котрі навіть живуть у віддалених краях і незнайомих місцях ... Світло, яке я бачу, не обмежене будь-яким місцем, воно, нескінченно більш яскраве, ніж саяво, огортає сонце ... Для мене цей світ зветься тінню живого світла. Як сонце, місяць і зірки, що відбиваються у водах, так і Писання, мови, чесноти і деякі праці людські, зодягнені в форму, сяють для мене в цьому світі». Вона була знайома зі світською музикою, адже в її писаннях є докази того, що вона не тільки її знала, але й була обізнана з музичними інструментами, які зазвичай не використовуються в літургійних службах (Newman, 1985: 163–175).

Отже, між полюсами традиційного хорального жанру, світського і власного стилю співів Гільдегарди відбувається своєрідна боротьба, яка веде до синтезу в її композиторській творчості першого й другого та відкриття нових музичних горизонтів третього. Зміст її піснеспівів

формується на основі духовно-культурного контексту, з одного боку, і особистісно-психологічних установок, з іншого.

Монодія Гільдегарди Бінгенської індивідуальна щодо описаних у науковій літературі моделей григоріанських піснеспівів і неортодоксальна. Однією з характерних рис, що надають їй унікальності, є побудова характерних коротких інтонаційно-мотивних формул, а також часте використання мелізмів і музичних фігур висхідних стрибків, розширених до октави. Безумовно, зазначені інтонаційні формули Гільдегарди є лише основою, на якій вона «тче» свої мелодії в численних варіаціях. Перебування хоральної мелодики в сфері інтонаційної формульності, відбите в мінливості та комбінаториці тотожних мотивів, визначає особливості її композиційної структури. Слідуючи за текстом, мелодія членується на рядки, які об'єднуються в структурні побудови більш високого рівня – строфи. Структурно-сміслова єдність цілого досягається завдяки спільності ладових послідовок, а будова рядків і строф обумовлюється мотивною формульністю. Наявність зазначеного вище інтегруючого принципу в сукупності зі множинністю його втілень в межах неповторної авторської індивідуальності дає можливість стверджувати, що музика Гільдегарди Бінгенської є системним явищем і демонструє власний композиторський стиль так само, як і музика Леоніна або Перотина. Саме тому, як будь-який стиль, цей стиль підлягає структурно-модельному осмисленню з метою «конструювання» його моделі.

Наголосимо, що особливості музичного мислення Св. Гільдегарди єднають не тільки традиційні композиційні форми середньовічної музичної думки, а й виразно-емоційні, власне авторські риси стилю. Доведемо свою думку на матеріалі подальшого, більш детального, музичного аналізу драми «Ordo Virtutum».

Початок драми є містичним і величним, образи Патріархів і Пророків втілено низькими «аскетичними» «старозавітними» головами. Чоловічий хор Патріархів і Пророків висловлює своє здивування з приводу небесного видовища Чеснот, що з'являються перед ними як таємничі хмари. Вже на цьому початковому етапі стає помітно, що авторка інтонує кожну деталь висловлювань героїв, тонко реагує на смислове ціле: для запитань («Qui sunt hi» /«Хто це») застосовує



мелізматичний розспів, репліку «Як хмари» виділено символічним стрибком мелодії вгору (Прикл. 1).

Приклад 1. «Ordo Virtutum», Пролог, Патріархи та Пророки: «Кто це тут, як хмари, пливе?».



В цьому фрагменті спостерігаємо загальні «фігури мелодики»² (d-c-d), фігури в дзеркальному відображенні (d-c-a/e-g-a), а також стрибок на кварту, який характеризується як «фігура мети» (Чижик, 1997: 92). Додамо, що оспівування – найдавніша і «абсолютно-мелодична», первинна форма мелосу, існуюча в незліченних і дуже відмінних між собою за розмахом, складністю і виразністю варіантах.

Починаючи з плагального тону D, Патріархам та Пророкам відповідають Чесноти (Virtues) в автентичному D-тоновому «режимі оптимізму» в дусі Нового Завіту (Прикл. 2).

Приклад 2. «Ordo Virtutum», Пролог, відповідь Чеснот «О, найсвятіші, що змушує захоплюватися нами?».



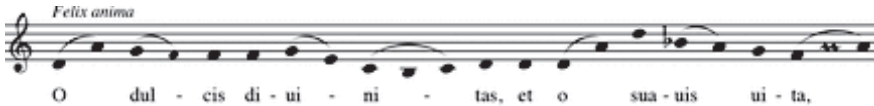
Виокремлюючи образ основних діючих Сил (Душі і Чеснот), необхідно звернути увагу на єдність прийомів осмислення (засобів виразності) і прийоми варіантної обробки власного матеріалу, що також вказує на риси авторського стилю. Адже, згідно з М. Михайловим

² В цьому сенсі дуже актуальною є стаття І. Чижик (1997), в якій дослідниця, виходячи з системи нотних груп, називає первинні «фігури мелодики» (ФМ), знайдені також за принципом співвідношення опорних тонів. Згідно думці авторки, основними формами руху можна вважати оспівування та прямий, ніби «розкритий» рух до мети.

(1981: 117), поняття «стиль» відноситься до категорії інтонаційно-змістовної форми, оскільки «стиль в музиці – це єдність системно організованих елементів музичної мови, обумовлена єдністю системи музичного мислення як особливого виду художнього мислення».

Так, після репліки Чеснот, з'являючись вперше під ремаркою «Життерадісна душа», мелодія в точності повторює початкові інтонації першої репліки Чеснот з Прологу, ніби показуючи, який світ є для неї «рідним» (див. прикл. 3). Безумовно, в цьому свідомо використаному композиційно-смісловому прийомі певною мірою вже можна вбачати перші паростки майбутнього монотематичного (симфонічного) методу, коли варіантність стає виявом художньої свідомості композитора, системи його світоглядних установок, виступає як творчий метод, як план і механізм конструювання композиційного цілого.

Приклад 3. «Ordo Virtutum», 1 сцена, Життерадісна душа «Божественне і солодке життя».



Щаслива душа (*Felix anima*) палає вогнем глибокого пізнання буття. Вона має нетілесну природу, але й водночас є основою тіла, подібно до соку в дереві. З іншого боку, душа має дві природи: оскільки люди залишаються в тіні смерті, вони позбавлені небесного одягу, який втратили через гріх Адама, тому доступні для діянь Диявола. Ці міркування пояснюють, чому в тональному відношенні у висловлюванні Душі спостерігається постійний рух між тонами Е (фригійський) і D (дорійський), немов Душа метастає між контрастними силами Чеснот і Диявола (1 сцена, Смирення та Життерадісна душа, «Мої соратники і я» / «І всі ми близько Творця»/«Я, Смирення»).

В середньовічній мелодичній системі дорійський лад (I) уособлював собою рухливість та спритність, в той час як фригійський (III) – збудження та суворість. Обравши такий лад (III) не тільки для Души, але й для першої за своїм появленням в драмі Чесноти, Смирення,

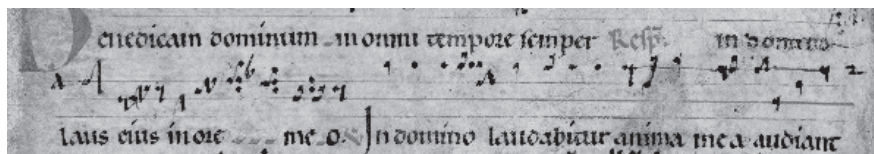


Гільдегарда, ймовірно, хотіла донести, що відкрита емоційність, не притаманна релігійному сприйняттю Середньовіччя, є позитивною якістю, якщо це шлях до Господа. Інтонаційна будова висловлювання першої Чесноти знов-таки демонструє логічне композиторське мислення. Адже тут виявляється варіантність на рівні різних реплік одної особи, яку можна розглядати як прообраз лейтмотивної системи. В обох репліках Смирення є фігури хвилі (d-e-f-g-f-e-d та g-a-h-c-h-a-g), фігури простого оспівування в диференціальних зонах (f-e-d-e).

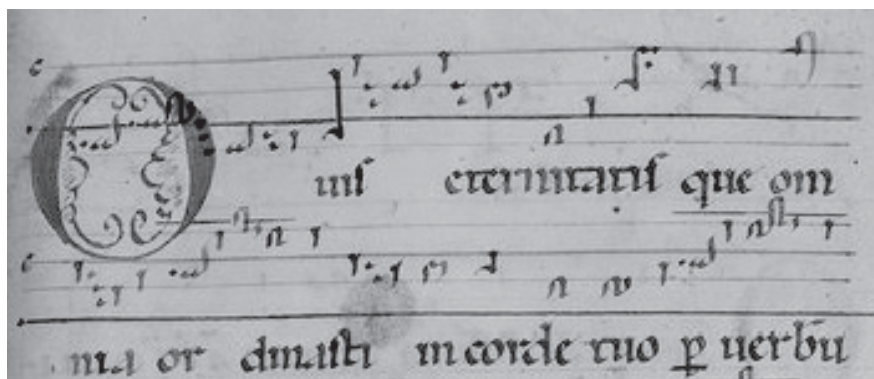
На прикладі згаданих вище музичних характеристик різних героїв твору ми бачимо, що літургійна драма Гільдегарди Бінгенської «Ordo Virtutum» являє собою не просто збірку типізованих хоралів, як це може здатися на перший погляд. Перед нами справжній композиторський опус, наділений власним неповторним авторським стилем, що «висвічується» в кожному елементі його стрункої системної композиційно-сислової цілісності.

Окремої уваги заслуговує питання нотації, яка бере безпосередню участь у формуванні та «візуалізації» феномена музичного твору, який, в свою чергу, нерозривно пов'язаний з феноменом авторства. Якщо для григоріанської монодії основними композиційними «віхами» є лише інтонаційні формули, ритмічна організація яких визначалася словом (передавалась в усній традиції), то в нотному запису твору Гільдегарди з'являється п'ятилінійний нотний стан, а також постійно присутня червона лінія, орієнтована на висоту *f*, як прототип ключа на нотному стані, що сприяє досить точному відтворенню мелодії співаками навіть за відсутністю керівника. Привертають увагу також ознаки зародження запису ритмічних тривалостей: горизонтальна лінія «епісема» і точка «пунктум мора», які означають, що на певних звуках потрібно зробити невелике прискорення, «реперкуссум невма» – повторення позначки «пунктум» на тій же висоті – подовження звуку, та інші. Отже, композиторка-абатиса прагне до більш точної передачі неповторності та одиничності художнього явища. Порівняємо з цього погляду два рукописи – цистерціанський анонімний літургійний піснеспів XII ст. та піснеспів Гільдегарди (див. приклади 4 та 5).

Приклад 4. Цистерціанський анонімний літургійний піснеспів XII ст.



Приклад 5. Гільдегарда Бінгенська «O vos eternitates».



Візуально ці рукописи схожі, проте в рукописі Гільдегарди на деяких рядках промальована п'ята лінійка, тоді як в першому прикладі їх кількість стабільно дорівнює чотирьом. Разом з тим, помітна різниця у використанні нотних фігур: у Гільдегарди незмінно одноголосна мелодика, проте простежується різноманіття знаків, які вказують на більш точні характеристики виконання, тоді як в анонімному співі використані «пунктуми» по вертикалі (що ймовірно, вказує на двоголосся). Таким чином, навіть на цьому етапі стає очевидним усвідомлене осмислення музичного підходу Гільдегарди, а саме – дбайливе зберігання аскетичних традицій монодичної хоральної культури.

Висновки. Таким чином, стиль Гільдегарди Бінгенської синтезує як загальні тенденції її епохи (сформовані завдяки набутим з дитинства знанням хорального репертуару бенедиктинського ордену, а також постійному творчому діалогу – листуванню з видат-



ними діячами-сучасниками), так і власний авторський творчий підхід (особисті бачення та спосіб донести ідейно-художню теологічну модель). Взаємодія цих якостей і формує неповторно-індивідуальний – авторський – стиль Гільдегарди Бінгенської, специфіка якого полягає у його виключній цілісності. Відштовхуючись від строгих канонів григоріанського хоралу, авторці вдалося знайти своє творче обличчя в середньовічній духовній музиці і багато в чому далеко наперед передбачити перспективи еволюції професійного музичного мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

- Апель, В. (2008). *Григорианский хорал (в коротком изложении Т. Кюрегян): монография*. Москва: Московская консерватория, 207.
- Беліченко, Н. (2006). Модель та структура як константи художнього стилю. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 17, 200–209.
- Герасимова-Персидская, Н. (1988). Авторство как историко-стилевая проблема. В кн. *Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа*, сс. 27–33. Киев: Музична Україна.
- Грушко, Г. И. (2009). К проблеме исследования музыкального стиля. *Известия Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена*, 108, 218–222.
- Ефимова, И. (1987). О ладовых интонационных формулах западноевропейской монодии (по материалам музыкально-теоретических трактатов Средневековья). В кн. *Музыкальный язык, жанр, стиль. Проблемы теории и истории*, сс. 39–56. Москва: Московская консерватория.
- Жданова, А. (2000). *Гимны св. Амвросия Медиоланского в аспекте анализа музыкально-выразительных средств*. Новосибирск: НГК, 75.
- Михайлов, М. (1981). *Стиль в музыке*. Ленинград: Музыка, 264.
- Москва, Ю. (2007). *Модальность григорианского хорала на примере мессы францисканской традиции*. (Автореф. дис. канд. искусствоведения). Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 61.
- Поспелова, Р. (2003). *Западная нотация XI–XIV веков. Основные реформы (по материалам трактатов)*. Москва: Композитор, 416.



- Федотов, В. & Разломова, Ю. (2003). О методах анализа средневекового хора. В кн. *Sator tenet opera rotas. Юрий Николаевич Холопов и его научная школа (к 70-летию со дня рождения)*, сс. 36–38. Москва: МГК.
- Холопов, Ю. (1988). *Гармония. Теоретический курс*. Москва: Музыка, 510.
- Чижик, І. (1997). Ладомелодичні основи григоріанської монодії. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*, 78, 88–105.
- Dronke, P. (2007). Hildegard's inventions. Aspects of her language and imagery. In *Forms and imaginings: from Antiquity to the fifteenth century*, pp. 271–292. Roma: Edizioni di storia e letteratura.
- Hildegard, Von Bingen sainte. (1998). *Hildegard Von Bingen Lieder: Faksimile Riesencodex (HS. 2). Der Hessischen Landesbibliothek Wiesbaden Fol. 466 Bis 481v*. Welker, Lorenz (Ed.). Klaper, Michael (Comment.). Wiesbaden: L. Reichert, 86 p.
- Klaper, M. (2004). Hildegard von Bingen (1098–1179). In *New Historical Anthology of Music by Women*, pp. 14–20. James R. Briscoe (Ed.). Bloomington/Indianapolis. Retrieved from <http://books.google.com.ua/books?id=8vJu8gykYUEC&pg=PA14&lpg=PA14&dq=Klaper+%D0%9C.+Hildegard+von+Bingen&source=bl>
- Newman, B. (1985). Hildegard Of Bingen: Visions And Validation. *Church History: Studies in Christianity and Culture*, 54(2), 163–175.

REFERENCES

- Apel, V. (2008). *Grigorijskij khoral (v korotkom izlozhenii T. Kyuregyan) [Gregorian Chant (short by T. Kyureghian)]*. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 207 [in Russian].
- Belichenko, N. (2006). «Model» ta «struktura» yak konstanty khudozhnoho styliu [“Model” and “structure” as constants of artistic style]. *Problemy vzayemodiyi mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity [The problems of interaction of art, pedagogy and theory and practice of education]*, 17, 200–209 [in Ukrainian]
- Chyzhyk, І. (1997). Ladomelodychni osnovy hryhoryanskoї monodii [Ladomelodic basis of the Gregorian monody]. *Naukovyi visnyk NMAU imeni P. I. Chaikovskoho [Scientific bulletin of the National Academy of Ukraine imeni P. I. Tchaikovsky]*, 78, 88–105 [in Ukrainian].



- Dronke, P. (2007). Hildegard's inventions. Aspects of her language and imagery. In *Forms and imaginings: from Antiquity to the fifteenth century*, pp. 271–292. Roma: Edizioni di storia e letteratura.
- Fedotov, V. & Razlomova, Yu. (2003). O metodakh analiza srednevekovogo khorala [About the methods of analysis of medieval chant]. In *Sator tenet opera rotas. Yuriy Nikolaevich Kholopov i ego nauchnaya shkola (k 70 letiyu so dnya rozhdeniya) [Sator tenet opera rotas. Yuri Nikolaevich Kholopov and his scientific school (to the 70th anniversary of his birth)]*, pp. 36–38. Moscow: MGK, 36–38 [in Russian].
- Gerasimova-Persidskaya, N. (1988). Avtorstvo kak istoriko-stilevaya problema [Authorship as a historical and stylistic problem]. In *Muzykalnoe proizvedenie: sushchnost, aspekty analiza [Musical work: essence, aspects of analysis]*, pp. 27–33. Kyiv: Musichna Ukraina, pp. 27–33 [in Russian].
- Grushko, G. I. (2009). K probleme issledovaniya muzykalnogo stilya [To the problem of studying musical style]. *Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta imeni A. I. Gertsena [Bulletin of the Russian State Pedagogical University named after A. I. Herzen]*, 108, 218–222 [in Russian].
- Hildegard, Von Bingen sainte. (1998). *Hildegard Von Bingen Lieder: Faksimile Riesencodex (HS. 2). Der Hessischen Landesbibliothek Wiesbaden Fol. 466 Bis 481v*. Welker, Lorenz (Ed.). Klaper, Michael (Comment.). Wiesbaden: L. Reichert, 86 p.
- Kholopov, Yu. (1988). *Garmoniya. Teoreticheskiy kurs. [Harmony Theoretical course]*. Moscow: Muzyka, 510 [in Russian].
- Klaper, M. (2004). Hildegard von Bingen (1098–1179). In *New Historical Anthology of Music by Women*, pp. 14–20. James R. Briscoe (Ed.). Bloomington/Indianapolis. Retrieved from <http://books.google.com.ua/books?id=8vJu8gykYUEC&pg=PA14&lpg=PA14&dq=Klaper+%D0%9C.+Hildegard+von+Bingen&source=bl>
- Mikhaylov, M. (1981). *Stil v muzyke [Style in music]*. Leningrad: Muzyka, 264 [in Russian].
- Moskva, Yu. (2007). *Modalnost grigorianskogo khorala na primere messy frantsiskanskoy traditsii [The modality of the Gregorian chant on the example of the Mass of the Franciscan tradition]*. (Extended abstract of Candidate thesis). Moscow State Conservatory P. I. Tchaikovsky. Moscow, 61 [in Russian].



- Newman, B. (1985). Hildegard Of Bingen: Visions And Validation. *Church History: Studies in Christianity and Culture*, 54(2), 163–175.
- Pospelova, R. (2003). *Zapadnaya notatsiya XI–XIV vekov. Osnovnyye reformy (po materialam traktatov) [Western notation of the XI–XIV centuries. Major reforms (based on the materials of treatises)]*. Moscow: Kompozitor, 416 [in Russian].
- Yefimova, I. (1987). O ladovykh intonatsionnykh formulakh zapadnoevropeyskoy monodii (po materialam muzykalno-teoreticheskikh traktatov Srednevekovya) [About the modal intonation formulas of the Western European monody (based on the materials of the musical theoretical treatises of the Middle Ages)]. In *Muzykalnyy yazyk, zhanr, stil. Problemy teorii i istorii [Musical language, genre, style. Problems of theory and history]*, pp. 39–56. Moscow: Moskovskaya konservatoriya [in Russian].
- Zhdanova, A. (2000). *Gimny sv. Amvroziya Mediolanskogo v aspekte analiza muzykalno-vyrazitelnykh sredstv [Hymns to St. Ambrose Mediolansky in the aspect of the analysis of musical and expressive means]*. Novosibirsk: NGK, 75 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 10.12.2019 р.



Розділ 3.

Музичний театр: від становлення до оновлення

УДК. 792.57

DOI 10.34064/khnum2-1619

Феденко А. Ю.

ORCID 0000-0002-4832-0017

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

Значення дитячого театру М. Кропивницького для становлення професійного музичного дитячого театру в Україні

АНОТАЦІЯ ■ Феденко А. Ю. Значення дитячого театру М. Кропивницького для становлення професійного музичного дитячого театру в Україні. ■ Дитячі музичні п'єси видатного українського драматурга, композитора, режисера, актора, сценографа, співака, хорового диригента, виконавця-інструменталіста, видавця, одного із засновників Театру українських корифеїв, разом із п'єсами Олени Пчілки та операми Миколи Лисенка не лише стали фундаментом репертуару молодого українського театру для дітей, а й дали помітний поштовх подальшому розвитку всієї дитячої драматургії в Україні. М. Кропивницького вважають зачинателем першої української театральної трупи, де акторами були діти, для яких драматург створив п'єси-казки «Івасик-Телесик» та «По шучому велінню». Висвітлюється музично-драматична творчість М. Кропивницького для дітей, яку вивчено значно менше, ніж його літературну та театральну діяльність, що обумовлює актуальність дослідження. *Мета статті* – на основі аналізу дитячої музично-драматич-



ної спадщини М. Кропивницького показати його роль у формуванні дитячого музичного театру в Україні. Робиться *висновок* про те, що творча і практична діяльність М. Кропивницького стала значним внеском у розвиток української музичної дитячої драматургії та українського дитячого театру. Обґрунтовано, що дитячі музичні п'єси письменника, створені на основі народних казок та пісенних джерел, є дійовим засобом виховання в юних українців позитивного ставлення до національних традицій, формуючи, в той же час, дуже важливі й привабливі риси характеру – щирість, гостинність, доброзичливість, правдивість, працьовитість. ■ **Ключові слова:** український дитячий музичний театр, дитячі музичні п'єси, дитячий театр М. Кропивницького, репертуар, виховання, народні пісні, драматургія.

АННОТАЦІЯ ■ Феденко А. Ю. Значение детского театра М. Кропивницкого для становления профессионального музыкального детского театра в Украине. ■ Детские музыкальные пьесы выдающегося украинского драматурга, композитора, режиссёра, актёра, сценографа, певца, хорового дирижёра, исполнителя-инструменталиста, издателя, одного из основателей Театра корифеев, вместе с пьесами Олены Пчилки и операми Николая Лысенко стали не только фундаментом репертуара молодого украинского театра для детей, но и дали заметный толчок дальнейшему развитию всей детской драматургии в Украине. М. Кропивницкого считают зачинателем первой украинской театральной труппы, где актёрами были дети, для которых драматург создал пьесы-сказки «Ивасик-Телесик» и «По щучьему велению». Освещается музыкально-драматическое творчество М. Кропивницкого для детей, изученное значительно меньше, чем его литературная и театральная деятельность, что обуславливает актуальность исследования. *Цель статьи* – на основе анализа детского музыкально-драматического наследия М. Кропивницкого показать его роль в формировании детского музыкального театра в Украине. Делается вывод о том, что творческая и практическая деятельность М. Кропивницкого стала значительным вкладом в развитие украинской музыкальной детской драматургии и украинского детского театра. Доказывается, что детские музыкальные пьесы писателя, созданные на основе народных сказок и песенных источников, являются действенным средством воспитания у юных украинцев позитивного отношения к национальным традициям, формируя, в то же время, очень важные



и привлекательные черты характера: чистосердечие, гостеприимство, доброжелательность, правдивость, трудолюбие. ■ **Ключевые слова:** украинский детский музыкальный театр, детские музыкальные пьесы, детский театр М. Кропивницкого, репертуар, воспитание, народные песни, драматургия.

ABSTRACT ■ Fedenko Alevtyna. The importance of M. Kropyvnytskyi's children's theater for the formation of a professional musical children's theater in Ukraine.

■ **Introduction and statement of the problem.** Before the revolution of 1917, artists, writers, musicians and teachers created a rich literary fund that could be the basis for professional musical children's theater in Ukraine. That is why there is a need to study the children's musical and dramatic heritage of the past, which is an inexhaustible treasury of cultural and educational ideas that can be creatively developed and successfully applied in modern conditions. The process of creative development of the genre of children's musical performance is today one of the most pressing problems of professional theater for children, take in account its growing popularity, both in the world and in Ukrainian musical culture. The lack of scientific research that fully and comprehensively cover the scientific and practical significance of musical children's plays by Marko Kropyvnytskyi for the development of musical children's theater in Ukraine indicates the need for more in-depth researching of the chosen topic.

In our research, we rely on the works and articles of authoritative experts – in particular, I. Franko (1910), M. Voronyi (1913), D. Antonovich (1925), P. Rulin (1929), I. Mar'ianenko (1953), P. Kyrychok (1985), N. Yosipenko (1958), P. Perepelitsa (1956), A. Novikov (2007; 2011), L. Moroz (1990). The vast majority of researchers noted the great merits of the artist to the national drama in particular and Ukrainian culture in general. Among the scientific works devoted to Kropyvnytskyi as a children's playwright, one can distinguish the research by A. Novikov (2007), which focuses on the history of creation of the first children's troupe in the country, which had no analogues in the history of the world theater, since the actors in it were peasant children. In mentioned critical and scientific works, the innovative features of the playwright's creative heritage are outlined, attention is focused on the specifics of the genre and problem-thematic range, literary-aesthetic, socio-political, and pedagogical views. The literary and theatrical activity of M. Kropyvnytskyi has been thoroughly studied. However,



there is still no work that comprehensively reveal his musical and dramatic creativity for children.

The purpose of the article is to show the significant role of M. Kropyvnytskyi in the development of children's musical theater in Ukraine based on the research of children's musical and dramatic creativity by the artist. **The research methodology** is integrative. The work uses knowledge of various fields of art history and related sciences: history and theory of theater, music theory, music and theater psychology, vocal and theater pedagogy.

Presentation of the main material. A great pride of the playwright is the foundation by him on the territory of his village Zatyshok of the children's theater, "actors" in which were his own and peasant children. This event was and remains unprecedented, since nothing like this has been observed in the history of Ukrainian and European culture. The troupe consisted of peasant children aged 10–13. For performances, Kropyvnytskyi assigned the largest room (hall) in the old house, where, as in a real theater, the stage was equipped. The first performance, "Goat-Dereza" ("Koza-dereza"), took place on Christmas day, 1906. The playwright drew the scenery himself, and prepared the costumes together with the children. The play was a great success. A few days later, the children's troupe was invited to a "tour" in the neighboring village, and the entire theater with the scenery on five carts went on a journey of six versts (Novikov, 2007: 33).

In the children's repertoire at that time, there was, in fact, only one work – the opera by M. Lysenko "Goat-Dereza" ("Koza-dereza") (libretto by Dniprova Chaika). Ukrainian children's repertoire did not exist at that time, and in 1907, Kropyvnytskyi created two plays for young performers based on folk tales – "Ivasyk-Telesyk" and "At the behest of the pike" ("Po shchuchomu velinniu"). The performances included vocal numbers composed by M. Kropyvnytskyi on the themes of Ukrainian folk melodies. In a letter to his good friend entrepreneur A. Suslov in January 1908, the writer, in particular, notes: "I have assembled a troupe of peasant children and I am staging in the villages: *Goat-dereza*, *Ivasyk-Telesyk*, and *At the behest of the pike* (the latter both are my)" (Kropyvnytskyi, 1960: 530). Based on the plot of folk tales of the same name, he wrote original musical and dramatic works for children of great educational value. The plays are quite simple in meaning and clearly depict the images of all the negative and positive characters. The first represent such social vices as lies and insincerity, and the second are carriers of eternal positive qualities – sincerity, candor, hard



work. The plays are written in an exquisite Ukrainian language, close to the oral poetic creativity. All this, as M. Yosypenko rightly notes, is evidence of “a serious approach of M. Kropyvnytskyi to the business of writing plays for children, a deep knowledge of the psychology of the young audience and its cultural and educational needs and demands” (Yosypenko, 1958: 265).

The performances require participation of music, which organically include into the language range of the play itself. Music explains and complements the true meaning of the situation to the young audience. Ukrainian musical folklore material formed the basis of the musical solution of M. Kropyvnytskyi’s children’s performances. Most often, folk songs served as a means to create the image and were introduced before the dramatic action mainly by the method of self-presentation: performing a particular song, the characters showed certain traits of their nature. The songs help to reveal the inner world of the characters, to express their state of mind and moods; often they contributed to the creation of the necessary stage atmosphere: festivities, fun and jokes. A significant part of the characters could not be imagined without songs. Using some folk melodies, Kropyvnytskyi mainly wrote original music, close in melody to the folk-song sources. Solo numbers, ensembles, and choirs are organically woven into the dramaturgy of these plays. A clear reflection of the integrity and unity of the musical and dramatic process is the principle of end-to-end development of the main musical idea of performances. In preparation for productions of his children’s plays, Kropyvnytskyi wrote an orchestration for them also.

Intending to put these plays on the professional stage, Kropyvnytskyi wrote down advice to future directors regarding the production of their children’s plays. He began to think of broader horizons for them. In the spring of 1910, small artists had to show their art to the audience of the neighboring county town Kupyansk. However, the premature death of the Ukrainian playwright did not allow this plan to be realized. The children’s troupe soon ceased to exist. Kropyvnytskyi children’s troupe and the repertoire he created for it became a prologue to the development of the Ukrainian theater’s creativity for young viewers. In nowadays from the repertoire do not go off the pearls of drama for children “Ivasik-Telesik” and “At the behest of the pike”.

Conclusions. Marko Kropyvnytskyi’s creative heritage and practical activities wrote the gold pages to the history of Ukrainian musical children’s drama and Ukrainian children’s theater. Children’s musical and dramatic works of the



writer based on song folklore are the effective mean to educate positive attitude of young Ukrainians to folk tradition as well as to form positive nature traits: generosity, hospitality, goodwill, charity. ■ **Key words:** *Ukrainian children's musical theater, children's musical plays, M. Kropyvnytskyi's children's theater, repertoire, education, folk songs, drama.*

Постановка проблеми. До революції 1917 р. митцями, письменниками, музикантами, педагогами було створено багатий літературний фонд, який міг стати основою для професійного музичного дитячого театру в Україні. Саме тому виникає необхідність у вивченні музично-драматургічної спадщини минулого – невичерпної скарбниці культурно-освітніх думок щодо дитячого театру, які можуть бути інтерпретовані та успішно використані в сучасних умовах. Процес творчого опанування жанру дитячого музичного спектаклю сьогодні являє собою одну з актуальних проблем професійного театру для дітей, з огляду на популярність цих жанрів як у світовій, так і в українській музичній культурі. Відсутність досліджень, які б повно і всебічно висвітлювали наукове та практичне значення музичних дитячих п'єс Марка Кропивницького для розвитку музичного дитячого театру в Україні, вказує на необхідність більш ґрунтовного їх вивчення та *актуальність обраної теми.*

Аналіз публікацій за темою. В нашому дослідженні ми спираємося на низку праць знаних авторів, серед яких, зокрема, І. Франко (1910), М. Вороний (1913), Д. Антонович (1925), П. Рулін (1929), І. Мар'яненко (1953), П. Перепелиця (1956), М. Йосипенко (1958), Я. Куриленко (1960), П. Киричок (1985), Л. Мороз (1990), А. Новиков (2007; 2011). Левова частка дослідників відзначала вагомий внесок митця до національної драматургії зокрема й української культури в цілому. Серед наукових робіт, присвячених М. Кропивницькому як дитячому драматургу, можна виділити дослідження А. Новикова «З історії дитячого театру Марка Кропивницького» (2007), в якому акцентується увага на історії заснування першої в Україні дитячої трупи, відповідників якій



не було в історії світового театру, оскільки в якості акторів у ній виступали селянські діти.

Вищезгадані критичні та наукові розвідки дають уяву про новаторство творчості драматурга; увагу зосереджено на її жанровій і проблемно-тематичній специфіці, характерних рисах літературно-естетичних, суспільно-політичних, педагогічних поглядів. Літературна й театральна діяльність М. Кропивницького досліджена достатньо повно. Однак дотепер відсутня робота, яка б всебічно розкривала його музично-драматичну творчість для дітей.

Мета статті – на основі дослідження музично-драматичної творчості М. Кропивницького для дітей показати значущість внеску митця в розвиток дитячого музичного театру в Україні.

Методологія наукової розвідки є інтегративною. У роботі використовуються знання з різноманітних галузей мистецтвознавства і споріднених наук: історії та теорії театру, теорії музики, музичної й театральної психології, вокальної та театральної педагогіки.

Виклад основного матеріалу. Ведучи літопис українського дитячого театру від його виникнення в дожовтневі часи, ми не можемо обійти ані дитячих п'єс М. Кропивницького, ані їх сценічного втілення дітьми ще в передреволюційні роки. Бо то були серйозні наміри й повчальні спроби створити театр для дітей, переслідуючи не лише розважальну, а й освітньо-виховну мету. Однією зі значних, але мало відомих сторін творчої діяльності М. Кропивницького було створення дитячої трупи, яка, на його думку, могла б стати основою українського дитячого театру.

Першу свою виставу дитяча трупа показала 1906 р., під Новий рік. Це була опера М. Лисенка «Коза-дереза». В. Кузнецов (1955: 24), який 1906 р. був запрошений репетитором до дітей Кропивницького і в той час жив на хуторі Затишок, згадуючи виставу, писав: «Марко Лукич не тільки вивчав з дітьми ролі, режисував цю виставу, але й сам писав декорації, обладнував сценічні підмостки, кроїв костюми. Він навдивовижу любовно і з захопленням займався організацією цих вистав і так захоплював усіх, що здавалось, начебто ці вистави готувалися для професійної сцени». Репертуару для театру юного глядача тоді майже не існувало, і 1907 р. М. Кропивницький для своїх малих вико-

навців пише дві п'єси за мотивами народних казок – «Івасик-Телесик» і «По щучому велінню». Як відзначає літературознавець Й. Куриленко (1960: 174), ці п'єси – «початок репертуару юного глядача». У виставах були введені вокальні номери, складені Марком Лукичем на теми українських народних мелодій. У листі до свого доброго знайомого, антрепренера О. Суслова, в січні 1908 р. М. Кропивницький (1960: 530), зокрема, зауважує: «... Я собі зібрав трупу із селянських дітей і виставляю по селах: “Козу-дерезу”, “Івасик-Телесик” і “По щучому велінню” (останні обидві мої)». Всі учасники дитячої трупи танцювали, співали, грали на музичних інструментах.

З листа до І. Мар'яненка від 02.01.1910 р. довідуємось, якого великого значення М. Кропивницький надавав виставам для дітей. У себе на хуторі та по сусідніх селах він сам їх ставив, сам оформлював і писав до них музику, добираючи виконавців із селянських дітей 10–13 років. «Яке це захоплююче видіння для сільської публіки», – радісно ділився він враженнями від тих вистав із племінником І. Мар'янком (1953: 56). «Треба було бачити, як матірки хлипали, витираючи сльози, коли відьма украла Івасика. А коли Івасик вернувся додому, як вся публіка зраділа...» (там само). Актор із задоволенням констатував, що на виставах дитячих п'єс було завжди повнісінько глядачів, і що навіть дорослі люди йшли до театру.

На основі сюжетів однойменних казок М. Кропивницькому вдалося створити оригінальні музично-драматичні п'єси для дітей, які мають неабияке виховне значення. Твори досить прості за змістом. В них чітко змальовані образи усіх негативних та позитивних героїв. Перші уособлюють такі суспільні вади, як кривда і нещирість, а другі є носіями віковичних позитивних рис – правдивості, щиросердості, працьовитості. Дитячі п'єси-казки «Івасик-Телесик» і «По щучому велінню» – прекрасні зразки використання у драматургічній творчості народних пісень, фольклору. Аналіз художніх особливостей «Івасика-Телесика» і «По щучому велінню» глибоко переконує в тому, що автор добирав сюжети цих п'єс і працював над їх драматургічним втіленням так само серйозно та з розумінням справи, як і над своїми драмами й комедіями, що призначались для професійної сцени. Трьохактна п'єса «По щучому велінню», наприклад, характеризується ясністю сюжетної будови



і несе очевидну виховну ідею: в житті той заслуговує на повагу, хто щиросердий і працьовитий, не себелюбний та правдивий. І хоч йому доводиться іноді зазнавати кривди від злих і нещирих людей, однак правда неминуче буде на боці чесної людини. Образами, що уособлюють у п'єсі-казці два протилежні характери, є брати Хома й Гаврило. Малі глядачі незмінно віддавали свої симпатії Хомі, вчинки й поведінка якого гідні наслідування (Кропивницький, М. 1960: 672). Виховний зміст і життєва мудрість п'єси-казки, не надто складна драматургічна композиція, надзвичайно стислий, ясний діалог між дійовими особами, прекрасна народна мова, органічно близька до джерел усної поетичної творчості – усе це, як слушно зауважує М. Йосипенко (1958: 265), є свідченням «серйозного підходу М. Кропивницького до справи написання п'єс для дітей, глибокого знання психології юної аудиторії та її культурно-виховних запитів і потреб».

Музика, яка використовується у дитячих виставах М. Кропивцького, органічно поєднується з текстом п'єс. Вона роз'яснює маленькому глядачеві справжній сенс ситуації й доповнює його новими відтінками. У свою чергу, глибинне семантичне значення музики допомагає розкрити важливий принцип образно-емоційної виразності співацької мови акторів, який передбачено у п'єсах. Використовуючи народні мелодії як музичний матеріал вистав, здебільшого М. Кропивницький писав оригінальну музику, близьку за мелодикою до народнопісенних джерел. Найчастіше народні пісні слугували засобом створення індивідуального образу персонажа, введені до драматичної дії переважно прийомом самохарактеристики: виконуючи ту чи іншу пісню, дійові особи виявляли певні риси свого характеру, своєї вдачі. Пісні сприяли розкриттю внутрішнього світу персонажів, їхнього душевного стану, настроїв. Введення до драматичної дії спектаклів тих чи інших українських наспівів також сприяло створенню необхідної сценічної атмосфери: гуляння, веселощів і жартів тощо, а більшість дійових осіб просто неможливо було уявити без пісень. Сольні номери, ансамблі, хори органічно вплітаються у драматургічну основу вистав. Яскравим віддзеркаленням цілісності та єдності музично-драматургічного процесу виступає принцип наскрізного розвитку основної музичної ідеї спектаклів.

Готуючись до постановок своїх дитячих п'єс, Кропивницький написав до них оркестровку. Спочатку, як свідчать спогади сина письменника, його батько прохав написати музику до «Івасика-Телесика» професійного композитора К. Стеценка, але те, що запропонував останній, драматурга не задовольнило – «надто серйозно, ... важко для виконання». Водночас свою власну музику митець «вважав дещо примітивною, призначеною для виконання, головним чином, дітьми» (Кропивницький, В., 1968: 140).

Надії Кропивницького щодо вистав для дітей, його турботи як режисера про показ по селах написаних ним п'єс, нарешті, вболівання, щоб дитячі твори потрапляли і до репертуару професійних українських труп – все це було органічною частиною широко задуманих драматургом планів заходів, спрямованих на підвищення якості освіти дітей. Передаючи О. Суслову обидві свої п'єси до постановки в його трупі, Кропивницький, на допомогу режисерові, детально аналізував їхній зміст і образи, описував бажані декорації майбутніх вистав, пропонував власну музику, даючи вказівки щодо її оркестрування. Навесні 1910 р. малолітні аматори мали показати своє мистецтво публіці сусіднього міста Куп'янська. Та завчасна смерть Кропивницького не дозволила здійснити ці наміри. Дитяча трупа незабаром завершила своє існування, бо перший на українських теренах дитячий театр існував виключно завдяки енергії та зусиллям Марка Лукича. Саме він був провісником нового виду театру в Україні – дитячого. Промовистим підтвердженням визнання дитячих п'єс М. Кропивницького є стаття впливового часопису «Театр и искусство» за січень 1910 р., де повідомлялося про успішні виступи юних аматорів із Затишку (Бодянській, 1910: 52); там само було розміщено й світлину трупи та портрет «батька Українського театру» (53–54).

Протягом ХХ ст. дитяча музична п'єса за мотивами української народної казки «Івасик-Телесик» М. Кропивницького привертала увагу багатьох митців. Її фабула була застосована класиком української музики К. Стеценком на початку ХХ ст. Так, 1910 р. він створив (на жаль, незавершену) дитячу оперу-казку на три дії «Івасик-Телесик» на лібрето М. Кропивницького. Відомі українські композитори А. Коломієць і В. Кирейко провели значну роботу та здійснили му-



зичну і оркестрову редакції цієї опери. 1962 р. А. Коломієць завершив твір. Прем'єра відбулася на сцені Державного дитячого музичного театру 1987 р. (від 2005 р. – Київський муніципальний академічний театр опери і балету для дітей та юнацтва).

У ХХ–ХХІ ст. композитори також продовжували опрацьовувати сюжети народних казок, які «відкрив» для музичного театру М. Кропивницький. Так, симфонічну казку для читця з оркестром «Івасик-Телесик» написав М. Сильванський (1965); М. Скорик став автором музики до лялькового анімаційного фільму «Івасик-Телесик» (1968); І. Віленський у співавторстві з А. Мухом створили балет «Івасик-Телесик» (1971). До репертуару Львівського академічного обласного музично-драматичного театру імені Юрія Дрогобича та Київського академічного театру українського фольклору входить музична казка «По щучому велінню» на лібрето М. Кропивницького. В репертуарі Харківського академічного театру музичної комедії є музична казка «Івасик-Телесик» композитора І. Гайденка (2017–2020 рр.); в Одеській національній музичній академії відбулася прем'єра опери для дітей М. Волинського «Івасик-Телесик» (2017).

Висновки. Отже, Марко Лукич Кропивницький своїм творчим спадком і практичною діяльністю зробив чималий внесок в історію української музичної дитячої драматургії та українського дитячого театру. Його музичні дитячі п'єси, разом із п'єсами Олени Пчілки та операми Миколи Лисенка, є актуальними і в наш час. Вони не лише склали основу репертуару молодого українського музичного театру для дітей, а й дали помітний поштовх подальшому розвитку всієї вітчизняної дитячої драматургії. Музична тканина цих творів є віддзеркаленням національних фольклорних традицій, а поєднання власної композиторської інтонації з притаманними українській народній пісенності ознаками – найхарактернішою особливістю дитячої музичної спадщини Кропивницького. Актуальність музичних п'єс Кропивницького «Івасик-Телесик» та «По щучому велінню» доводять їх вдалі інтерпретації та нові успішні втілення їх казкових сюжетів на сучасній сцені.



ЛІТЕРАТУРА

- Антонович, Д. (1925). *Триста років українського театру. 1619–1919*. Прага: Український громадський видавничий фонд, 272.
- Бодянский, И. (1910). [***Известный артист, “бацько Українського театру” Марко Лукич Кропивницький...], [р. Хроника]. *Театр и искусство*, 3, 52–54. Retrieved from http://full.sptl.spb.ru/ORIRK/TEATR_I_ISKUSSTVO/tii_1910_n_03.pdf
- Вороний, М. (1913). *Театр і драма*. Київ: Волосожар: Друк. 2-ої Київ. Спільки, 166.
- Йосипенко, М. (1958). *Марко Лукич Кропивницький*. Київ: Держвидав УРСР, 322.
- Киричок, П. (1985). *Марко Кропивницький: нарис життя і творчості*. Київ: Дніпро, 156.
- Кропивницький, В. М. (1968). *Із сімейної хроніки Марка Кропивницького: [спогади про батька]*. Київ: Мистецтво, 214.
- Кропивницький, М. (1960). *Кропивницький М. Твори в 6 тт.* Т. 6. Київ: Держлітвидав УРСР, 672.
- Кузнецов, В. (1955). Зустріч з М. Л. Кропивницьким. *Мистецтво*, 3, 24.
- Куриленко, Я. (1960). Драматургія Марка Кропивницького и наша современность. *Советская Украина*, 10, 172–175.
- Мар’яненко, І. О. (1953). М. Л. Кропивницький та його театр. У кн. *Минуле українського театру: зустрічі, творча праця*, сс. 9–91. Київ: Мистецтво.
- Мороз, Л. З. (1990). [Вступна стаття]. В кн. *Кропивницький М. Л. Драматичні твори. Кропивницький, Марко Лукич. Драматичні твори*, сс. 5–28. Київ: Наукова думка.
- Новиков, А. (2007). З історії дитячого театру Марка Кропивницького. *Українська література в загальноосвітній школі*, 8, 32–36.
- Новиков, А. (2011). *Українська драматургія й театр від найдавніших часів до початку ХХ ст.*: монографія. Харків: Сага, 408.
- Перепелиця, П. (1956). *М. Л. Кропивницький. Життя та творчість*. Київ: Держлітвидав, 246.
- Рулін, П. (1929). *Життя і творчість М. Л. Кропивницького*. Київ: Київ-Друк, 268.
- Франко, І. (1910). *Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р.* Львів: Українсько-руська видавнича спілка, 445.



REFERENCES

- Antonovych, D. (1925). *Trysta rokiv ukrainskoho teatru. 1619–1919 [Three hundred years of Ukrainian theater. 1619–1919]*. Praha: Ukrainskyi hromadskyi vydavnychii fond, 272 [in Ukrainian].
- Bodyanskiy, I. (1910). [***Izvestnyy artist, “batko Ukrainskago teatru” Marko Lukich Kropivnitskiy...], [r. Khronika] [*** Famous artist, “father of the Ukrainian Theater” Marko Lukych Kropyvnytskyi...], [p. Chronicle]. *Teatr i iskusstvo [Theater and art]*, 3, 52–54. Retrieved from http://full.sptl.spb.ru/ORIRK/TEATR_I_ISKUSSTVO/tii_1910_n_03.pdf [in Russian].
- Franko, I. (1910). *Narys istorii ukrains'ko-rus'koi literatury do 1890 r. [The essay on the history of Ukrainian-Russ literature to 1890]*. Lviv: Ukrainsko-ruska vydavnycha spilka, 445 [in Ukrainian].
- Kropyvnytskyi, M. (1960). *Tvory v 6 tt. [Writings in 6 vols]*. Vol. 6. Kiev: Derzhlitvidav URSR, 672 [in Ukrainian].
- Kropyvnytskyi, V. M. (1968). *Iz simeinoi khroniky Marka Kropyvnytskoho: [spohady pro batka] [From the family chronicle of Mark Kropivnitsky: (Memories about the father)]*. Kyiv: Mystetstvo, 214 [in Ukrainian].
- Kurilenko, Ya. (1960). Dramaturgiya Marka Kropivnitskogo i nasha sovremennost. [Dramaturgy of Mark Kropivnitskiy and our modernity]. *Sovetskaya Ukraina [Soviet Ukraine]*, 10, 172–175 [in Russian].
- Kuznetsov, V. (1955). Zustrich z M. L. Kropyvnytskym [Meeting with M. L. Kropyvnytskyi]. *Mystetstvo [Art]*, 3, 24 [in Ukrainian].
- Kyrychok, P. (1985). *Marko Kropyvnytskyi: narys zhyttia i tvorchosti. [Marko Kropyvnytskyi: an essay on life and creativity]*. Kyiv: Dnipro, 156 [in Ukrainian].
- Mar'ianenko, I. O. (1953). M. L. Kropyvnytskyi ta yoho teatr [M. L. Kropyvnytskyi and his theater]. In *Mynule ukrainskoho teatru: zustrichi, tvorcha pratsia [The past of the Ukrainian theater: meetings, creative work]*, pp. 9–91. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
- Moroz, L. Z. (1990). [Vstupna stattia – Introductory article]. In *Kropyvnytskyi M. L. Dramatychni tvory. [Kropyvnytskyi M. L. Dramatic works]*, pp. 5–28. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
- Novikov, A. (2007). Z istorii dytiachoho teatru Marka Kropyvnytskoho [From the history of children theater by Marko Kropyvnytskyi]. *Ukrainska literatura*



- v zahalnoosvitnii shkoli [Ukrainian literature in secondary schools]*, 8, 32–36 [in Ukrainian].
- Novykov, A. (2011). *Ukrainska dramaturhiia i teatr vid naidavnishykh chasiv do pochatku XX st. [Ukrainian drama and theater from ancient times to the beginning of the 20th century]*. Kharkiv: Saha, 408 [in Ukrainian].
- Perepelytsia, P. (1956). *M. L. Kropyvnytskyi. Zhyttia ta tvorchist [M. L. Kropyvnytskyi. Life and creativity]*. Kyiv: Derzhlitvydav, 246 [in Ukrainian].
- Rulin, P. (1929). *Zhyttia i tvorchist M. L. Kropyvnytskoho [Life and work of M. L. Kropyvnytskyi]*. Kyiv: Kyiv-Druk, 268 [in Ukrainian].
- Voronyi, M. (1913). *Teatr i drama [Theater and drama]*. Kyiv: Volosozhar, 166 [in Ukrainian].
- Yosypenko, M. (1958). *Marko Lukych Kropyvnytskyi*. Kiev: Derzhvydav URSR, 323 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 11.01.2020 р.

УДК 792.071.2 (477) Івашутич
DOI 10.34064/khnum2-1920

Щукіна Ю. П.

ORCID 0000-0001-8329-6828

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

Учень Леся Курбаса Олександр Івашутич як універсальний діяч театру музичної комедії

АНОТАЦІЯ ■ Щукіна Ю. П. Учень Леся Курбаса Олександр Івашутич як універсальний діяч театру музичної комедії. ■ Аналізуючи нині витоки самобутньої мистецької школи Харківського академічного театру музичної комедії, не можна залишити осторонь тему її фундаторів. *Вперше*



виявляються та систематизуються особливості творчого шляху актора, режисера, керівника Харківського театру музичної комедії Олександра Івашутича. *Стаття має на меті* окреслити та охарактеризувати основні етапи його творчої діяльності та специфіку його акторської гри і режисури в естетичному контексті часу.

Олександр (Леся) Івашутич грав на сцені ХАТМК від його заснування (1929) до 1971 р., був його режисером і керівником у воєнні 1940-ві. На цій сцені та в евакуації в Середній Азії ним як режисером було здійснено близько 40 постановок. В акторському доробку О. Івашутича – понад 100 різнопланових ролей. Його творча індивідуальність тяжіла до трагікомізму в дусі Чарлі Чапліна та Мар'яна Крушельницького. Як учень Леся Курбаса в Мистецькому об'єднанні «Березіль» і учасник його режисерської лабораторії, Леся Івашутич володів сценічним методом уславленого авангардного колективу, вміло вибудовуючи ритміку вистави та ролі, звертаючись до циркізації, гротескової заостреності образів. В режисерській діяльності на сцені театру музичної комедії О. Івашутич прагнув послідовно розвивати дві репертуарні тенденції: до втілення кращих зразків європейської оперети (нерідко – ексклюзивного в республіці салонного репертуару) і творів українських авторів (постановки музичних комедій і оперет М. Вериківського, М. Лисенка, О. Рябова). Акторська й режисерська діяльність О. Івашутича спиралась на його ерудицію і непересічну особисту культуру як митця та інтелігентності у якості керівника. Багаторічна самовіддана робота О. Івашутича, як акторська, так і режисерська, переконливо доводить: музичний театр є, насамперед, одним із різновидів сценічного мистецтва, але з тією особливістю, що саме музичні виражальні засоби (музика інструментальна, вокальна, хорова) цілком природно стають визначальними при втіленні творчого задуму вистави. Тому не дивно, що проблеми історії й теорії музичного театру (включно з оперетою) однаковою мірою привертають увагу як музикознавців, так і дослідників у царині театрального мистецтва. ■ **Ключові слова:** *Харківський театр музичної комедії, акторська і режисерська діяльність Олександра Івашутича, учень Леся Курбаса, Театр «Березіль», режисура, вистава, роль, мистецтво актора театру музичної комедії.*

АННОТАЦІЯ ■ **Щукина Ю. П.** Ученик Леся Курбаса Александр Ивашутич как универсальный деятель театра музыкальной комедии. ■ Анализируя ныне истоки самобытной художественной шко-



лы Харьковского академического театра музыкальной комедии, нельзя обойти стороной тему её основателей. *Впервые* выявляются и систематизируются особенности творческого пути актёра, режиссёра, руководителя Харьковского театра музыкальной комедии Александра Ивашутича. *Статья имеет целью* определить и охарактеризовать основные этапы его творческой деятельности и специфику его актёрской игры и режиссуры в эстетическом контексте времени.

Александр (Лесь) Ивашутич играл на сцене ХАТМК от его основания (1929) до 1971 г., был его режиссёром и руководителем в военные 1940-е. На этой сцене и в эвакуации в Средней Азии им как режиссёром было осуществлено около 40 постановок. В актёрском багаже А. Ивашутича – более 100 разноплановых ролей. Его творческая индивидуальность тяготела к трагикомизму в духе Чарли Чаплина и Марьяна Крушельницкого. Как ученик Леся Курбаса в Художественном объединении «Березиль» и участник его режиссёрской лаборатории, Лесь Ивашутич владел сценическим методом прославленного авангардного коллектива, умело выстраивая ритмику спектакля и роли, обращаясь к циркизации, гротескной заострённости образов. В режиссёрской деятельности на сцене театра музыкальной комедии А. Ивашутич стремился последовательно развивать две репертуарные тенденции: к воплощению лучших образцов европейской оперетты (нередко – эксклюзивного в республике салонного репертуара) и произведений украинских авторов (постановки музыкальных комедий и оперетт М. Вериковского, Н. Лысенко, А. Рябова). Актёрская и режиссёрская деятельность А. Ивашутича опиралась на его эрудицию и незаурядную личную культуру как художника и интеллигентность в качестве руководителя. Многолетняя самоотверженная работа А. Ивашутича, как актёрская, так и режиссёрская, убедительно доказывает: музыкальный театр является, прежде всего, одной из разновидностей сценического искусства, но с той особенностью, что именно музыкальные выразительные средства (музыка инструментальная, вокальная, хоровая) вполне естественно становятся определяющими при воплощении творческого замысла спектакля. Поэтому неудивительно, что проблемы истории и теории музыкального театра (включая оперетту) в равной степени привлекают внимание как музыковедов, так и исследователей в области театрального искусства. ■ **Ключевые слова:** *Харьковский театр музыкальной комедии, актёрская и режиссёрская деятельность*



Александра Ивашутича, ученик Леся Курбаса, Театр «Березиль», режиссура, спектакль, роль, искусство актёра театра музыкальной комедии.

ABSTRACT ■ Shchukina Yuliia. Oleksandr Ivashutych, a student of Les Kurbas, as a universal figure in the theater of musical comedy.

■ **Background.** Analyzing the origins of the school of Kharkiv Academic Theater of Musical Comedy, we cannot ignore its founders. People's Artist of the UzSSR O. Ivashutych was a director, head of the theatre (during the 1940s), drama actor from the year of its founding (1929) to 1971.

Methods and novelty of the research. The research is based on historical-chronological, biographical, typological, and comparative methods with an element of performances and roles reconstruction. Not much is known about O. G. Ivashutych. The only encyclopedic reference about him (from the "Encyclopedia of Modern Ukraine") does not shed light on the director's method, indirectly giving an idea only of the acting range. The work of Yu. Stanishevsky (1970) on the first forty years of musical comedy theaters of Ukraine ("Colors of Ukrainian operetta") has several useful elements of reconstructions of the roles in the early period of O. Ivashutych's work. N. Yermakova's (2012) monograph "The Berezil Culture..." contains facts and important assessments of O. Ivashutych's activity as a member of the Berezil Art Association. The author of this paper has collected more than 30 articles in the funds of scientific libraries and Specialized music and theater library of Kharkiv, as well as in the archives of KhATMK, and for the first time the information about the work of O. Ivashutych is analyzed. In addition, the actresses who worked with O. Ivashutych were interviewed. Therefore, this study is the first to reveal and systematize peculiarities of the creative path of O. Ivashutych, an actor, director, head of Kharkiv Theater of Musical Comedy.

The director made about 40 productions on the stage of Kharkiv Theater of Musical Comedy and in Central Asia, where he was later evacuated. As an actor, O. Ivashutych played more than 100 versatile roles. The article aims to identify and characterize the main stages of the creative path of O. Ivashutych as well as differences between his acting and directing in different aesthetic eras.

Results. O. Ivashutych's creative individuality leaned towards the tragicomedy of Charlie Chaplin and Maryan Krushelnytsky. As a student of Les Kurbas in the Berezil Art Association and a member of the director's



laboratory of this theater, Les Ivashutych mastered the method of the famous avant-garde company, Les Ivashutich mastered the stage method of the famous avant-garde company, skillfully building rhythm of a performance and a role, turning to circusize, grotesque sharpening of images. In his directing work on the stage of the Musical Comedy Theater, O. Ivashutych, as a pupil of “The Berezil”, sought to consistently develop two repertoire trends: the embodiment of the best European classics (often exclusive in the country salon repertoire) and Ukrainian works (musical comedies and operettas by M. Verykivsky, M. Lysenko, O. Riabov). In our opinion, during these years L. Ivashutych drew a dash line of the European repertoire in his theater: he presented unique in the history of Kharkiv Theater of Musical Comedy operettas “The Borgia’s Garter” by K. Kraus, “Jeanne Who Cries and Jean Who Laughs” by J. Offenbach, “Ball at the Savoy” by P. Abraham (1940), “The Marriage Market” by V. Jacobi (1947), “The Eagle Feathers” by F. Farkas (1957), “Fraskita” by F. Lehár (1959), “The Waltz King” by J. Strauss (1961) and the first productions of famous operettas “Rose Marie” by G. Stotgardt and L. Friml (1942), “The Circus Princess” (1947), “Zorika (Gypsy Love)” by F. Lehár (directed by O. Ivashutych in the year of the composer’s death). In addition, O. Ivashutych staged four performances based on the musical comedies of the classic of Ukrainian operetta O. Riabov. The only performance, which could directly reveal the methodology of “The Berezil” was a fantastic comedy “Viy” (1951). The director also impressed with frank theatricality in circus scenes from the Milyutin’s operetta “Circus lights the fires” – together with choreographer A. Gulesco he managed to set up the style related to “girls” from “The Berezil” revues.

Conclusions. Olexandr Ivashutych’s acting naturally evolved from the avant-garde of the 1920s – early 1930s, when he created, in particular, an eccentric image of Orpheus in the production of J. Offenbach, to the realistically psychological roles of 1950–1960, performed in a soft comedic manner (Amadeus in “The Bat”, Rooster in “Akulini”, Underwud in “The Kiss of Cianita”). L. Ivashutych worked as a director only during the period of the theater of “socialist realism”, which resulted in the corresponding realistic principles of his productions. However, even in such circumstances the director appreciated and skillfully used bright elements of theatrical imagery (fantasticity in “Viy” by M. Gogol, choreography in the spirit of the revue in “Circus lights the fires”). O. Ivashutych’s activity in Kharkiv Theater of Musical Comedy was based on the significant personal culture of the



artist and his worldview of an intelligent leader. ■ **Key words:** *Kharkiv Theater of Musical Comedy, acting and directing activity of Oleksandr Ivashutych, student of Les Kurbas, The Berezil Theater, directing, performance, role, art of musical comedy actor.*

□ □ □

Постановка проблеми. Олександр Григорович Івашутич – учень Леся Курбаса, представник акторської школи Театру «Березіль» і один з акторів-фундаторів Харківського академічного театру музичної комедії. Його внесок до розбудови державного українського театру музичної комедії є дуже суттєвим. Адже ним здійснено близько 40 вистав на харківській сцені. Як характерний актор широкого діапазону, він зіграв понад 100 ролей у класичному й сучасному репертуарі. Протягом 1940 років О. Івашутич керував театром, й надалі лишаючись одним із режисерів цієї трупі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій за темою. Про О. Г. Івашутича відомо небагато. Єдина довідкова стаття з «Енциклопедії сучасної України» (Коваль, д. зв. 2020) не дає уявлення про його режисерський метод, опосередковано характеризуючи лише акторський діапазон митця. У праці Ю. Станішевського «Барви української оперети» (1970) про перше 40-річчя функціонування театрів музичної комедії України є кілька корисних елементів реконструкції ролей раннього періоду творчості О. Івашутича. Монографія Н. Єрмакової (2012) містить факти та важливі оцінки діяльності О. Івашутича в складі Мистецького об'єднання «Березіль». Отже, творчий шлях та особливості акторської, режисерської, керівничої іпостасей О. Івашутича на сьогодні є дуже мало дослідженими.

Науково-практична новизна й завдання дослідження. Авторкою даної праці зібрано у фондах наукових бібліотек та Спеціалізованої музично-театральної бібліотеки Харкова ім. К. С. Станіславського, а також в архіві ХАТМК та вперше проаналізовано понад 30 статей, в яких міститься інформація про діяльність О. Івашутича. Окрім того, було взято інтерв'ю в акторок, які працювали з О. Івашутичем. Отже, *вперше* систематизовано та виявлено особливості творчого шляху

актора, режисера, керівника Харківського театру музичної комедії Олександра Івашутича. **Стаття має на меті** окреслити та охарактеризувати основні етапи творчої діяльності О. Івашутича та відмінності його акторської гри і режисури в естетичному контексті часу.

Виклад результатів дослідження. Олександр Івашутич народився в Києві 1900 р. Свою сценічну діяльність він розпочав як актор драми (19-річним прийшов до Другого районного театру драми в Києві). 1922 р. відбулася доленосна подія в його житті – він став актором МОБу під керівництвом Леся Курбаса. Беручи до уваги інтенцію «Березолі» київського періоду, О. Івашутичу вдалося засвоїти, в першу чергу, високі вимоги до зовнішньої техніки актора, що він і продемонстрував у постановці «Пошились у дурні» Ф. Лопатинського (в якій, зокрема, виконував ексцентричну вокальну партію) і виставі «Жакерія» Б. Тягна. З протоколів засідань режисерської лабораторії МОБ стає зрозумілим, що О. Івашутич брав у них постійну активну участь. Отже, в «Березолі» він пройшов школу не лише актора, але й режисера. До речі, в Харкові О. Івашутич міг опинитися навіть раніше, якби приїхав разом з «Березолем» 1926 р. до тодішньої української столиці. Документально не підтверджено причину його виходу з театру, але в довідці з «Енциклопедії сучасної України» 1927–1929 подано як роки праці Олександра в щойно створеній Одеській Держдрамі (Коваль, д. зв. 2020).

Проте достеменно відомо, що 1 листопада 1929 р. О. Івашутич вже був у Харкові серед тих, хто відкривав перший державний театр музичної комедії в Україні (ДУМК). Режисер курбасівської школи, Б. Балабан побачив головного персонажа актуалізованої (за допомогою лібрето Остапа Вишні) сатиричної оперети Ж. Оффенбаха «Орфей у пеклі» не в «героях»-тенорах І. Білашенко та Л. Уманці, які входили до складі трупи, а саме в «чаплінівський» «маленькій людині» О. Івашутичі. Олександр творчо сприйняв настанову режисера «подачу персонажів, оформлення і режисерську роботу виконати в плані незагостреного гротеску» (Станішевський, 1970: 16) і застосовував буфонні прийоми та навіть циркову клоунаду. Ю. Станішевський писав про мізансцени, типові скоріше для «лівого» драматичного театру, ніж для музичної сцени: «Орфей, що тікав від настирливої



Еврідіки, чіплявся за трапецію і зникав під колосниками»; «Ось розгнівана Еврідіка жене Орфея працювати, забираючи в нього скрипку, але тільки-но вона виходить, в руках у нього з'являється нова скрипка; це повторюється кілька разів з блискавичною швидкістю. Або ось Орфей несе через сцену довгу водостічну трубу, вішає її біля правої куліси, смикає за мотузку, і з труби ллється вода – герой розкриває парасольку, дістає скрипку і радісно каже: “Оце пішов дощ, тепер, нарешті, я можу пограти!”» (Станішевський, 1970: 17–18). Відтоді решту життя – а саме понад 40 років – О. Івашутич присвятив саме театру музичної комедії.

По завершенні десятиліття в акторській якості О. Івашутич дебютував у режисурі. Час для театру був кризовий, невпевний: 1934 р. театр було вимушено переорієнтовано з експериментів учнів Л. Курбаса на «чергову» віденську класику в постановках москвичів Д. Джусто і В. Рапопорта, а надалі М. Авах взяв курс на ідеологізовану героїчну музичну комедію. Режисерська проба О. Івашутича відбулася в рамках першої постановки на цій сцені «Сільви», до речі, в українському перекладі М. Семенка. О. Івашутич разом із В. Галицьким асистентували В. Рапопорту. На початку 1940-х О. Івашутич став мистецьким керівником театру (заступив ув'язненого М. Аваха) і його режисером-постановником, судячи з репертуарного списку театру, дуже енергійним. Приміром, за півтора роки (1940–1941) початківець здійснив сім вистав.

В роки евакуації театру до Самарканду, Термезу, Фрунзе, Ашхабаду О. Івашутич виявив чималий організаторський хист. А також і як актор «асимілювався» у Середній Азії – зокрема, здійснив резонансне прочитання ролі Торговця із аршином в опереті «Аршин Мал Алан» У. Гаджибекова на вірші Фізулі (1942). Доволі промовистим є те, що 42-річний О. Івашутич єдиний серед колективу театру здобув найвище почесне звання республіки Узбекистан, в той час як такими ж званнями були відзначені його колишні колеги по «Березолі» – М. Крушельницький, О. Сердюк, В. Чистякова. І ще нюанс: маючи наразі лише фрагментарні підтвердження в рецензіях, проте аналізуючи репертуар і фотоматеріали, висловимо гіпотезу щодо спорідненості психотипів та трагікомічного хисту двох ко-



лишніх «березільців» і партнерів по циркізованій виставі «Пошились у дурні» – М. Крушельницького та О. Івашутича. Також в евакуації О. Івашутич здійснив єдину в історії колективу постановку драматичної вистави «Русские люди» К. Симонова, для чого, безумовно, скористався досвідом праці в драматичному театрі. Співпостановниками О. Івашутича були головний художник театру Семен Йоффе та головний диригент Савва Солящанський.

На режисерській посаді в театрі О. Івашутич був у найстрашніший час (сталінського терору і лихоліття війни) – від 1939 по 1950-ті. О. Івашутич не боявся позиціонувати себе як послідовник Курбаса, від «березільських» років лишивши собі сценічний псевдонім «Лесь». В цьому сенсі важливою, хоча й провокативною є оцінка О. Івашутича провідною сучасною театрознавицею-курбасознавицею Н. Єрмаковою: «...на окрему увагу заслуговують також О. Івашутич, А. Макаренко, М. Савченко – активні учасники театральної реформи Леся Курбаса, які ніколи не поривали з березільськими традиціями, трансформуючи їх відповідно до обставин, вимог часу» (Єрмакова, 2012: 146).

На нашу думку, Лесь Івашутич в ці роки прокреслив у своєму театрі штрих-пунктир європейського репертуару: здійснив прочитання унікальних в історії Харківського театру музичної комедії оперет «Підв'язка Борджія» К. Крауса, «Жанна плаче, Жак сміється» Ж. Оффенбаха, «Бал в Савойї» П. Абрахама (1940), «Ярмарок наречених» В. Якобі (1947), «Орліні пір'я» Ф. Фаркаша (1957), «Фраскіта» Ф. Легара (1959), «Король вальсу» Й. Штрауса (1961) і перші постановки відомих оперет «Роз-Марі» Г. Стотгардта і Л. Фрімля (1942), «Принцеса цирку» (1947), «Зоріка (Циганська любов)» Ф. Легара (постановку здійснено О. Івашутичем у рік смерті композитора). Крім того, О. Івашутич поставив чотири спектаклі за музичними комедіями класика української оперети О. Рябова. Безпосередньо методологію «Березолю» режисерові могла дозволити розкрити хіба що вистава в жанрі фантастичної комедії «Вій» (1951); а ще, режисер вдався до відвертої театральності в циркових сценах з мілютінської оперети «Цирк запалює вогні», разом із балетмейстером А. Гулеско задавши балету стиль, споріднений із «герлс» з «березільських»



реву. Загалом О. Івашутич одноосібно поставив у ХТМК 39 вистав. Зазначимо, що саме він благословив відомого у 1970–2000 роки режисера Олександра Барсеяна на другу після драматичного театру спеціалізацію режисера музичного театру, зробивши дипломника кафедри режисури асистентом у своїй постановці «Холопка» (1952).

Крім ролей у власних постановках, Лесь Івашутич грав у виставах М. Аваха (зокрема, Нечипора у «Весіллі в Малинівці»), у 1940–1950-ті виступав у виставах І. Радомиського. Помітними були в нього ролі Каленика («Майська ніч»), Рудого Панька і Свирида з «Вію», Солопія Черевика в «Сорочинському ярмарку», Павла І («Дочка фельдмаршала»), Петушкова («Акуліна»), Пеніжека в «Мариці», Зупана в «Циганському бароні», барона Зети у «Веселій вдові». На межі 1950–1960 рр. критика одноголосно визначає гру О. Івашутича як відносно (в рамках умовного жанру) психологічну, протилежну до штампу, гротескового шаржу. При цьому його акторська тональність серед кращих коміків опереткового жанру тодішньої України – Дмитра Пономаренка, Миколи Іванова, Миколи Гавриленка – була зовні менш ефектною. Є підстави довіряти Віктору Дубровському, який писав про донесений Лесем Івашутичем зміст образу актора Вундервуда у виставі «Поцілунок Чаніти» (1957): «Івашутич змальовує його людиною, що прожила нелегке життя, але не втратила віри у світлі ідеали» (Дубровський, 1957). Кореспондент газети «Красное знамя» доповнив цей відгук спостереженням стосовно виконавського стилю: «Задушевно, в невимушеній манері грає Вундервуда О. Івашутич» (Театральный сезон начался. «Поцелуй Чаниты», 1957). Очевидно, свідомо, по-режисерські, актор наділив свого персонажа чаплінською нотою – достатньо подивитися на його фото в образі (в той час як інший виконавець ролі, Д. Пономаренко, цієї подібності не прагнув). Ю. Станішевський (1959) зазначав щодо гри О. Івашутича у «Цигані-прем'єрі» (вистава 1958 р.): «З теплим і добродушним гумором грає роль старого камердинера». Актор був відзначений і в українському класичному репертуарі: «Цікавий теплий образ чулого правдивого козака Тупиці створений артистом Івашутичем («Чорноморці», 1958). Всім серцем Тупиця сприймає розпач Марусі і сміливо втручається в долю дівчини, стає на її за-

хист» (Юхвід, 1958). У постановці С. Однопозова «Летюча миша» (1965) актор створив яскравий епізод – образ прокурора Амадея, який побоюється своєї дружини і ніяк не може випхати заміж страшеньку доньку Лотту. В цій гострохарактерній ролі О. Івашутич робив собі високохудожній (із відсилкою до мікеланджелівського Саваофа!) грим. Цей фотодокумент з останнього періоду життя О. Івашутича є дуже важливим, адже він підтверджує нашу гіпотезу щодо трагікомічної природи його обдарування. Музикознавиця І. Беленкова (1965) наголошувала стосовно гри Івашутича в ролі Амадея на «приємному буфонному ансамблі» із виконавицею ролі Амалії Ромуальдою Коритек, симптоматично протиставляючи їхній культурі грубу награність Лотти (Діана Шадурська). 68-річний народний артист востаннє вдався до «березільського» бешкетливого лицедійства, що дарує виконавцеві радість від самої гри, в невеличкій ролі розбійника з промовистим іменем Свята Пика з «Чорного Дракона» Ф. Модуньо (постановка киянина Павла Морозенка).

У статті в «Енциклопедії сучасної України» (Коваль, д. зв. 2020) є помилка, яку варто виправити. Після 1955 р. О. Івашутич продовжував здійснювати постановки. Інше питання, що за віком, у зв'язку з очевидними проблемами зі здоров'ям, можливо, він і полишив посаду режисера. В середині 1960-х до ХТМК прийшли випускники кафедри режисури Театрального інституту Валентин Івченко, Олександр (Лесь) Синявський і Мирон Лукавецький, які привнесли до естетики театру сучасні тенденції режисури. Алла Хорольська, нині заслужена артистка України, яка увійшла до складу трупі 1963 р., посівши амплу «каскадної героїні», запам'ятала роботу із Лесем Івашутичем як режисером із введів, зокрема, до вистави «Роз-Марі». Лесь Григорович здався їй контактною, доброзичливою людиною, працівником, який відповідально й сумлінно ставився до дорученої йому роботи. Проте О. Івашутич в ті роки не видався їй режисером із яскраво своєрідним баченням матеріалу. Користуючись у колективі загальною повагою, він, водночас, здавався молодій акторці таким, хто зручний керівництву, бо є «робочою конячкою» і не претендує на лідерство (Хорольська, 2020: 7). А от молодій «героїні» класики віденської оперети в трупі театру, Любові Крижанівській,



О. Івашутич запам'ятався людиною величезної культури, знання театру та літератури і особистістю, відданою рідному театру цілковито, адже іншої «родини» він не мав (Крижановська, 2020: 5). Лесь Івашутич до смерті не полишав роботи у театрі, а з життя пішов 18 січня 1971 р.

Висновки і перспективи подальших розвідок у даному напрямку. Творчість Л. Івашутича як законодавця акторського стилю в Харківському театрі музичної комедії (а також у відповідних театрах всієї України, оскільки ДУМК був першим театром цього напрямку) протягом 1930–1960 рр. заслуговує на більш детальний аналіз. Перед подальшими дослідниками теми стоїть завдання залучити та проаналізувати всі рецензії на вистави за участю митця та в його постановках 1920–1940 рр. (як на сценах драматичних театрів, так і в Харківському театрі музичної комедії). Також важливим видається аналіз процесу відходу О. Івашутича від позицій авангарду до методу реалізму.

ЛІТЕРАТУРА

- Беленкова, И. (1965, 21 фев.). Весело, музыкально. *Красное знамя*.
- Дубровський, В. (1957, 13 вер.). «Поцілунок Чаніти». *Соціалістична Харківщина*.
- Єрмакова, Н. (2012). *Березільська культура: історія, досвід*. Київ: Фенікс, 512.
- Коваль, І. М. Івашутич Олександр Григорович. *Енциклопедія сучасної України*. Retrieved 2020, January 5, from http://esu.com.ua/search_articles.php?id=13597
- Крижановська, Л. (2020). Інтерв'ю [спогади про О. Івашутича]. Особистий архів авторки, 7.
- Станишевський, Ю. (1959, 9 мар.) «Цыган-премьер». *Красное знамя*.
- Станишевський, Ю. (1970). *Барви української оперети*. Київ: Музична Україна, 140.
- Театральний сезон почався. «Поцелуй Чаниты». (1957, 8 сент.) *Красное знамя*.
- Хорольська, А. (2020). Інтерв'ю [спогади про О. Івашутича]. Особистий архів авторки, 10.



Юхвїд, Л. (1958, 17 січ.). «Чорноморці». *Соціалістична Харківщина*.

REFERENCES

- Belenkova, I. (1965, February 21). Veselo, muzikalno [Fun, musically]. *Krasnoye znamya – Red Banner* [in Russian].
- Dubrovskiy, V. (1957, September 13). «Pocilunok Chanity» [“Chanita’s kiss”]. *Sotsialistychna Kharkivshchyna – Socialist Kharkiv Region* [in Ukrainian].
- Yermakova, N. (2012). *Berezilska kultura: istoriia, dosvid* [Berezilian culture: history, experience]. Kyiv: Feniks [in Ukrainian].
- Koval, I. M. Ivashutych Olexandr Grigorovich. *Entsiclopediia suchasnoi Ukrainy* [Encyclopedia of modern Ukraine]. Retrieved 2020, January 5, from http://esu.com.ua/search_articles.php?id=13597
- Kryzhanovska, Liubov (2020). Interviu [Interview]. Stored in author’s archive, 7 p. [in Ukrainian].
- Stanisheskyi, Yu. (1970). *Barvy ukrainskoi operety* [The colors of the Ukrainian operetta]. Kyiv: Muzichna Ukraina, 140 [in Ukrainian].
- Stanisheskiy, Yu. (1959, March 9). Tsygan-premyer [Tzigane-Premier]. *Krasnoye znamya – Red Banner* [in Russian].
- Teatralnyy sezon nachalsya. «Poceluy Chanity» [The theater season has begun. “Chanita’s kiss”]. (1957, September 8). *Krasnoye znamya – Red Banner* [in Russian].
- Khorolska, A. (2020). Interviu [Interview]. Stored in author’s archive, 10 p. [in Ukrainian].
- Yukhvid, L. (1958, April 17). «Chornomortsі» [“Black Sea residents”]. *Sotsialistychna Kharkivshchyna – Socialist Kharkiv Region* [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 17.01.2020 р.



УДК 792.027.4 (477) (092) : 782.071.2] : 781.68

DOI 10.34064/khnum2-1921

Панасюк В. Ю.

ORCID 0000-0002-2307-6185

Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка,
40002, вул. Роменська, 87, м. Суми, Україна

Історія ідей та історія людей у режисерській концепції А. Жолдака

АНОТАЦІЯ ■ **Панасюк В. Ю.** **Історія ідей та історія людей у режисерській концепції А. Жолдака.** ■ «Зіркову» постать А. Жолдака – одного з найепатажніших, інтригуючих своєю непередбаченістю режисерів – неможливо не помітити на небосхилі сучасного театрального мистецтва. Щоправда, не національного, а західноєвропейського чи російського – сценічна продукція режисера-авангардиста резонує із пріоритетними світовими тенденціями в театральній культурі. Це стосується й музичних спектаклів, де постановочний процес останнім часом здійснюється під знаком «Regio-театру», режисерської концепції – найчастіше, радикальної та ревізійністської щодо авторського джерела та інтерпретаційного досвіду критиків і публіки. Саме такими й є «оперні опуси» А. Жолдака, які, знаходячись в «європейському тренді», лишаються невідомими в Україні, не освоєними вітчизняними науковцями та, взагалі, нехтуються театральною спільнотою. Це стосується й постановки опери П. І. Чайковського «Іоланта» в сезон 2018–2019 рр. у Михайлівському театрі Санкт-Петербургу – однієї з останніх, здійснених режисером. Як і будь-яка інша «режисерська» постановка, вистава А. Жолдака зачіпає проблемні зони сучасного музично-драматичного театру. Одною з них є визначення тих естетичних засад, від яких відштовхується радикально налаштований режисер, відтворюючи на сцені власні концептуальні побудови. Іншою стає вибір інтерпретаційного інструментарію, що має бути використаним в процесі прояснення такого роду режисерського висловлювання.

Дане дослідження, використовуючи параметри культурологічного і театрознавчого аналізу, *ставить за мету* визначення концептуальних ідеоло-



гічних настанов, естетичних парадигм, особливостей організації наративу в названій постановці А. Жолдака. *Резюмується*, що складові режисерського концепту, які сходять до естетики символізму та мали б стати ключем для «відмикання» його сприймаючою стороною, не отримують своєї адекватної реалізації в сценічній оповіді, що передбачає одночасне викладення двох різних історій: осліплення та прозріння Іоланти та історії створення П. Чайковським однойменної опери. Ідейне, естетичне, драматургічне переважання режисерського висловлювання призводить до ускладнення системи дійових осіб, введення численних нових персонажів, перебудови первинної драматургії, перемонтування партитури. В результаті виникає художньо суперечливе утворення, що провокує конфліктні інтерпретаційні відносини як із глядачем, так і з професійною критикою. ■ **Ключові слова:** опера, наратив, символізм, інтерпретація, режисерський театр, режисерська концепція, оперна вистава, постановка, сучасний музично-драматичний театр.

АННОТАЦИЯ ■ **Панасюк В. Ю. История идей и история людей в режиссёрской концепции А. Жолдака.** ■ «Звёздную» фигуру А. Жолдака – одного из самых эпатажных, интригующих своей непредсказуемостью режиссёров – невозможно не заметить на небосклоне современного театрального искусства. Правда, не национального, а западноевропейского или российского – сценическая продукция режиссёра-авангардиста резонирует с приоритетными мировыми тенденциями в театральной культуре. Это касается и музыкальных спектаклей, где постановочный процесс в последнее время осуществляется под знаком «Regio-театра», режиссёрской концепции – чаще радикальной и ревизионистской по отношению к авторскому источнику и интерпретационному опыту критиков и публики. Именно таковыми и являются «оперные опусы» А. Жолдака, которые, находясь в «европейском тренде», остаются неизвестными в Украине, не освоенными отечественными учёными и, в целом, игнорируются театральным сообществом. Это касается и постановки оперы П. И. Чайковского «Иоланта» в сезон 2018–2019 гг. в Михайловском театре Санкт-Петербурга – одной из последних, осуществлённых режиссёром. Как и любая другая «режиссёрская» постановка, спектакль А. Жолдака затрагивает проблемные зоны современного музыкально-драматического театра. Одной из них является опреде-



ление тех эстетических принципов, от которых отталкивается радикально настроенный режиссёр, воссоздавая на сцене собственные концептуальные построения. Другой становится выбор интерпретационного инструментария, который должен быть использован в процессе прояснения такого рода режиссёрского высказывания.

Данное исследование, используя параметры культурологического и театроведческого анализа, *ставит целью* определение концептуальных идеологических установок, эстетических парадигм, особенностей организации нарратива в названной постановке А. Жолдака. *Резюмируется*, что составляющие режиссёрского концепта, которые восходят к эстетике символизма и должны были бы стать ключом для «отмыкания» его воспринимающей стороной, не получают своей адекватной реализации в сценическом повествовании, предусматривающем одновременное изложение двух разных историй: ослепления и прозрения Иоланты и истории создания П. И. Чайковским одноимённой оперы. Идейная, эстетическая, драматургическая перегруженность режиссёрского высказывания приводит к усложнению системы действующих лиц, введению многочисленных новых персонажей, перестройке первичной драматургии, перемонтированию партитуры. В результате возникает художественно противоречивое образование, провоцирующее конфликтные интерпретационные отношения как со зрителем, так и с профессиональной критикой. ■ **Ключевые слова:** опера, нарратив, символизм, интерпретация, режиссёрский театр, режиссёрская концепция, оперный спектакль, постановка, современный музыкально-драматический театр.

ABSTRACT ■ Panasiuk Valerii. Ideas' stories and people's stories in A. Zholdak's directorial conception.

■ **Problematic field, objectives and methodology of the study.** The “star” figure of A. Zholdak, one of the most shocking directors intriguing with his unpredictability, cannot be overlooked in the sky of modern theatrical art. True, not of national art, but Western European or Russian – the stage productions of the avant-garde director resonate with the priority world trends in theatrical culture. This also applies to musical performances, where the staging process in last time has been carried out under the sign of the “Regio-Theater”, under the director's concept, which is often radical and revisionist in relation to the author's source and the interpretive experience of critics and the public.



This is evidenced by the A. Zholdak's "operatic opuses", namely, "Eugene Onegin" (St. Petersburg, Mikhailovsky's Theater, 2012–2013 season), "Love drink" (Poznan, Teatr Wielki named after Stanislaw Moniuszko, 2018–2019 season), The "Enchantress" (Lyon, Opera National de Lyon, 2018–2019 season). "Opera opuses" by A. Zholdak, being in the "European trend", remain unknown in Ukraine, not mastered by domestic scientists and, in general, are ignored by the theatrical community. This also applies to the production of P. Tchaikovsky's opera "Iolanta" in the 2018–2019 season at the Mikhailovsky Theater in St. Petersburg, one of the last, carried out by the director. Like any other "director's" production, A. Zholdak's performance touches upon problem areas of the modern musical and drama theater. The first of them is the definition of a system of principles that are guided by contemporary directors, embodying their "radical" concepts on stage. The second is related to the choice of interpretive methodology that is commonly used in the process of radical stage expression's interpretation.

The present study, *using the parameters of culturological and theatrical critic analysis, aims to determine the conceptual ideological attitudes, aesthetic paradigms, features of the organization of the narrative* in the aforementioned production by A. Zholdak.

The results of the study. The first of above-mentioned problem is solved through the understanding of the fact that the libretto and the musical text, i.e. the source material, remain indestructible for any modern opera director. On its basis, a director (co-authored with a playwright and an artist) creates a new narrative with the help of own stage means: set design, costumes, light equipment, video etc. As a result, a "radical reading" effect provokes a conflict of interpretations. The second problem, owning or mastering interpretative mechanisms, is related to the processes of sensing text in the receiving area. It refers to the level of development of skills of "unlocking" the text, skillful possessing (often not possessing) the "keys", which are appropriate for using in work with a text of modern musical theater. These very problems are actualized by P. Tchaikovsky's opera "Iolanta" embodiment, performed by A. Zholdak on the stage of the Mikhailovsky's Theater.

As the staging practice of the last decade shows, it is the composer's work that is undergoing a radical conceptual rethinking. The plot of "Iolanta", its system of characters and basic metaphors, are completely meeting with the aesthetic principles of symbolism. This explains A. Zholdak's transfer of opera's action to the end



of XIX and early XX centuries, that is, into the period of establishing symbolism as a worldview and artistic dominant of the era. Aesthetically, the visual decision of the performance of the Mikhailovsky's Theater (artistic directors – Andriy Zholdak and Daniel Zholdak, director of multimedia and author of light design – Gleb Filshtinsky) meets the criteria of postmodernism. At the same time, the stage story is a parallel unfolding of two autonomous stories: blindness, love and insight of Iolanta and the story of the eponymous P. Tchaikovsky's opera's creation.

For staging the stories, A. Zholdak chooses the principles of the novel genre with its story linearity, psychological reasoning, obligatory causation. At the same time, the director, not refusing basic (symbolist) expressive means, adds to the novel narrative the “visible symbols” of holiness of the main character Iolanta (the nimbus, the interior of the Orthodox church with its exaggerated Byzantine richness and luxury), which are in fact a purely external expression of this internal idea, which is very difficult for scenic implementation. As a consequence, there is a complication of the characters' system, the restructuring of the primordial playwriting and re-montage of the opera score. The scale of the stage narrative does not fit into the author's timing of a one-act opera, and therefore P. Tchaikovsky's musical material is “added to the load” with the fragments borrowed from other works of the composer (for example, from “Nutcracker”). All this leads to a violation of the unbreakable ethical law of the “Regio-Theater” – the inviolability of the author's (verbal and musical) text. The story of P. Tchaikovsky's creation of his last opera opus is not convincingly staged. Considering the nature of the theater and its expressive capabilities, it is impossible to reveal on the stage the visual equivalent of the creative process and the artist who is in it. Therefore, in A. Zholdak's play, the actor depicting the composer in the process of working on “Iolanta” performs the row of consistent physical actions, which only demonstrates his professional movement skills, imitating the convulsive-ecstatic tension of the creator.

Conclusions. Thus, A. Zholdak attempts “to open” P. Tchaikovsky's latest opera score by “the key of symbolism” by working with universal ideas and refining hidden meanings. The hints at this grandiose design are the postponement of the opera action in appropriate “epoch” – the end of XIX to the beginning of XX centuries, in the era of active functioning of symbolism in artistic culture, and the emergence of the “Alter Iolanta” as a new character.

But the ideas of symbolism do not have their proper implementation. A. Zholdak tries to presents two stories at the same time (blindness, love and



insight of Iolanta and the story of P. Tchaikovsky's creation of the eponymous opera) based on the principles of the novel genre, which leads to the substitution of "the ideas' history" on "the human stories". The result is an artistically contradictory stage build up, which provokes conflict interpretative relationships both by the audience and by the professional criticism. ■ **Key words:** *opera, narrative, symbolism, interpretation, director's theater, director's concept, opera performance, staging, modern music and drama theater.*

□ □ □

Проблемне поле, мета та методологія дослідження. «Зіркову» постать Андрія Жолдака – одного з найепатажніших та інтригуючих своєю непередбаченістю режисерів – просто неможливо не помітити на небосхилі сучасного театрального мистецтва. Щоправда, не вітчизняного, а західноєвропейського та російського – отже, вся його сценічна продукція входить в резонанс із пріоритетними світовими тенденціями, вписуючись в загальнокультурний контекст. Це стосується й музичних спектаклів, де постановочний процес в останні десятиліття здійснюється під знаком «Regio-театру», тобто домінування у виставі режисерської концепції – найчастіше радикальної, ревізійоністської щодо авторського джерела та інтерпретаційного досвіду, такої, що викликає обурення й досі все ще «вразливої» публіки та навіть вже «загартованої» в боях з режисерами професійної критики, театральної та музичної. Власне, такими й є «оперні опуси» А. Жолдака. Вони, потрапляючи до «загальноєвропейського тренду», залишаються невідомими в Україні, не освоєними вітчизняними науковцями, такими, що взагалі нехтуються театральною спільнотою. Це стосується й опери П. Чайковського «Іоланта» – однієї з останніх постановок, здійсненої в сезон 2018–2019 рр. у Михайлівському театрі (Санкт-Петербург).

Як і будь-яка інша з ганебним тавром «Regio-театру», постановка А. Жолдака зачіпає проблемні зони сучасного музично-драматичного театру. Одною з них є питання визначення тих «зрозумілих» естетичних засад, від яких відштовхуються радикально налаштовані режисери, коли відтворюють на сцені власні, на перший погляд, «незрозумілі» публіці, концептуальні побудови. Іншою стає вибір інтерпре-



таційного інструментарію, що зазвичай використовується в процесі прояснення цього, переважно навмисне, «незрозумілого» режисерського висловлювання. В окремих випадках підходи до авторського «концепту» охороняються так надійно, що навіть найновіше дослідницьке «озброєння» не дозволяє потрапити у його середину, назавжди лишаючи нас назовні. Дане дослідження, використовуючи *параметри культурологічного і театрознавчого аналізу*, **ставить за мету** визначення концептуальних ідеологічних настанов, естетичних парадигм, особливостей організації наративу в постановці А. Жолдаком опери П. Чайковського «Іоланта».

Перша з позначених вище проблем достатньо легко вирішується, оскільки при найближчому розгляді принципи, на яких базується «радикалізм» режисерської інтерпретації, стають уповні зрозумілими. «Принцип недоторканості» зазвичай поширюється на лібрето й музичний текст оперного твору, тобто його початковий матеріал. Проте режисером-постановником, разом із драматургом та художником, надбудовується на цій основі нова оповідь, створена за допомогою власне сценічних засобів: незвичних мізансцен, костюмів, освітлення та відео, що визначають індивідуальність сценографії вистави. Звідси виникає ефект «радикального прочитання», який, як правило, конфліктує з уявленнями про те, як це «має бути», як у досвідченого науковця, так і у новонаверненого, але все ще «простого» глядача, з їх попереднім естетичним досвідом та чистотою бачення прекрасного.

Саме до процесу сприйняття, зони отримання інформації відсилає друга проблема – володіння чи не володіння реципієнтом інтерпретаційними механізмами «відмикання» сценічного тексту. Вона стосується рівня розвитку навичок такого володіння (найчастіше – не володіння), технології вмілого застосування тих «ключів», якими доцільно скористатися для розуміння тексту сучасної «режисерської» вистави.

Варто додати, що ці проблеми, на щастя, в мистецькому просторі нашої Вітчизни не потребують свого нагального вирішення. Вони не є актуальними: те, що традиційно називають «Regio-театром», як культурна традиція, в нашій країні відсутнє взагалі. Поодинокі «українські прориви» – це «прориви в нікуди». Зазвичай вони переконують



у тому, що з таким асортиментом якостей, як вокальна й акторська культура, як культура постановча та культура глядацька, краще за все... взагалі нікуди не прориватися. Взагалі, не намагатися, а залишатися задоволеними собою та один одним. Ось чому здається таким переконливим твердження одного з театральних критиків про те, що «Жолдак – кочівник; в Україні не працює більше десяти років: естетичний консерватизм там не підвладний ніяким революціям» (Рутковский, 2019, 3 апр.).

Виклад основного матеріалу дослідження. Про оперні опуси А. Жолдака ми тільки «дізнаємося»: і про «Євгенія Онєгіна» (Санкт-Петербург, Михайлівський театр, сезон 2012–2013 рр.), якому присвячена наша окрема публікація (Панасюк, 2017), і про «Любовний напій» (Познань, Teatr Wielkiim Stanisława Moniuszki, сезон 2018–2019), і про «Чародійку» (Ліон, Opera Nationalde Lyon, сезон 2018–2019). Інтерпретація останньої опери П. Чайковського – «Іоланти» – викликала, як то зазвичай буває з виставами А. Жолдака, суперечливі оцінки публіки (і «освіченої», і «простой»), оприлюднені в різних соціальних мережах, як то: «Складно навіть сказати, що більше пригнітило – відсутність театру в цій постановці, ідіотські спецефекти, недоречні музичні акценти або ж загальне враження, що якийсь Жолдак вважає, що такому бидлу, як ми, можна впарювати будь-яке лайно, і ми будемо йому аплодувати стоячи. І треба сказати, на жаль, багато хто таки да, аплодував. Але це, скоріше, показник загальної культури, що деградувала, а не чеснота даної постановки. А подібні “трактування” непересічних творів мистецтва опускають нашу загальну культуру ще нижче, хоча, здавалося б, куди вже» (Позор в Михайловском театре, 2019, 2 июн.).

Але є й інші, серед них – коментар отця Святослава від 25 листопада 2018 р. до статті М. Песочинського «Привиди звуків»: «Приголомшливий спектакль! Спектакль для нас – для православних, а саме віруючих християн. Скільки світла Господа Нашого Ісуса Христа в цьому спектаклі!!! Свята Іоланта зцілилася, увірувавши в Бога... Всім віруючим, а втім, і невіруючим треба дивитись це – Бог є!!! Невіруючий да увірує!!! Обов'язково беріть із собою свічі в театр (тільки електронні – справжні не можна за технікою безпеки)



та у фіналі вмикайте їх, і хай засяє Божественне світло!!! І да перебуде з нами Сила Господа Нашого Ісуса Христа! Амінь» (Песочинський, 2018, 24 нояб.).

Варто спробувати пояснити таку широку амплітуду коливань симпатій глядачів, звернувшись до запропонованої режисером концепції. Яка вона? Які саме наративні завдання переслідував постановник, створюючи свою історію? Чи вдалося йому їх виконати? Звернемося до першоджерела – лібрето останньої опери П. Чайковського, в основі якого – одноактна віршована драма данського письменника Г. Герца «Дочка короля Рене». Вона уявляється досить традиційною казковою історією – повчальною, зі «щасливим фіналом». Ця оманлива наївність, примножена багатьма невигадованими постановками, призвела до того, що «Іоланта» потрапила до «ранкового» репертуару – цнотливих вистав для «сімейного перегляду». Але, як то свідчить постановча практика останнього десятиліття, саме ця опера зазнала радикального концептуального переосмислення, розповсюджуючись сценами світових музичних театрів і конкуруючи з репертуарними «хітами» П. Чайковського – «Євгенієм Онегіним» і «Піковою дамою». Це доводять її режисерські втілення – М. Трелінського (Санкт-Петербург, Маріїнський театр, сезон 2008–2009), П. Селларса (Мадрид, Teatro Real, сезон 2011–2012), С. Женовача (Москва, Большой театр, сезон 2015–2016), Д. Чернякова (Париж, Opera national de Paris, сезон 2015–2016), Л. Штейер (Франкфурт-на-Майні, Oper Frankfurt, сезон 2018–2019).

Виявляється, сюжет «Іоланти», коло її дійових осіб і базових метафор повністю відповідають системі координат потужної мистецької течії кінця ХІХ – початку ХХ ст., що «допомогла узагальнити поняття символу, перетворивши його в код реальності» (Паві, 2006: 395), тобто символізму. І сьогодні, як пріоритетну, ми спостерігаємо тенденцію режисерських прочитань «Іоланти» П. Чайковського, пов'язану з осмисленням опери через історико-культурний контекст епохи її створення. У цьому випадку унаочнюються принципово важливі збіги – і часові, і мистецькі. Так, опера «Іоланта» створена 1892 р., а, наприклад, 1890 – видана драма М. Метерлінка «Сліпі». Ідея сліпоты – фізичної та духовної – розробляється в обох творах у спільному символістському ключі, правда, з різним фіналом. Для М. Метерлінка та-

ємничі сили – любов і смерть – панують над сліпцями, що навпомацки прямують шляхом життя, чинять свій «лукавий і несправедливий» суд, грають з ними в жорстоку гру і, врешті-решт, призначають покарання, схожі на «примхи безжалюї долі». У Модеста й Петра Чайковських, безумовно, підхід інший – оптимістичний. Із доленосного єднання «любов – смерть» вилучається друга складова, а перша, перетворюючись, за логікою М. Метерлінка, на «таємничу силу», починає серед живих гру, схожу на «примхи долі», і нагороджує... щасливим фіналом. Внутрішнє прозріння, спричинене любов'ю, стає запорукою фізичного зцілення. Саме цей оперний «happy end», відмінний від фіналу «Сліпих» бельгійського драматурга, як раз і вводить в оману всіх сценічних інтерпретаторів «Іоланти», що традиційно працювали на зниження її «символістського градусу», іноді до нульової точки.

Зауважимо, що символізм як мистецький рух повноцінно виявився не тільки в літературі, де автор працює виключно з вербально організованою системою символів, але й у театрі, де символ вербальний потребує свого предметного втілення і де була здійснена «спроба вибудувати на сцені світ (закритий чи відкритий), запозичивши декілька елементів з очевидної дійсності через посередництво актора», створити своєрідний універсум, і в такий спосіб відіслати «глядача до іншої дійсності, ніж та, яку він мав би собі розкрити» (як цит. Паві, 2006: 395–396). Власне, подібний – символістський за своєю суттю – «універсум» намагається створити і А. Жолдак на сцені Михайлівського театру, називаючи власні «оперні постановки в Петербурзі, Євгенія Онєгіна та “Іоланту”, “французькими” – в смислі, естетськими та елегантними, що доречно в Росії – країні хаосу» (Рутковский, н. д.). То що ж являє собою «універсум» А. Жолдака?

Концептуально – це символізм як ідеологія, що визначає загальний режисерський підхід. Нею пояснюється й перенос дії опери в кінець ХІХ – початок ХХ ст., тобто в період утвердження символізму як світоглядної та мистецької домінанти епохи. *Естетично* – це «волаючий постмодернізм» з його бароковою надлишковістю, поєднанням не поєднуваного, з тією узаконеною еkleктикою, що припускає жонглювання найрізноманітнішими стилями та «смаковими проявами». *Наративно* – паралельне розгортання двох автономних оповідей, які



одного разу перехрещуються: історія сліпоти, любові та прозоріння Іоланти й історія... створення П. Чайковським однойменної опери.

Весь цей «універсум» уміщується у збудований за діагоналлю сцени павільйон-інтер'єр (художники-постановники – Андрій Жолдак і Даніель Жолдак), який то наповнюється предметами побуту й «повсякденним життям», то стає порожнім, перетворюючись на екран для відеопроєкцій (режисер мультимедіа й автор світлового дизайну – Гліб Фільштинський). При цьому на авансцені встановлена коробка, що зазвичай використовується в театральному побуті для демонстрації макета сценічного оформлення. Саме до неї протягом усієї вистави періодично і не без відвертого хвилювання заглядає композитор, у такий спосіб нагадуючи глядачеві про своє існування та наполягаючи на інтенсивності свого творчого процесу. До речі, в програмці серед персонажів, передбачених лібрето, є й «додаткові», один з яких – Петро Ілліч Чайковський. Плоди його «титанічних зусиль», які так наочно намагається демонструвати режисер, тут же подаються на стіну-екран у вигляді проєкції друкованого партитурного аркуша. Стає зрозумілою вся грандіозність задуму А. Жолдака, масштабність поставленого завдання: відтворити на сцені творчий процес, усю його складність і напруженість, непередбачуваність поворотів душі самого творця – митця.

І тоді виникає питання щодо потенціалу та меж будь-якої художньої мови у спробі осмислення (чи просто «опису») «митця у творчості» чи самої «динаміки творчого процесу». Як показує досвід, у кращому випадку на сцені вдається візуалізувати «хронологію творення», а не саму Творчість і Митця, що перебуває в процесі творення. Навіть сьогодні, використовуючи весь потужний технічний арсенал, неможливо на сцені явити глядачеві візуальний еквівалент названих феноменів. Будь-яка режисерська ідея при рішенні цього завдання стикається з конкретним тілом – акторською плоттю, здатною лише з різним ступенем майстерності демонструвати свою моторику, імітуючи конвульсивно-екстатичну напругу.

Щодо макетної коробки на авансцені, то з приводу її походження та її літературного прообразу читацька пам'ять підкаже першоджерело – «Театральний роман» (Записки небіжчика) М. Булгакова. В ньому досить переконливо відтворено механізм письменницької

творчості на тому етапі, коли між «надокучливими» персонажами автор намагається встановити певні стосунки, упорядкувавши їхню поведінку: «У перший час я просто бесідував з ними, і все ж-таки книжку роману мені довелося витягти з шухляди. Тут мені почало уявлятися вечорами, що з білої сторінки виступає щось кольорове. Придивляючись, мружачись, я переконався в тому, що це картинка. І більш того, що картинка ця не плоска, а тривимірна. Немов коробочка, і в ній крізь рядки видно: горить світло і рухаються в ній ті самі фігурки, що описані в романі. Ах, яка це була захоплююча гра...» (Булгаков, 1989: 218). Для А. Жолдака ця «захоплююча гра» набуває нового – універсального – сенсу; за її умовами можна змоделювати (й на сцені теж) будь-який творчий процес будь-якого митця, в тому числі й П. Чайковського. Але ця гра, як і будь-яка інша, має свій кінець. Регулярне заглядання композитора до коробки завершується остаточним проникненням митця в «плоть свого витвору»: П. Чайковський на власну персону з'являється на фінальному весільному бенкеті вигаданих ним героїв. Отже, остання сцена вистави стає точкою перетину двох автономних історій, розказаних режисером глядачеві.

Цікаво, що саме ці зримі, виключно тілесні, прояви художнього натхнення відтворює герой роману Е. Т. А. Гофмана, який спостерігав за котом Муром, що перебував у стані творчого екстазу: «Слухайте й дивуйтеся! В найдальшому кутку горища сидить ваш кіт! Сидить, випроставшись за столиком, на якому письмове приладдя та папір, і поводить ся вкрай дивно: то потре лоба чи потилицю, то проведе лапою по писку, тоді вмочить перо, попише, перестане, знов попише, перечитає написане і замурчить, заворкоче із задоволення, – мені аж на друге горище чути. А навколо лежать книжки, я бачив зі спинки, що вони взяті з вашої бібліотеки» (Гофман, 1983: 68–69). Послідовність здійснюваних фізичних дій, подібних до котячих, саме й демонструє на сцені актор, що зображає П. Чайковського в «творчому процесі».

Друга історія – про причини сліпоты, любов і прозріння Іоланти – А. Жолдаком розповідається з детальністю романної оповіді, жанрові закони якої потребують розгорнутої системи дійових осіб. Ось чому на сцені з'являються заявлені в програмці «двійник Іоланти», «Іоланта



у п'ятирічному віці», «Іоланта у 10-річному віці», «Рене в молодості», «матір Іоланти в молодості», а, окрім них, ще 16 осіб, названих «слугами та іншими персонажами». Масштабність сценічної оповіді, безумовно, не вміщується в авторський хронометраж одноактної опери, а тому музичний матеріал П. Чайковського «довантажується» фрагментами, запозиченими з інших творів композитора (наприклад, із «Лускунчика»). В результаті вистава з одним антрактом триває три години, викликаючи здивування «освіченої» публіки та радість «простого» глядача від повноти представленого видовища.

Дійсно, А. Жолдак розповідає історію життя Іоланти із завязістю романіста, коли всі події та вчинки окремих героїв, система їхніх взаємостосунків отримують переконливе мотивування, коли накреслюється так звана «лінійна» оповідь з її однозначними причинно-наслідковими зв'язками. Так, режисером ставиться питання про причину сліпоти Іоланти. Вона виявляється досить собі «прозаїчною», результатом з'ясування побутових подружніх стосунків: чоловік – «Рене в молодості» – під час сварки штовхнув свою дружину, вагітну Іолантою. Ось і народилася дитина сліпою. Ось вона і зростає «у пільмі», пустуючи та граючи, і є живим докором сумлінню свого батька-короля. І, як будь-яка невинна жертва, і як будь-яка сліпа, що осягає світ не зовнішнім, а внутрішнім «зором» (звідси поява на сцені «зрячого двійника Іоланти»), вона, за режисерською волею, набуває статусу святої. Тоді й потребує свого нагального вирішення надзвичайно складне сценічне завдання щодо візуалізації цієї самої святості. А. Жолдаком воно вирішується надзвичайно просто, з використанням виключно зовнішніх атрибутів: обов'язкового німбу над головою героїні та інтер'єру православного храму з його візантійською надлишковістю розкоші та пишноти.

До цієї «романної оповіді» у вигляді розіграних пантомімічних сцен додаються номери з композиторського матеріалу. Правда, в деякі моменти «лінійність» оповіді порушуються «побічними» явищами та «зайвими» персонажами, яких, керуючись логікою власної концепції, А. Жолдак не знає, куди подіти. І тоді він, як, наприклад, у випадку з Робертом, герцогом Бургундським, виводить актора на авансцену, робить розкішним тлом писану суперзавісу Михайлівського театру



й перетворює хіт «Кто может сравниться с Матильдой моей!» на окремий номер помпезного урядового концерту. Публіці пропонується режисерський «коктейль Молотова», який його винахідник сам називає «естетським та елегантним». На превеликий жаль, створена постановником вогнебезпечна суміш розриває на сцені те, що можна було б вважати за «універсум Жолдака», через що одна частина публіки відчуває глибоке розчарування, а інша – непідробне захоплення від суто зовнішніх ефектів.

Висновки. «Кто выдумал, что мирные пейзажи не могут быть ареной катастроф?» (М. Кузмін). Можуть! І у випадку з «Іолантою» однією з них стала сцена Михайлівського театру – арена режисерських катастроф постановника. Яких саме? Перша (і, напевно, наймасштабніша) – ідеологічна. Вона безпосередньо пов'язана зі спробою «відкрити» останню оперу П. Чайковського «ключем символізму», працюючи з універсальними ідеями та унаочнюючи приховані смисли. Натяком на цей грандіозний задум стало перенесення «в епоху» – кінець ХІХ – початок ХХ ст., у добу активного функціонування символізму в художній культурі, та поява в якості дійової особи «двійника Іоланти». Але розповісти на сцені історію ідей – справа не з простих, бо театр (така вже його природа) потребує матеріалізації навіть найабстрактніших понять. І тоді режисером здійснюється «елегантна» підміна. «Долі ідей» підмінюються «долями людей». Ця процедура призводить до другої катастрофи – вже естетичного порядку.

В якості робочої обирається естетика романного жанру з його лінійною оповідністю, психологічним мотивуванням, обов'язковими причинно-наслідковими зв'язками. В результаті ускладнюється система дійових осіб, перебудовується визначальна драматургія, переписується партитура і, врешті-решт, порушується, здавалося б, непорушний етичний закон «Regio-театру» – недоторканість авторського (словесного та музичного) тексту. До того ж, А. Жолдак, не відмовляючись від базових (символістських) настанов, додає до романної поетики, на його погляд, «зримі» символи «святості» (німб, інтер'єр православного храму), які, в дійсності, є лише не вповні органічними, з огляду на загальний історико-культурний контекст твору, зовнішніми візуальними емблемами.



Третя катастрофа – спроба розповісти, як уже згадувалося, дві історії одночасно, тобто історію сліпоти, любові та прозріння Іоланти, та історію створення П. Чайковським однойменної опери. І, якщо історію «номер один» А. Жолдаку вдалося-таки викласти з неминучими втратами ідеологічного характеру, то історія «номер два» перетворилася на режисерське фіаско.

...Взагалі-то, майстерне ведення паралельних оповідей у межах окремо взятого тексту можливе. Наприклад, у літературі. Адже, «пишучи свою “Життєву філософію”, кіт Мур зі спокійним серцем подер надруковану вже книжку, яку знайшов у свого господаря; одні аркуші він підкладав під свої, щоб краще було писати, іншими промокав чорнило» (Гофман, 1983: с. 6). В результаті світ побачила «Життєва філософія кота Мура разом з уривками біографії капельмейстера Йоганнеса Крейсlera, випадково знайденими серед аркушів макулатури», автором якої через «непорозуміння» вважається Е. Т. А. Гофман. Можливо, в такому випадку «Іоланта» на сцені Михайлівського театру – це нереалізований задум нової котячої «Життєвої філософії». Одночасно виникає, без сумніву, вельми переконливе співставлення режисера з Гофмановим героєм – котом Муром. Гадаю, самому А. Жолдаку таке порівняння сподобалося б...

ЛІТЕРАТУРА

- Булгаков, М. (1989). Театральный роман (Записки покойника). В кн. *Избранные произведения. В двух томах*. Т. 2, 183–332. Киев: Дніпро.
- Гофман, Е. Т. А. (1983). *Життєва філософія кота Мура разом з уривками біографії капельмейстера Йоганнеса Крейсlera, випадково знайденими серед аркушів макулатури*. Київ: Дніпро, 372.
- Паві, П. (2006). *Словник театру*. Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 641.
- Панасюк, В. Ю. (2017). «Евгений Онегин» без украинского акцента. Опера Чайковского в интерпретации Андрия Жолдака. В кн. *Чайковский и XXI век : диалоги во времени и пространстве*. (Материалы междунар. науч. конференции), 286–294. Санкт-Петербург: Композитор – Санкт-Петербург.
- Песочинский, Н. (2018, 24 нояб.) Призраки звуков. Retrieved from <http://ptj.spb.ru/blog/prizraki-zvukov/>



- Позор в Михайловском театре: «Иоланта» Жолдака (2019, 2 июня.). Retrieved from <https://tigr.net/5136/2019/02/06/pozor-v-mihailovskom-teatre-iolanta-zholdak/>
- Рутковский, В. (2019, 3 апр.) Дикий Чайковский. «Чародейка» в постановке Андрия Жолдака Retrieved from <https://www.svoboda.org/a/29849568.html>

REFERENCES

- Bulgakov, M. (1989). Teatralnyi roman (Zapiski pokoynika) [Theatrical novel (Notes of the deceased)]. In *Izbrannye proizvedeniya [Selected works]. (Vols. 1–2). Vol. 2*, pp. 183–332. Kiev: Dnipro [in Russian].
- Hoffman, E. T. A. (1983). *Zhyttieva filosofii kota Mura razom z uryvkamy biohrafii kapelmeistera Yohannesa Kreislера, vypadkovo znaydenymy sered arkushiv makulatury [Moore's Cat's Life Philosophy, along with excerpts from the biography of the conductor Johannes Chryslер, accidentally found among the sheets of waste paper]*. Kyiv: Dnipro, 372 [in Ukrainian].
- Panasiuk, V. Y. (2017). «Evgeniy Onegin» bez ukrainskogo akcenta. Opera Tchaikovskogo v interpretazii Andriya Zholdaka [“Eugene Onegin” without the Ukrainian accent. Tchaikovsky's opera interpreted by Andriy Zholdak]. In *Tchaikovsky i XXI vek : dialogi vo vremeni i prostranstve [Tchaikovsky and the XXI century: dialogues in time and space]*. (Proceeding of the international scientific conferences), 286–294. St. Petersburg: Kompozitor – Sankt-Peterburg [in Russian].
- Pavi, P. (2006). *Slovnnyk teatru [Dictionary of theater]*. Lviv: Vydavnychiy tsentr LNU imeni Ivana Franka, 641 [in Ukrainian].
- Pesochinskiy, N. (2018, November 24) Prizraki zvukov [Ghosts of sounds]. Retrieved from <http://ptj.spb.ru/blog/prizraki-zvukov/> [in Russian].
- Pozor v Mihaylovskom teatre: «Iolanta» Zholdaka [Shame at the Mikhailovsky Theater: “Iolanta” Zholdak] (2019, June 2). Retrieved from <https://tigr.net/5136/2019/02/06/pozor-v-mihailovskom-teatre-iolanta-zholdak/>
- Rutkovskiy, V. (2019, April 3). Dikiy Tchaikovsky. «Charodeyka» v postanovke Andriya Zholdaka [Wild Tchaikovsky. “The Enchantress” directed by Andriy Zholdak]. Retrieved from <https://www.svoboda.org/a/29849568.html> [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 21.01.2020 р.



УДК 78.071.1 (44) : [782.9 : 792.57]

DOI 10.34064/khnum2-1922

Фан Сін-Сюань

ORCID 0000-0002-0157-7966

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

Про втілення гуманістичних цінностей в мюзиклі «Ромео і Джульєтта» Ж. Пресгурвіка

АНОТАЦІЯ ■ Фан Сін-Сюань. Про втілення гуманістичних цінностей в мюзиклі «Ромео і Джульєтта» Ж. Пресгурвіка. ■ У пропонованій статті виділені концептуальні засади, які визначають специфіку втілення гуманістичних цінностей в мюзиклі «Ромео і Джульєтта». У зв'язку з осмисленням соціальних дій персонажів з точки зору їх ціннісних орієнтацій у якості методологічного базису використовуються положення «розуміючої» соціології М. Вебера. Концепція М. Вебера про соціальні процеси, базуючись на позиціях аксіології, щонайкраще відповідає «картині світу» розглянутого твору. Німецький соціолог закликає до толерантності – «політеїзму цінностей», оскільки в соціальному житті необхідно шукати компроміси. М. Вебер вказує також на релятивізм цінностей, їх відносність, адже пошук компромісів у вибудовуванні долі визначає жереб людини в соціальному світі. Дані наукові положення допомагають розкрити підстави конфлікту знаменитої трагедії У. Шекспіра, який отримав подальше осмислення в аналізованому мюзиклі Ж. Пресгурвіка. З висловлювань та дій персонажів мюзиклу формується певна картина світу, яка корелює з цінностями суспільної свідомості, з гуманістичними, соціальними та християнськими судженнями. У той же час, у своїй концепції Ж. Пресгурвік виходить за межі показу соціальних дій і їх аксіологічної оцінки. Він вводить в свій текст архетипи Смерті, Ворожнечі, Долі, які представлені алегоричними фігурами-персонажами вистави. Отже, композитор виводить сценічну комунікацію на рівень показу не тільки соціально-дійсних, але й онтологічних процесів. ■ **Ключові слова:** «розуміюча» соціологія Макса Вебера, аксіологія, релятивізм цінностей,



політеїзм цінностей, гуманістичні цінності, інтерпретація вічного сюжету, мюзикл.

АННОТАЦИЯ ■ Фан Син-Сюань. О претворении гуманистических ценностей в мюзикле «Ромео и Джульетта» Ж. Пресгурвика.

■ В предлагаемой статье выделены концептуальные основы, определяющие специфику претворения гуманистических ценностей в мюзикле «Ромео и Джульетта». В связи с осмыслением социальных действий персонажей с точки зрения ценностных ориентаций в качестве методологического базиса используются положения «понимающей» социологии М. Вебера. Концепция М. Вебера о социальных действиях, базирующаяся на позициях аксиологии, как нельзя лучше соответствует «картине мира» рассматриваемого произведения. Немецкий социолог призывает к толерантности – «политеизму ценностей», поскольку в социальной жизни необходимо искать компромиссы. М. Вебер указывает также на релятивизм ценностей, их относительность, ведь поиск компромиссов в выстраивании судьбы определяет участь человека в социальном мире. Данные научные положения помогают раскрыть основания конфликта знаменитой трагедии У. Шекспира, получившего дальнейшее осмысление в анализируемом мюзикле Ж. Пресгурвика. Из высказываний и действий персонажей мюзикла формируется определённая картина мира, коррелирующая с ценностями общественного сознания, с гуманистическими, социальными и христианскими суждениями. В то же время, в своей концепции Ж. Пресгурвик выходит за пределы показа социальных действий и их аксиологической оценки. Он вводит в свой текст архетипы Смерти, Вражды, Судьбы, которые представлены аллегорическими фигурами-персонажами спектакля. Таким образом, композитор выводит сценическую коммуникацию на уровень показа не только социально-действительных, но и онтологических процессов.

■ **Ключевые слова:** «понимающая» социология Макса Вебера, аксиология, релятивизм ценностей, политеизм ценностей, гуманистические ценности, интерпретация вечного сюжета, мюзикл.

ABSTRACT ■ Fan Sin-Syuan. About the embodiment of humanistic values in the G. Presgurvic's musical "Romeo and Juliet".

■ **Statement of the problem, theoretical basis of the study.** The tragedy of W. Shakespeare is a genius, but not the only interpretation of the plot, which



belongs to the category of “eternal”. Shakespeare, as his brilliant interpreter, in turn, inspired and, from century to century, to the present day, continues to inspire artists for subsequent author’s readings of the story about Romeo and Juliet. In particular, the performances of the famous work of the English playwright in the musical theater demonstrate new expressive semantic accents in the interpretation of the famous plot. One of the vivid examples of his free interpretation is demonstrated by the contemporary French composer, poet and singer Gerard Presgurvik in the musical “Romeo and Juliet” (on his own libretto; without duplicating the text of Shakespeare’s tragedy), which was first performed in 2001 on the stage of the Palais des Congrès in Paris.

In our opinion, the understanding of the “picture of the world” that appears before the viewer in the named work becomes possible thanks to the analysis of the conceptual foundations that determine the specificity of the embodiment of the humanistic values of the plot “Romeo and Juliet”. In relation to the musical by G. Presgurvik, the concept of the German sociologist M. Weber, which examines social processes from the standpoint of axiology, turns out to be an effective tool for such analysis. Its scientific provisions, as we see it, are the best way to reveal the foundations of the conflict in the famous tragedy of W. Shakespeare, which was further interpreted in the musical performance of the French composer. Characteristically, that M. Weber’s types of rationalization of social behavior the row of representatives of philosophical thought – J. Habermas (2010), Yu. Davydov (1990), K. Troitskiy (2013) – connects with the concept of “picture of the world”.

The purpose of the study is to present the conceptual foundations that determined the specifics of the implementation of humanistic values in the musical “Romeo and Juliet” by G. Presgurvic. The axiological approach, which formed the basis of **the research methodology**, is due to the need to determine the value orientations of the characters in the musical by G. Presgurvik. In this regard, it seems appropriate to appeal to the provisions of M. Weber’s “understanding” sociology. So, M. Weber calls for tolerance – “polytheism of values”, because in social life it is necessary to seek compromises. The German scientist also points to the relativism of values, their relativity, because the search for compromises determines the fate of a person in the social world. These provisions help to reveal the basis of the conflict in the famous tragedy of W. Shakespeare, which received further reflection in the analyzed musical by G. Presgurvic.

Results. The musical “Romeo and Juliet” by G. Presgurvic shows the interaction of different value orientations, which determines the interaction of the characters and the development of the tragic plot, where each event has a social and personal psychological reason. Each character has their own views on life and situations. The behavior of the main characters in the musical “Romeo and Juliet” is dictated by Love and is an example of value-rational motivation for action. Friar Laurence follows religious values, sympathizing with lovers. The actions of the priest are determined by the combination of traditional and value-rational motivations. However, in his desire to help Romeo and Juliet, he uses a trick that allows highlighting a rational background in his actions. Romeo acts recklessly under the influence of the Mercutio’s death. However in the future, we add, the course of events is determined by the difference in values – the need to follow the requirements of the law (Prince of Verona Escalus is its herald and guarantor) and the will of the heart, the impulses of the soul (Romeo’s actions). It is necessary to note the connection of social actions in this plot with family values, power, religion, the legal field (legality) and humanistic values.

G. Presgurvik introduces an allegorical symbol of Fate, Fate-predestination, which is embodied by choreographic means. There is a ballet character in the musical, personifying Death, which becomes the Destiny of lovers; therefore, the archetype of death is equivalent to the archetype of Destiny (Death = Destiny). It is significant that the character-Death appears at the secret wedding of Romeo and Juliet, accompanying them at the happiest moment of their lives as an implacable Fate (see No. 17 *Blessing*). The motive of death in the work by G. Presgurvik is noticeably strengthened in comparison to Shakespeare’s tragedy.

The idea of Destiny in the musical appears in two ways – on the one hand, as fate, predestination, assignment and purpose, the Providence of God, on the other – as a Path, which, in turn, can be seen as a process and as a result. Destiny determines in G. Presgurvik’s work the actions of social groups and individuals in their interdependence, and God’s Providence determines Romeo and Juliet assignment, over whom Doom hangs, on the one hand, and, on the other, the mission to reconcile warring families, but at the cost of their own lives.

Conclusions. In the musical by G. Presgurvik, whose literary source was the famous tragedy of W. Shakespeare, the focus of attention is on the humanistic values of European society, leaving room for religious questioning. In the work, philosophy, religion, myth interact (an appeal to archetype images and to the



“eternal plot” of tragic love), defining the themes and nature of the thoughts and introspections of its characters. A certain picture of the world is formed from the statements of various characters, which correlates with the values of public consciousness, with humanistic, social and Christian judgments. At the same time, the tragedy of Shakespeare’s heroes is not Christian, but, first, humanistic in its essence. At the same time, in his concept, G. Presgurvik goes beyond showing social actions and their axiological assessment. He introduces into his text the archetypes of Death, Enmity, Fate, which are represented by the allegorical characters of the play. Thus, the composer brings stage communication to the level of showing not only socially valid, but also ontological processes.

The author of the article sees **the prospect of research** in the further in-depth study of the “picture of the world” in the musical “Romeo and Juliet” by G. Presgurvik, which will become a basis for understanding the author’s text as an invariant for subsequent interpretations. ■ **Key words:** *Max Weber’s understanding sociology, axiology, relativism of values, polytheism of values, humanistic values, interpretation of an eternal plot, musical.*



Постановка проблеми, теоретична база дослідження. Трагедія У. Шекспіра – геніальне, але не єдине трактування сюжету, який належить до категорії «вічних». Шекспір, як його блискучий інтерпретатор, в свою чергу, надихнув і, від століття до століття, до наших часів, продовжує надихати митців на подальші авторські прочитання історії Ромео і Джульєтти. Зокрема, постановки славетного твору англійського драматурга в музичному театрі демонструють нові виразні смислові акценти в трактуванні знаменитого сюжету. Один з яскравих прикладів його вільного переказу демонструє сучасний французький композитор, поет та співак Жерар Пресгурвик у мюзиклі «Ромео і Джульєтта» (на власне лібрето, не дублюючи тексту трагедії Шекспіра), який був вперше поставлений 2001 р. на сцені Паризького Палацу конгресів.

На наш погляд, розуміння «картини світу», яка постає перед глядачем у названому творі, насамперед, дає аналіз концептуальних засад, що визначають специфіку втілення гуманістичних цінностей,

покладених в основу сюжету «Ромео і Джульєтти». Щодо мюзиклу Ж. Пресгурвіка, то дійовим інструментом такого аналізу виявляється концепція німецького соціолога М. Вебера, яка розглядає соціальні процеси з позицій аксіології. Її наукові положення, як уявляється, щонайкраще дозволяють розкрити підстави конфлікту в знаменитій трагедії У. Шекспіра, який отримав своє подальше осмислення в сценічному творі французького композитора. Отже, у зв'язку з розглядом соціальних дій персонажів з точки зору ціннісних орієнтацій, в якості методологічного базису ми будемо спиратися на теорію М. Вебера, положень якої торкнемося в основному розділі дослідження. Характерно, що виведені німецьким вченим типи раціоналізації суспільної поведінки філософська думка – Ю. Хабермас (2010), Ю. Давидов (1990), К. Тройцький (2013) – пов'язує саме з поняттям «картина світу».

Роботою, де проблема картини світу розробляється в системі категорій аналізу музики, є дисертаційне дослідження І. Романюк (2009). Авторка наводить дефініцію цього поняття: «Картина світу – це спосіб наукового моделювання об'єктів музичної культури, завдяки якому взаємообумовленість зовнішньої комунікації (мови / логосу) внутрішнім змістом досліджуваного об'єкту спричиняє механізм його розуміння через усвідомлення ціннісної семантики (за критеріями спадкоємності, духовності, часопростору)» (ел. ресурс, без пагінації). Методи «розуміючої» соціології М. Вебера були впроваджені в сферу музикознавства дослідницею О. Шаповал (2018), яка застосувала теорію соціальних процесів, вивчаючи комунікативні взаємодії персонажів у творах, що складають класичний фонд світового мистецтва. Серед розглянутого нею матеріалу фігурує й мюзикл Ж. Пресгурвіка «Ромео і Джульєтта» (Шаповал, 2018: 248–292). Тим не менш, концепція М. Вебера дуже ємна за наповненням, що дозволяє виділити в «картині світу» мюзиклу Ж. Пресгурвіка риси, які залишилися поза увагою дослідниці, спираючись на її працю як відправний пункт нашої роботи.

Отже, мета даної статті – представити концептуальні засади, які визначили специфіку втілення гуманістичних цінностей в мюзиклі «Ромео і Джульєтта» Ж. Пресгурвіка. Аксіологічний підхід, який ліг



в основу **методології дослідження**, обумовлений необхідністю визначення ціннісних орієнтацій персонажів мюзиклу Ж. Пресгурвіка. У цьому зв'язку доречним видається звернення до положень «розуміючої» соціології М. Вебера.

Виклад основного матеріалу дослідження. М. Вебер (1990: 628) пропонує диференціацію соціальної дії, класифікуючи таку як «1) цілераціональну, якщо в основі її лежить очікування певної поведінки предметів зовнішнього світу та інших людей і використання цього очікування як “умов” або “засобів” для досягнення своєї раціонально поставленої і продуманої мети; 2) ціннісно-раціональну, засновану на вірі в безумовну – естетичну, релігійну або будь-яку іншу – самодостатню цінність певної поведінки як такої, незалежно від того, до чого вона призведе; 3) афектну, насамперед, емоційну, тобто обумовлену афектами або емоційним станом індивіда; 4) традиційну, себто засновану на тривалій звичці». Аналізуючи мотиви поведінки людини в соціумі, М. Вебер мислить узагальнено, не зачіпаючи конкретних ситуацій, та звертає увагу на те, що зазначені типи орієнтації дії «являють собою створені для соціологічного дослідження понятійно чисті типи, до яких в більшій чи меншій мірі наближається реальна поведінка або – що зустрічається значно частіше – з яких вона складається. Для нас доказом їх доцільності може служити тільки результат дослідження» (там само: 630).

З метою наукової об'єктивності М. Вебер представляє мотиви соціальних дій поза аксіологічними оцінками поведінки конкретних особистостей (в проекції на наше дослідження – персонажів). Учений вважає, що наукове дослідження має базуватися на «свободі від цінностей», що слід розуміти правильно. Він закликає до толерантності – «політеїзму цінностей», оскільки соціальне життя вимагає пошуку компромісів, інакше не можна уникнути конфліктів: «Зіткнення цінностей по всіх усядах веде не до альтернатив, а до безвихідної смертельної боротьби, такої, як боротьба “Бога” і “диявола”» (там само: 565). І людині доводиться приймати для себе рішення: яку з «цінностей, що борються, він відносить до “божественної” і яку – до “диявольської” сфери» (там само). М. Вебер доходить висновку, що плід з дерева пізнання, який порушує спокійний плін людського

життя, не може бути з нього усунутий (там само: 565–566), вказуючи також на релятивізм цінностей, їх відносність. Адже пошук компромісів визначає долю людини в соціальному світі: «компроміси існують, як знає з власного досвіду кожна людина, до того ж, на кожному кроці» (там само: 565). У «Ромео і Джульєтти» У. Шекспіра трагізм долі героїв обумовлений безглуздою ворожнечею, причина якої невідома; якщо ж підставу конфлікту не визначено, то і розв'язати його неможливо.

У мюзиклі «Ромео і Джульєтта» Ж. Пресгурвіка представлені різні ціннісні орієнтації, які й визначають взаємодію персонажів, розвиток трагічного сюжету, оскільки всі події мають соціальні та особистісно-психологічні підстави. У кожного з персонажів власні погляди на життя і ситуації. За поведінкою головних героїв мюзиклу – Ромео і Джульєтти – стоїть Любов, себто, за М. Вебером – це приклад ціннісно-раціональної мотивації соціальних дій. Отець Лоренцо наслідує релігійні цінності, водночас щиро співчуваючи закоханим. Дії священника визначені поєднанням традиційної та ціннісно-раціональної мотивацій. Та у своєму прагненні допомогти Ромео і Джульєтти він складає детальний план дій, вдається до хитрощів, що дозволяє виділити в його вчинках цілераціональне підґрунтя. Афект керує поведінкою Ромео, який діє необачно під впливом смерті Меркуціо. Однак надалі, підкреслимо, хід подій визначений різністю цінностей – необхідністю виконувати розпорядження закону (його глашатаєм і гарантом виступає Ескал) і слідуванню позову серця, пориву душі, якому підпорядковує своє життя Ромео. Соціальні дії персонажів твору, таким чином, тісно пов'язані з європейськими гуманістичними цінностями: проблемами сім'ї, влади, релігії, закону. Ціннісні орієнтири, що фігурують у творі, та мотиви поведінки персонажів мюзиклу для наочності ми представили у вигляді таблиці. У лівій її колонці показані конфліктні пари, в правій – розкривається ціннісне підґрунтя конфлікту.

Ворожнеча, про яку йде мова в тексті лібрето, є еквівалентом традиційних дій поза розумінням причин конфлікту, який, як наслідок, неможливо вирішити. Ворожнечі протистоїть Любов, що суперечить доводам розуму та усталеним соціальним нормам поведінки. Релігійні цінності взаємодіють в мюзиклі Ж. Пресгурвіка із загально-



людськими, гуманістичними: загибель юних закоханих сприймається як несправедливість. Звідси виникає мотив теодицеї – Отець Лоренцо марно шукає виправдання смерті Ромео і Джульєтти (№ 34, «Господь, прости!»). З іншого боку, «картина світу» виявляє схожість із «картиною карнавалу» (№ 2, «Верона»), поглиблюючи розуміння підґрунтя дій героїв, які за різних обставин немов стають носіями певної «маски», тобто театрального амплуа, функції в сюжеті.

Таблиця 1. Конфліктні пари в драматургії мюзиклу «Ромео і Джульєтта» Ж. Пресгурвіка.

Ескал – Ромео	Закон – Спонтанний поступок, продиктований почуттям
Ворогуючі родини Монтеккі і Капулетті – Ромео і Джульєтта	Традиційні цінності роду – Любов
Внутрішній конфлікт Тібальта – Ромео	Честь роду / аж ніяк не братська любов до кузини Джульєтти – ненависть до сина ворожого роду Ромео / ненависть до щасливого суперника (подвійна мотивація конфлікту)
Дружба і зрада	Від Ромео відвертаються його товариші, почувши про його любов до Джульєтти
Конфлікт в душі Отця Лоренцо	Істинна віра в Бога – Відчуття глибокої несправедливості в зв'язку зі смертю юних нащадків ворогуючих сімей

Сім'я в трагедії У. Шекспіра і мюзиклі Ж. Пресгурвіка постає як система контролю і регуляції соціальної поведінки людини. Трансляція сімейних цінностей здійснюється від покоління до покоління. В мюзиклі Ж. Пресгурвіка підкреслено тему «Жінка в сім'ї: заміжжя». Кульмінацією її розвитку стає № 6 «Чоловіки – наша мета», де виявлено відмінність ціннісних орієнтацій Джульєтти, з одного боку, та її матері та Годувальниці, з іншого. Остання все ж стає на сторону своєї вихованки, відчуваючи себе другою і, можливо, справжньою матір'ю Джульєтти – вона її розуміє, співчуває її любові (№ 13 «Два крила»). Годувальниці доводиться зробити вибір, відповівши на питання: яка цінність справжня, а яка – ні? І вибір зроблено:



вона допомагає Ромео і Джульєтті знайти одне одного. Вибір доводиться здійснити і Отцю Лоренцо, коли Ромео просить повінчати його з Джульєттою, сподіваючись, що їх любов приведе до примирення сімей (№ 14 «Прохання про вінчання»): або стати на бік батьків, які слідують усталеним нормам соціальної поведінки, або ж послухати юного закоханого, що відкинув доводи розуму. Вибір доводиться здійснити і самим закоханим: слідувати сімейним цінностям чи бути вірним собі. У Тібальта теж є вибір: поступитися або ні своїми почуттями і принципами. Він обирає друге, визначаючи долю Меркуцію, а потім і свою. Загибель Тібальта ініціює процес, що веде до трагічної розв'язки долі закоханих: його смерть знемилосерджує серця батьків Джульєтти, можливість відвертої розмови про коханого з ворожого клану видається вже неможливою, внаслідок чого ситуація стає ще більш безвихідною. Люблячі батьки приймають рішення видати дочку заміж за Париса (нагадаємо, що на цей час Джульєтта вже таємно повінчана з Ромео – № 17, «Благословення»). Відступається після трагічного інциденту і Годувальниця, що раніше співчувала закоханій парі (№ 26 «Одна лиш ніч пройде», репліка «Любов ви самі вбили, Тібальт, твій брат, в могилі»).

М. Вебер характеризує ситуацію вибору індивідумом цінності через символ дерева пізнання добра і зла: людині кожного разу необхідно зрозуміти, де Бог (справедливість), а де диявол (омана). Це положення німецького вченого цілком співзвучне ситуаціям мюзиклу Ж. Пресгурвіка. Взагалі, християнські мотиви в мюзиклі є наскрізними, в співвіднесенні з літературним першоджерелом зазначаючи «динамічного посилення». З міркувань різних персонажів виникає тема Божественної справедливості: з молитвою до Всевишнього звертаються Леді Капулетті (№ 3, «Ворожнеча»), Годувальниця, Леді Капулетті й Леді Монтеккі (№ 23, «Бог, чому?»). Кульмінацією розвитку цієї, «наміченої пунктиром», лінії є передостанній номер мюзиклу, де Отець Лоренцо зводить погляд до небес, в розпачі промовляючи про кривду, яка панує в цьому світі. Знаходить розвиток і тема передсуду, зумовленості ходу подій, наперед уготованої життєвої долі, яка відома заздалегідь. Ідея Долі в мюзиклі постає двояко – з одного боку, як фатум, приділення і призначення, промисел Божій, з іншого – як шлях,



який, у свою чергу, можна розглядати як процес і як результат¹. Доля визначає в творі Ж. Пресгурвіка дії суспільних груп та окремих індивідів у їх взаємообумовленості, тоді як Божій промисел – визначення Ромео і Джульєтти, над якими тяжіє Рок, з одного боку, та присуд примирити ворогуючі роди, однак ціною власного життя, з іншого.

У цьому сенсі показовий № 13, «Дует на балконі». У ньому мова йде про небесну книгу, що є архетиповим смислообразом, який апелює до релігійної свідомості². Зазначено, що він введений автором російського лібрето мюзиклу Н. Олевим, в оригінальному французькому тексті він відсутній. Дослідниця В. Андросова (2013) знаходить безліч текстів, де фігурує символ небесної книги, цей образ присутній в стародавній близькосхідній та античній традиціях, в Старому і Новому Завітах. Дослідниця посилається також на тлумачів священних текстів: «У цілого ряду древніх тлумачів можна зустріти розуміння книги Одкр. 5: 1 як сукупності відання про все творіння, про минуле і майбут-

¹ Про міфологему шляху в творчості Р. Вагнера пише О. Шаповал (2018: 48): «Всю оперну творчість композитора можна уподібнити грандіозному метациклу. Ідея безсмертя виступає смисловим знаменником творчої еволюції композитора, підпорядковуючи собі ряд взаємопов'язаних смислообразів: страждання і спів-страждання, гріхопадіння і порятунку, життя і смерті, Ероса і Агапе, які сполучаються завдяки об'єднуючій їх міфологемі Шляху (її можна представити одночасно як процес і результат). Остання є символом-еквівалентом духовного сходження людського "Я"».

² Наведемо фрагмент тексту цього номера в художньому перекладі Н. Олева російською (за браком українського).

Джульєтта:
В одной небесной книге
Что пишут звездами боги,
В главе «Любовь», наверно,
Строка про нас с Ромео.
Есть в той небесной книге,
Что пишут звездами боги,
Цена разлук и боли –
Расплата за любовь,
Соединило небо
Джульетту и Ромео.
Как сладок плод запретный –
Ромео и Джульетты.

не світобудови – тобто як про записані у Бога долі всього світу. Можна навести <...> думку св. Іларія Піктавійського про те, що в книзі міститься “минуле і майбутнє”. Латинський поет Пруденцій (348–405) вважає, що запечатана книга – це книга знання майбутнього (*qui consciunt futuri librum resignat unus*). Західний тлумач VI ст. Апрінгій каже, що в книзі міститься весь існуючий створений світ, відкритий Богові: “... Бог осягає внутрішнє і знає зовнішнє” (... *praesentis mundi totius creatura, cuius interiora perspicit Deus et exteriora cognoscit*)» (ел. ресурс, б. п., див. Пункт 4.4.4. Тлумачення запечатаної книги як книги долі)³.

Ж. Пресгурвік вводить алегоричний символ Долі, Фатуму-присуду, який втілено хореографічними засобами. У мюзиклі присутній балетний персонаж, що уособлює Смерть, яка стає Долею закоханих; отже, архетип Смерті рівнозначний архетипу Долі (Смерть = Доля). Показово, що персонаж-Смерть з’являється на таємному вінчанні Ромео і Джульєтти, супроводжуючи їх в найщасливіший момент їх життя як неблаганний Рок (див. № 17, «Благословення»). Мотив смерті в співвіднесенні з шекспірівської трагедією в творі Ж. Пресгурвіка помітно посилений, алегоричний персонаж Смерть присутній на сцені протягом усього спектаклю. У Вероні панує Смерть, а любов Ромео і Джульєтти в умовах, що склалися – це Любов-Смерть, і вирватися із зачарованого кола не вдається. У зв’язку з цим пригадується щаслива розв’язка комедії Лопе де Веги «Кастельвінес і Монтесес» на основі того ж «вічного» сюжету, де автор, як вважає З. Плавскін (Лопе де Вега о Шекспире, ел. ресурс, б. п.) розглядає «конфлікт між любов’ю, що з’єднує Росело і Юлію, і ворожнечею двох сімей, яка перешкоджає їм відразу ж щасливо з’єднатися, як порівняно легко розв’язуваний за допомогою наполегливості та енергії закоханих». Як бачимо, Лопе де Вега розходить з Шекспіром, оскільки трактує сюжет з позицій комедійного жанру.

Подібна розв’язка була чужою і Р. Вагнеру в «Тристані та Ізольді», де, на думку дослідниці О. Шаповал (2018: 56), виникають паралелі

³ В Одкровенні Іоанна Богослова представлено видіння небесної книги: «І бачив я в десниці Того, Хто сидить на престолі, книгу, написану всередині й назовні, і запечатану сімома печатками» (Одкр. 5: 1).



до безсмертної трагедії У. Шекспіра на рівні смислообразів. Так, день і ніч символізують в обох творах протиставлення соціальної реальності, об'єктивних обставин, і правди серця, внутрішнього життя головних героїв. Додамо, що єднає ці твори також ідея Liebestod: Тристан та Ізольда приймають отруту / любовний напій, а Ромео і Джульєтта, прийнявши Любов, прирікають себе на Смерть. Однак прагнення знайти один одного в обох випадках виявляється сильнішим за соціальні табу: подружня зрада Ізольди, яка такою не є, оскільки шлюб не був укладений за взаємної любові; безглузда ворожнеча, яка накладає заборону на любов Ромео і Джульєтти. В обох випадках в показаних ситуаціях явлений архетип «забороненого плоду», який є солодким і, в будь-якому випадку, протистояти почуттям виявляється неможливим. В мюзиклі Ж. Пресгурвіка символ забороненого кохання знаходить вербальне втілення в № 13 «Дует на балконі», у французькому тексті якого є вираз «D'un amor intendit» / «Заборонене кохання»⁴.

Про значення розв'язки в трагедії пише Р. Вагнер в роботі «Твір мистецтва майбутнього»: «Для драматичного мистецтва найкращим і найбільш гідним предметом зображення представляється така дія, яка завершується одночасно з життям головного героя, яке отримує своє справжнє звершення із завершенням життя даної людини. Тільки така дія є істинною і розкривається для нас у своїй необхідності, заради виповнення якої людина вжила всі свої сили, яка була для неї такою необхідною і настільки важливою, що вона повинна була віддати заради неї всі сили, всю себе» (Р. Вагнер, 1978: 249). Р. Вагнер аргументує і закономірність трагічної долі людини: «Але в цьому вона переконує нас незаперечно тільки тоді, коли вона дійсно гине в напрузі всіх своїх сил, коли її особиста драма підпорядковується необхідності її ества; коли вона доводить нам істину свого ества не тільки своїми вчинками – вони можуть здаватися нам, поки вона діє, довільними, – але і жертвуючи своєю особистістю необхідності цих вчинків. Остаточне і повне подолання людиною свого особистого егоїзму, її повне розчинення в загальному розкривається нам лише в її смерті, але не у випадковій смерті, а в смерті необхідній, викликаний її вчин-

⁴ Російський переклад тексту Н. Олевим наведено вище (зноска 2).



ками, народженими всією повнотою її ества» (там само). У підсумку Р. Вагнер доходить висновку: «Торжество подібної смерті – найбільше гідне людини» (там само).

У французькій постановці мюзиклу Ж. Пресгурвіка 2001 р. візуально-пластичний образ-символ Смерті / Фатуму втілила танцівниця А. Мано, в російській версії 2004 р. (Московській Театр оперети) – артист балету Н. Цискаридзе⁵. Ще одним візуально-пластичним символом в обох виставах стала Ворожнеча – втілення долі веронців, які є заручниками сімейної неприязні. Він візуалізується в жіночій іпостасі – артистками балету, учасницями хореографічної бійки представників двох сімей під час виконання дуету Леді Монтеккі і Леді Капулетті (№ 3, «Ворожнеча»).

Ідея алегоричного втілення узагальнених образів, смислів і діючих сил трагічної історії закоханих виявилася продуктивною. У нещодавній масштабній постановці – шоу на льоду І. Авербуха на цей же сюжет⁶, де використані твори В. Моцарта, И. С. Баха, Ф. Мендельсона, С. Прокоф'єва та спеціально створена для неї музика Р. Ігнат'єва, також задіяний алегоричний персонаж – Чума (його втілила чемпіонка світу в парному катанні О. Домніна). Як і Смерть в мюзиклі Ж. Пресгурвіка, цей образ постає як дієва сила, що впливає на свідомість, долю персонажів і хід трагічних подій. Саме ім'я персонажа інспіровано крилатою фразою з трагедії У. Шекспіра, вимовленою устами Меркуціо: «A plague o'both your houses!» («Чума обом домам!»⁷). Таким чином, у показі «картини світу» історії про Ромео і Джульєтту і творці французького мюзиклу, і автори спектаклю на льоду приходять до розуміння необхідності візуалізації символів, що розкривають суть подій завдяки виявленню та безпосередньому показу невидимих сил, які впливають на долю героїв, визначаючи її трагічну розв'язку.

⁵ В обох випадках режисер і хореограф – Реда (Redha Kamel Benteifour).

⁶ Прем'єра вистави відбулася 1 липня 2017 р. в льодовому палаці спорту «Айсберг» в місті Сочі. Автор ідеї, режисер-постановник, генеральний продюсер – І. Авербух, соавтор лібрето – Є. Цанава (Ілья Авербух. Продюсерская компания. Спектакль на льду Romeo & Juliet, б. г.).

⁷ Переклад В. Мисика (Шекспір, б. г.: 50).



Отже, взаємодію розглянутих смислообразів можна представити як логічний ланцюжок: Ворожнеча (як першопричина) → Доля (визначається сімейною неприязню, ненавистю) → Смерть (участь «отруєних» Ворожнечею, їх Доля).

Висновки. Як впливає з аналітичного розділу статті, в мюзиклі Ж. Пресгурвіка, літературним першоджерелом якого стала знаменита трагедія У. Шекспіра, в фокусі уваги знаходяться гуманістичні цінності європейського суспільства, залишаючи місце і для релігійного запитування. У творі взаємодіють філософія, релігія, міф (звернення до образів-архетипів та «вічного сюжету» трагічного кохання Ромео і Джульєтти, який за ступенем узагальнення можна співвіднести з історіями Тристана та Ізольди, Франчески і Паоло з «Божественної комедії» Данте, легендарної вавилонської пари Пирама і Тісби та ін.), що визначає теми і характер рефлексій дійових осіб мюзиклу. З висловлювань різних персонажів формується певна картина світу, яка корелює з цінностями суспільної свідомості, з гуманістичними, соціальними та християнськими судженнями. При цьому трагедія шекспірівських героїв не християнська, а, перш за все, гуманістична за своєю суттю.

У той же час, у своїй концепції Ж. Пресгурвік виходить за межі показу соціальних дій і їх аксіологічної оцінки. Він вводить в свій текст архетипи Смерті, Ворожнечі, Долі, які представлені алегоричними фігурами-персонажами вистави. Таким чином, композитор виводить сценічну комунікацію на рівень показу не тільки соціально-дійсних, але й онтологічних процесів.

Перспективу дослідження автор статті вбачає в подальшому поглибленому вивченні картини світу мюзиклу «Ромео і Джульєтта» Ж. Пресгурвіка, яке постане методологічним базисом в осмисленні авторського тексту як інваріантної основи потонних, в тому числі постановочно-виконавських, інтерпретацій.

ЛІТЕРАТУРА

Андросова, В. А. (2013). *Небесные книги в Апокалипсисе Иоанна Богослова*. Москва: Изд-во Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета, 332. Retrieved from <http://litresp.ru/chitat/ru/A/androsova-veronika-aleksandrovna/nebesnie-knigi-v-apokalipsise-ioanna-bogoslova>



- Вагнер, Р. (1978). Произведение искусства будущего. В кн. *Вагнер, Р. Избранные работы*, сс. 142–261. Москва: Искусство.
- Вебер, М. (1990). *Избранные произведения*. Москва: Прогресс, 808.
- Давыдов, Ю. Н. (1990). «Картины мира» и типы рациональности (Новые подходы к изучению социологического наследия Макса Вебера). В кн. *Вебер, М. Избранные произведения*, сс. 736–769. Москва: Прогресс.
- Илья Авербух. Продюсерская компания. Спектакль на льду Romeo & Juliet. (Б. г.). Retrieved 10.01.2020 from <https://ice-show.ru/romeo-i-dzhuletta/>
- Олев, Н. & Цирюк, С. (Пер. с фр.). «Ромео и Джульетта». Retrieved 10.01.2020 from <http://ndparis.narod.ru/rus/ridj/russian.html>
- Плавский, З. Лопе де Вега о Шекспире (Две пьесы о Ромео и Джульетте). *Уильям Шекспир – материалы о жизни и творчестве*. Retrieved 10.01.2020 from <http://www.w-shakespeare.ru/library/shekspir-v-mirovoy-literature3.html>
- Романюк, І. А. (2009). «Картина світу» в системі категорій аналізу музики (на прикладах української музичної культури). Автореф. дис... канд. мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків. Retrieved from www.irbis-nbuv.gov.ua/.../cgiirbis_64.exe?...
- Троицкий, К. Е. (2013). Переоценка ценностей в аксиологической мысли М. Вебера. *Вопросы философии*, 4, 154–162.
- Хабермас, Ю. (2010). Расколдовывание религиозно-метафизических картин мира и возникновение современных структур сознания. *Социологическое обозрение*. Т. 9, № 1. Retrieved from <https://cyberleninka.ru/article/n/raskoldovyvanie-religiozno-metafizicheskikh-kartin-mira-i-vozniknovenie-sovremennyh-struktur-soznaniya>
- Шаповал, О. П. (2018). *Художня практика Р. Вагнера як комунікативно-творчий процес*. Харків: Естет-Прінт, 348.
- Шекспір, В. Ромео і Джульетта. З англійської переклав Василь Мисик. *УкрЛіб. Бібліотека української літератури*. Retrieved 10.01.2020 from <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=1>
- [Presgurvic, G.] “Roméo et Juliette”. [Либретто мюзикла]. Retrieved 10.01.2020 from <http://ndparis.narod.ru/rus/ridj/russian.html>



REFERENCES

- Androsova, V. A. (2013). *Nebesnye knigi v Apokalipsise Ioanna Bogoslova* [*Heavenly Books in the Apocalypse of St. John the Evangelist*]. Moscow: Izd-vo Pravoslavnogo Svyato-Tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta, 332. Retrieved from <http://litresp.ru/chitat/ru/A/androsova-veronika-aleksandrovna/nebesnie-knigi-v-apokalipsise-ioanna-bogoslova> [in Russian].
- Davydov, Yu. N. (1990). «Kartiny mira» i tipy ratsionalnosti (Novye podhody k izucheniyu sociologicheskogo naslediya Maksa Vebera) [«Pictures of the world» and types of rationality (New approaches to the study of the sociological heritage by Max Weber)]. In *Veber, M. Izbrannye proizvedeniya* [Featured Works], 736–769. Moscow: Progress [in Russian].
- Habermas, J. (2010). Raskoldovyvanie religiozno-metafizicheskikh kartin mira i vozniknovenie sovremennykh struktur soznaniya [The spell of religious-metaphysical pictures of the world and the emergence of modern structures of consciousness]. *Sociologicheskoe obozrenie* [Sociological Review], Vol. 9, No 1. Retrieved from <https://cyberleninka.ru/article/n/raskoldovyvanie-religiozno-metafizicheskikh-kartin-mira-i-vozniknovenie-sovremennykh-struktur-soznaniya> [in Russian].
- Ilya Averbukh. Prodyuserskaya kompaniya. Spektakl na ldu Romeo & Juliet [Ilya Averbukh. Production company. Performance on ice Romeo & Juliet]. Retrieved Retrieved 2020, January 10, from <https://ice-show.ru/romeo-i-dzhuletta/> [in Russian].
- Olev, N. & Tsiryuk, S. (Transl. from French). «Romeo i Dzhuletta» [“Romeo and Juliet”]. Retrieved January 10, 2020 from <http://ndparis.narod.ru/rus/ridj/russian.html> [in Russian].
- Plavskin, Z. Lope de Vega o Shekspire (Dve pesy o Romeo i Dzhulette) [Lope de Vega about Shakespeare (Two plays about Romeo and Juliet)]. *Uilyam Shekspir – materialy o zhizni i tvorchestve* [William Shakespeare – Materials about life and work]. Retrieved 2020, January 10, from <http://www.w-shakespeare.ru/library/shekspir-v-mirovoy-literature3.html> [in Russian].
- [Presgurvic, G.] “Roméo et Juliette”. [The libretto of the Musical]. Retrieved 2020, January 10, from <http://ndparis.narod.ru/rus/ridj/french.html> [in French].
- Romaniuk, I. A. (2009). «Kartyna svitu» v systemi katehorii analizu muzyky (na prykladakh ukrainskoi muzychnoi kultury) [«The picture of the world» in the system of categories of analysis of music (on the examples of Ukrainian



- musical culture*)). (Extended abstract of Candidate's thesis). Kharkiv National University of Art named after I. P. Kotliarevskyi. Retrieved from www.irbis-nbuv.gov.ua/.../cgiirbis_64.exe?.. [in Ukrainian].
- Shakespeare, W. *Romeo i Dzhulietta* [Romeo and Juliet]. (Translated from English by Vasyl Mysyk). *UkrLib. Biblioteka ukrainskoi literatury* [UkrLib. Library of Ukrainian literature]. Retrieved 2020, January 10, from <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=1>
- Shapoval, O. P. (2018). *Khudozhnia praktyka R. Vahnerya yak komunikatyvno-tvorchyi protses* [R. Wagner's artistic practice as a communicative-creative process]. Kharkiv: Estet-Print, 348 [in Ukrainian].
- Troitskiy, K. E. (2013). *Pereotsenka tsennostey v aksiologicheskoy mysli M. Vebera* [Revaluation of values in the axiological thought by M. Weber]. *Voprosy filosofii* [Philosophy Issues], 4, 154–162 [in Russian].
- Wagner, R. (1978). *Proizvedenie iskusstva budushchego* [A work of art of the future]. In *Wagner, R. Izbrannye raboty* [Featured Works], pp. 142–261. Moscow: Iskustvo [in Russian].
- Weber, M. (1990). *Izbrannye proizvedeniya* [Featured Works]. Moscow: Progress, 808 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 15.01.2020 р.



УДК 792.7.027.4

DOI 10.34064/khnum2-1923

Лю Цзянь

ORCID 0000-0001-6207-883X

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

Музична драматургія бродвейського мюзиклу на прикладі «Аїди» Елтона Джона та «За межами норми» Тома Кітта

АНОТАЦІЯ ■ Лю Цзянь. Музична драматургія бродвейського мюзиклу на прикладі «Аїди» Елтона Джона та «За межами норми» Тома Кітта. ■ Висвітлення музично-драматургічних особливостей двох контрастних за жанровими підвидами зразків бродвейського мюзиклу дозволяє розкрити особливості його жанрової специфіки на сучасному етапі, порівняти композиторські знахідки в сфері драматургії мюзиклів та виокремити певні інваріантні риси. Актуальність такого дослідження в академічному музикознавстві безсумнівна, з огляду на відносно низкий ступінь вивченості зразків цього жанру. Композиційно-драматургічні принципи мюзиклів «Аїда» (2000) Е. Джона і «За межами норми» (2008) Т. Кітта порівнюються від мікрорівня – сольних, ансамблевих, дуєтних номерів, що розглядаються з точки зору форми і ролі в розкритті сюжету (статика, зупинення дії або процесуальність) до макрорівня – композиції цілого (принцип арок-реприз, драматургічне навантаження дії). Резюмується, що в мюзиклі Е. Джона панують досить поширені штампи – куплетна форма майже всіх вокальних номерів, припинення в них дії (розвиток конфлікту і взаємодія персонажів відбуваються в розмовних діалогах). Т. Кітт, навпаки, прагне до процесуальності навіть в межах сольних номерів, які він урізноманітнює за формою і доповнює діалогічними сценами; в ансамблях же помітні як тяжіння до рондальності, так і індивідуалізація композиції в залежності від сценічної ситуації (тричастинність, контрастно-складові форми). Відрізняється й підхід до оркестровки мюзиклів: в «Аїді» вона спрямована на відтворення екзотичного



колориту, тоді як у Т. Кітта стає важливим інструментом в розкритті сюжету (особливо його фантастичної лінії). Отже, можна стверджувати, що бродвейський мюзикл ХХІ ст. відкриває як можливості опори на композиційний інваріант і демонстрацію творчої майстерності в межах досить вузького кола музичних засобів, так і шляхи до різноманітності через нові драматургічні знахідки й прийоми, які виникають на перетині академічної і неакадемічної музики, що робить його цікавим предметом подальшого дослідження.

■ **Ключові слова:** мюзикл, бродвейський мюзикл, оригінальний сюжет, «готовий сюжет», композиція, музична драматургія, тематичні арки (репризи), лейттембр.

АННОТАЦІЯ ■ Лю Цзянь. Музыкальная драматургия бродвейского мюзикла на примере «Аиды» Элтона Джона и «За пределами нормы» Тома Китта. ■ Освещение музыкально-драматургических особенностей двух контрастных по жанровым подвидам образцов бродвейского мюзикла позволяет раскрыть особенности его жанровой специфики на современном этапе, сравнить композиторские находки в сфере драматургии мюзиклов и выявить определённые инвариантные черты. Актуальность такого исследования в академическом музыкознании несомненна, учитывая относительно низкую степень изученности образцов данного жанра. Композиционно-драматургические принципы мюзиклов «Аида» (2000) Э. Джона и «За пределами нормы» (2008) Т. Китта сравниваются от микроуровня – сольных, ансамблевых, дуэтных номеров, рассматриваемых с точки зрения формы и роли в раскрытии сюжета (статика, остановка действия или процессуальность) до макроуровня – композиции целого (принцип арок-реприз, драматургическая нагрузка действия). Резюмируется, что в мюзикле Э. Джона господствуют достаточно распространённые штампы – куплетная форма почти всех вокальных номеров, остановка в них действия (развитие конфликта и взаимодействие персонажей происходят в разговорных диалогах). Т. Китт, напротив, стремится к процессуальности даже в пределах сольных номеров, которые он разнообразит по форме и дополняет диалогическими сценами; в ансамблях же заметны как тяготение к рондальности, так и индивидуализация композиции в зависимости от сценической ситуации (трёхчастность, контрастно-составные формы). Разнится и подход к оркестровке мюзиклов: в «Аиде» она направлена на воссоздание экзотического



колорита, тогда как у Т. Китта становится важным инструментом в раскрытии сюжета (особенно его фантастической линии). Таким образом, можно с уверенностью утверждать, что бродвейский мюзикл ХХІ ст. открывает как возможности опоры на композиционный инвариант и демонстрацию творческого мастерства в пределах достаточно узкого круга музыкальных средств, так и пути к разнообразию через новые драматургические находки и приёмы, возникающие на пересечении академической и неакадемической музыки, что делает его интересным предметом дальнейшего исследования.

■ **Ключевые слова:** мюзикл, бродвейский мюзикл, оригинальный сюжет, «готовый сюжет», композиция, музыкальная драматургия, тематические арки (репризы), лейттемер.

ABSTRACT ■ Liu Jian. Musical dramaturgy of the Broadway musical on the example of “Aida” by Elton John and “Next to normal” by Tom Kitt

■ **Introduction.** The Broadway musical is one of the distinctive phenomena of American musical theater and show business. The performances gather numerous audiences and gives producers a crazy profit, displacing all other musical and theatrical genres. Turning to the musical, composers and librettists demonstrate two main approaches: creating an original plot and music (“Next to normal” by T. Kitt) or working with “ready-made” plots, the source of which are the cinema (“Pretty Woman” by B. Adams, 2019; “The Lion King” by E. John, 2019) and less often – the academic opera (“Aida” by E. John, 2000). Of course, the second approach is primarily commercial – the desire for originality is inferior to the desire to take advantage of the popularity of another product, which avoids the risk of losing audience and profits, however, both directions strive to use a certain compositional and dramaturgical patterns, which allow to avoid “breaking up” with the public.

Theoretical background. In the musicological research of recent years devoted to the musical, the tendency to move away from its “classical” stage and expand the range of musical material becomes indicative, although the priority is still to cover the works of A. Lloyd Webber (A. Sakharova, 2008; O. Andryushchenko, 2020), O. Rybnikov (Bobrova, 2011). Broadway musical of the ХХІ century as an independent topic of scientific research appears in the article by O. Prazdnova (2016), however, the author mainly evaluates it in terms of subject matter and

popularity. Both selected works remain almost unexplained in musicological works – “Next to normal” by T. Kitt is mentioned by O. Andrushchenko (2020: 28) as a noteworthy interesting work by the composer of the “new generation”; “Aida” by E. John is mentioned by O. Prazdnova (2016: 246) as an example that the musical “still does not lose its connection with other genres”.

Coverage of the musical and dramatic features of the two samples of Broadway musical represented by “Next to normal” and “Aida”, contrasting in genre subtypes, allows us to reveal the features of its genre specificity at the present stage, to compare the composer findings in the field of musical drama and evolve a certain genre invariant. The relevance of such a study in academic musicology is undoubted, given the relatively low degree of knowledge about the samples of this genre.

The objectives of the article are to identify the musical-dramatic and compositional features of the musicals “Next to normal” by T. Kitt and “Aida” by E. John, their comparison and definition of key principles that are common and divergent for selected works. In accordance with the set goal, the structural method of researching was used, to identify the components of the composer’s text and their role in the dramaturgy of the whole, and comparative, which allows to match selected works in the parameters, selected for analysis.

Results of reseaching. A comparison of two musicals that were staged on Broadway – “Aida” by E. John (2000) and “Next to normal” by T. Kitt (2008) proves the presence of some invariant features in composition and musical dramaturgy. First, it is a two-act structure with a different workload. In the first part of the play, as a rule, all the key events take place, conflicts arise, and in the second, the tension weakens. Secondly, it is the principle of alternation of conversational inserts and vocal-instrumental scenes. In an effort to avoid the stamp, T. Kitt often introduces the principle of unfolding parallel plans, and such dialogues serve as a counterpoint to other musical events. The third important principle is thematic arches or so-called reprises, which are mainly concentrated in the second act of the play. By using them, the composer has the opportunity to show how the character’s mood has changed (E. John), his perception of the situation, or completion of unfinished earlier action, conflict in the form of an emotional outburst (T. Kitt, № 28) or finding understanding (№ 35). There are almost no detailed orchestral and dance scenes in both musicals – there are laconic overtures (in which the material can change from production to production) and



short instrumental "links" between scenes, which serve to the continuation of the material of the previous scene. In addition, in "Aida", such scenes turn into an area to seek for archaic Egyptian atmosphere.

Solo and ensemble scenes are composed differently by the authors. E. John's musical demonstrates domination of statics (the action stops) and a typical couplet form, which is fully compensated by the expressiveness of the melodic material. T. Kitt strives to dynamism of the composition and, depending on the situation, he can use different formative principles (rondality, three-part form, contrast-composite form). Solo scenes are inlaid with dialogic or duet inserts, ensembles are transformed into detailed multi-figure scenes, which are saturated with development. Composers interpret the reprise principle (arches) differently – in E. John's play a way of performance changes, sometimes the text and almost never the musical component, while T. Kitt subtly rethinks each thematic repetition, depending on the changes of the character, that contributes to the psychologization of the drama action and enhances the sense of development. E. John's certain indifference to the diversity of form is compensated by the brightness of the melodic material of musical scenes, each of which is actually a pop hit. Combined with conversational dialogues, not devoid of everyday humor, which makes the characters of the ancient world "closer to the people", he is guaranteed to have undoubted success with audience.

The zone of the greatest differences between the two musicals is the instrumentation of the score – coloristic and exotic in "Aida" (an author of the instrumental arrangement is S. Margoshes) – and "plot-like", relating to dramatic situation – in T. Kitt's musical, where, using the principle of leit-timbre (through-timbre) and leit-thema (through-thema), he reveals the interaction between the phantom world (the Gabe's ghost) and reality.

Conclusions. All of the above gives us the right to say with confidence that the Broadway musical of the XXI century opens for composers both: opportunities to rely on a typical structure and demonstrate skill within a fairly narrow range of musical expressive means, and ways to diversify it through new dramaturgical discoveries and techniques that emerge at the crossroads of academic and non-academic music, which makes it an interesting subject for further study. ■ **Key words:** *musical, Broadway musical, original plot, "ready-made" plot, composition, musical dramaturgy, thematic arches (reprises), leit-timbre (through-timbre).*

Вступ. Бродвейський мюзикл є одним з самобутніх явищ американського музичного театру та шоу-бізнесу. Постановки мюзиклів збирають численні аудиторії та дають продюсерам шалений прибуток, витісняючи собою всі інші музично-театральні жанри. Звертаючись до мюзиклу, композитори та лібретисти демонструють два основних підходи – створення оригінального сюжету і музики («Next to normal» Т. Кітта) та роботу з «готовими» сюжетами, джерелом яких виступають кінематограф («Красотка» Б. Адамса, 2019; «Король лев» Е. Джона, 2019) та, рідше, – академічна опера («Аїда» Е. Джона, 2000). Останній підхід є, перш за все, комерційним – прагнення до оригінальності тут поступається бажанню скористатися популярністю іншого продукту, що дозволяє уникнути ризику втрати аудиторії і прибутку; втім, обидва напрямки прагнуть до використання певних композиційних і драматургічних прийомів, які дозволяють уникнути «розриву» з публікою.

Огляд наукової літератури. В музикознавчих дослідженнях останніх років, присвячених мюзиклу, показовою є тенденція відходу від вивчення його «класичного» етапу та розширення кола музичного матеріалу, хоча пріоритетним до цього часу й залишається висвітлення творчості Е. Ллойд-Уеббера (А. Сахарова, 2008; О. Андрищенко, 2020) та О. Рибникова (Боброва, 2011). Бродвейський мюзикл ХХІ ст. як самостійна наукова тема фігурує в статті О. Празднової (2016); втім, авторка переважно оцінює його з точки зору тематики та популярності. Обидва обрані нами твори залишаються майже невисвітленими в музикознавчих працях. «За межами норми» Т. Кітта згадується О. Андрищенко (2020: 28) як гідний уваги цікавий твір, що належить композитору «нової генерації»; «Аїду» Е. Джона О. Празднова (2016: 246) наводить як приклад того, що мюзикл, «як і раніше, не втрачає свого зв'язку з іншими жанрами». Більше пощастило їм в пресі, зокрема, відгуки на постановки «Next to normal» зустрічаються в численних рецензіях (Gray, 2016; Miller, 2013). Створений також методичний посібник (Next to normal, 2012), вочевидь, студентами музично-театрального відділення в межах підготовки до спектаклю.



Однак глибокий та розгорнутий аналіз представлений лише у статті С. Міллера (Miller, 2013), хоча і в ній музична складова характеризується лише окремими тезами. Так, автор порівнює музичний текст з оперною партитурою, втім, не наводить достатніх аргументів на користь цієї думки, оскільки наявність сольних, дуєтних та ансамблевих сцен в рівній мірі властива і академічній опері, і мюзиклу. У той же спосіб він порівнює мюзикл «За межами норми» з фільмом жажів (horror movie), не проводячи конкретних паралелей. Отже, музична складова спектаклів залишається найменш висвітленою. Не в останню чергу, це пояснюється тим фактом, що більшість опублікованих матеріалів належить журналістам або театральним критикам, для яких вони мають практичне значення, тоді як музикознавці доволі неохоче звертаються до зразків комерційного мистецтва. Більш того, не було здійснено і спроб порівняння обох названих бродвейських шоу, одне з яких («За межами норми») постійно знаходиться в репертуарі різних театрів, а інше – «Аїда» – готується до нової постановки в 2021 р. (Ferri, 2020). Можливо, до цього бродвейських продюсерів спонукала невдача «Короля Лева» Е. Джона (2019). Вистава не знайшла позитивного відгуку з боку критиків, і навіть Ж. Бейонсе в ролі Нали, як свідчить Дж. Лезмі (Lezmi, 2019), не врятувала шоу, яке не змогло досягти популярності нещодавнього римейку диснейвського мультфільму.

Висвітлення музично-драматургічних особливостей різних, контрастних за жанровими підвидами, зразків, які являють собою «За межами норми» Т. Кітта та «Аїда» Е. Джона, допоможе розкрити особливості жанрової специфіки бродвейського мюзиклу на сучасному етапі, зробити висновок щодо існування певного інваріанту жанру та порівняти різні композиторські знахідки в сфері драматургії мюзиклів, що зумовлює актуальність заявленої теми.

Метою статті є виявлення музично-драматургічних і композиційних особливостей мюзиклів «За межами норми» Т. Кітта та «Аїди» Е. Джона, їх порівняння та визначення спільності й розбіжності ключових принципів музичної драматургії обраних творів. У відповідності з поставленою метою використовуються такі методи дослідження, як структурно-функціональний – для виявлення компонентів композиторського тексту та їх ролі в драматургії ціло-



го, та порівняльний, який дозволяє зіставити твори в обраних для аналізу параметрах.

Викладення основного матеріалу. «За межами норми» (2008) втілює оригінальний сюжет Брайана Йоркі / Bryan Yourkey з життя типової сім'ї ХХІ ст., де кожен страждає на психічні розлади – пограничні («співзалежність» Дена, почуття провини та перфекціонізм Наталі) або яскраво виявлені (депресія, біполярний розлад у Діани). До такої тривіально-побутової драми додається містична «родзинка» – персоніфікований привид Гейба – сина Діани, який помер ще немовлятком. На переплетенні реального та примарного будується розгортання сюжету.

В «Аїді» Е. Джона (2000), створеної по мотивах сюжету однойменної опери, на перший план виступає історія кохання, яке не знає перешкод. Мюзикл викликає асоціації не стільки з вердієвською партитурою (хоча співставлення цього твору з академічною моделлю теж становить цікавий предмет для дослідження), скільки з іншими зразками бродвейських шоу – як з точки зору стилістики, композиції, так і драматургії.

Структура обох творів є двоактною, де перший акт несе основне драматургічне навантаження – в ньому здійснюється максимальне нагнітання напруги, закручується інтрига, нагромаджуються конфліктні ситуації. У другій дії відбувається їх послідовне розв'язання, як шляхом емоційного вибуху – кульмінації, так і спокійного осмислення подій. Так, № 28 «Все буде добре» в «Next to normal» розкриває відчай Дена, затьягнутого в прірву божевілля його дружиною Діаною. В розпачі чоловік розбиває шкатулку, що символізує образ їх померлого сина, привид якого переслідує жінку. Інші сцени – № 35 «Ідеальний для тебе» (реприза) або № 36 «Отже» – ілюструють емоційне заспокоєння – Наталі нарешті відповідає взаємністю Гейбу (№ 35), а Діана приймає рішення піти з сім'ї (№ 36). В «Аїді» більшість конфліктних сцен винесена за межі драматургічної лінії, яка розвивається переважно в розмовних діалогах, тому всі музичні номери фактично сприймаються як певна рефлексія на події. Найбільш емоційно насиченим номером мюзиклу є друга арія Аїди – «Легко, як життя» (№ 18), в якій героїня переживає душевний розкол – вона вмовляє себе, що буде



«легко» відмовитись від кохання Радамеса, втім активна, енергійна музика в поєднанні з драматичним *c-moll* демонструє, що це рішення дається їй дорогою ціною.

Незважаючи на те, що обидва композитори спираються на традиційну номерну структуру – сольні пісні (балади), дуети, ансамблі, співвідношення і музично-драматургічне наповнення номерів у Е. Джона і Т. Кітта різне. Так, у Т. Кітта майже не зустрічаються сольні сцени персонажів¹, окрім двох номерів Діани – «Я сумую по горах» (№ 5), та «Отже» (№ 36) – і Наталі «Все інше» (№ 3) та Гейба (№ 15). В мюзиклі Е. Джона саме сольні номери складають основний «кістяк» структури твору. Навіть залучення хору, наприклад, в сценах «Фортуна на боці сміливців» (№ 2), «Інша піраміда» (№ 4), «Мій найліпший одяг» (№ 6) призване лише урізноманітнити соло персонажів, виділити приспів. Хори не вступають в протиріччя / взаємодію із героєм, тобто не стають ані безпосередніми учасниками, ані коментаторами подій, виконуючи переважно «декоративну» функцію. Виключення в цьому плані складає «Танець мантиї» (№ 11), де хор звертається до Аїди («Аїда! Аїда! Все, чого бажаємо...»). Таке тяжіння обумовлено, перш за все, тим, що Е. Джон є переважно яскравим мелодистом, і саме сольні номери, які за характером наближуються до естрадної пісні, інколи – із рисами джазової балади (з можливістю вокальної імпровізації), якнайкраще відповідають його обдаруванню. Т. Кітту не властивий такий мелодичний дар, а отже, він більше піклується про урізноманітнення вокальних форм і драматургію цілого.

Сольні номери у Е. Джона стають «зупинками» в розвитку дії, тоді як Т. Кітт прагне порушити цю статику, відтінюючи їх діалогами, що надає їм динамізму і розмикає їх композиційно. Крім того, іноді навіть виникає відчуття паралельної дії (Діана, що поринає в несвідомість під пісню Гейба, в той час як Доктор Медден з Деном обгово-

¹ Вокальні тембри в «Next to normal» представлені двома однаковими парами – меццо-сопрано та тенором (Діана+Ден, Наталі+Генрі). В «Аїді» палітра дещо різноманітніша. Так, партії Зосера і раба Мереба доручаються баритонам, в той час як Аїди, Амнеріс – меццо-сопрано, Радамеса – тенору. Отже, в обох мюзиклах теситурне різноманіття не є пріоритетом, і на перший план виходить індивідуальність тембру виконавця.

рюють її критичний стан). Це знаходить відбиття в сценічному тексті мюзиклу – постановники використовують кількаповерхову сцену.

Якщо у Е. Джона переважають куплетно-приспівні форми, де нерідко приспів відтіняється іншою тональністю, то у Т. Кітта, навпаки, спостерігається «подолання» куплетної форми через контрастне замикання та рефренні структури, в яких функція основної строфи / приспіву-рефрену співпадають. Приспів у Е. Джона може доручатися хорові, утворюючи характерне співставлення «лідер» та «натовп», який його підтримує, прикладом чого може слугувати № 2, «Фортуна на боці сміливців», де сольні куплети Радамеса чергуються с хоровою реплікою «*Fortune favors the brave*».

Взаємодія персонажів в музиці Т. Кітта втілюється, як правило, в розгорнутих групових сценах, в яких нерідко відбувається зав'язка сюжетних колізій, тоді як у Е. Джона «групова взаємодія» в музичній драматургії обмежена, основну роль в просуванні подій виконують саме розмовні діалоги без музичного супроводу. Досить однотипно в «Аїді» побудовано всі ансамблеві сцени – як правило, кожний персонаж співає по куплету, а на завершення вони об'єднуються в «ансамблі згоди». Це спостерігається не тільки в дуетах, але й в багатофігурних сценах, які в композиції мюзиклу становлять меншість. Так, перший розділ квартету «Не я» (№ 13) побудовано як діалог Радамеса та Мереба, які не обмінюються думками, а буквально підспівують один одному або по черзі виконують мелодичні фрази. На тому самому матеріалі побудовано другий розділ, де співають Аїда та Амнеріс. Останній приспів доручається всьому квартету персонажів.

Т. Кітт, в свою чергу, в ансамблевих сценах, як і в сольних, відходить від куплетного принципу. Він використовує рондальну структуру, в якій рефрен – це яскравий музичний матеріал, що втілює головну думку, а епізоди – контрастні діалогічні або розмовні сцени з музичним супроводом. Рефрен може по черзі доручатися різним персонажам («перехідний» рефрен) або одному з них. Процесуальність подій демонструють сцени, присвячені «прогресу» в лікуванні Діани. В першій з них бере участь Доктор Файн / Dr. Fine (№ 4 «Хто з нас божевільний? / Мій психофармаколог та я»). Діана зустрічається з лікарем через тиждень, три, п'ять і, нарешті, сім тижнів, і він поступово фіксує



«поліпшення» її стану. Сцена завершується кумедною констатацією факту про «стабільність пацієнта» («The patient is stable»), коли Діана говорить, що перестала відчувати будь-що (т. 260). Композиційно тут спостерігаються риси тричастинності – повторюється куплет «Хто божевільний?» (Ден, тт. 193–223) і тема вальсу (спочатку вона звучить у Діани, в репризі – у Діани з Деном, тт. 224–252). В центральному розділі (від т. 98, на фоні розмовного діалогу Діани та лікаря, відбувається паралельна дія: Наталі та Генрі грають на фортепіано або обговорюють якісь творчі питання, тт. 179–190), звучить комічний ансамбль «зі списком» психотропних засобів – в тексті просто перелічуються різноманітні ліки (тт. 117–133), а далі перераховуються побічні ефекти препаратів (тт. 142–163) – закінчуючись «найоптимістичніше»: «Вживання може привести до смерті» («Use may be fatal», тт. 163–166).

Інша цікава сцена (№ 13 «Прийми рішення/ Не дай мені впасти») – це сеанси гіпнозу із новим лікарем, Доктором Медденом (Dr. Madden). Процесуальність тут досягається через співставлення повторюваних рефренів, доручених лікареві (сеанси відбуваються потижно, як і в № 4), який контролює процес гіпнозу, та різних ансамблевих сцен (діалоги Наталі і Генрі, невеликий монолог Дена). Переламним моментом стає другий епізод (т. 57), коли Гейб починає відчувати, що його хочуть «позбавитися» (ремарка Ghostly, sad). Після цього звучить ансамбль «незгоди» (від т. 103), на фоні якого Наталі безуспішно прагне щось зіграти на фортепіано, різні думки виражають Діана, Гейб та Доктор Медден; втім, завершується сцена ансамблем «згоди» із співом а'cappella – «Не дай мені впасти» (від т. 122), що стає «тихою» кульмінацією. Пригадування Діаною забутих спогадів в № 24 «Краще ніж раніше», в свою чергу, реалізоване у вигляді контрастно-складеної форми, де кожний розділ представляє новий тональний зсув (F-dur / т. 68 – B-dur / т. 76 – H-dur / т. 84 – G-dur).

Короткі оркестрові номери, які долучаються в партитурі до більш крупних вокально-інструментальних (як правило, вони в партитурі фіксуються номером із літерою), виступають у композиторів в різних функціях – у Т. Кітта вони переважно виконують роль інструментальних зв'язок, на фоні яких відбувається «просування» сюжету у ви-



гляді розмовного діалогу, як, наприклад, «Електрошокова терапія» (№ 15а), де Доктор Медден та Ден обговорюють необхідність проведення радикальних заходів для лікування хвороби Діани. У Е. Джона вони нерідко ілюструють прагнення відтворити «локальний» колорит, імітувати єгипетську архаїку. Саме в них автори постійно експериментують з різними тембровими сполученнями, наприклад, за участю дульцимеру (*dulcimer*), пальчикових тарілок (*finger cymbals*) та валторни (№ 3а). Показово, що, окрім вступу (увертюри), в мюзиклах відсутні розгорнуті оркестрові та танцювальні номери. Єдине виключення становить «Східний Індійський Танець» (№ 7) в «Аїді», показовий використанням фрігійського ладу й тембрової екзотики – композитори залучають «дерево дзвіночків» (*sarni bells / bell tree*), а синтезатору² доручаються тембри «бурдону» (“*drone*”), «сітару», «саронгі».

Найцікавішою драматургічною знахідкою бродвейського мюзиклу можна вважати тематичні арки, які композитори називають репризами (у Е. Джона налічується п'ять таких арок, у Т. Кітта – шість). Як правило, в них варіантно повторюється текст, ключові інтонаційні звороти, втім, змінюються контекст і підтекст – ситуація виступає в новому світлі, переосмислюється, або на зміну протиріччю приходить його розв'язання. Найкраще вдається використати їх потенціал Т. Кітту, який відходить від формального повтору. Так, одна з кульмінаційних сцен другої дії – «Все буде добре» (№ 28), що є репризою № 7, демонструє повний поворот сприйняття Деном всіх подій, від показного оптимізму до повного розпачу. На зміну світлому мажору (Е – F) приходить похмурий мінор (b-moll), гармонія насичується дисонансами, які символізують злам в душі героя. Повтор репліки «*It's gonna be good*» починає сприйматися не як маніфест позитивного мислення, а як нав'язливо-механічна думка людини, що поступово йде до божевілля. У Е. Джона, як правило, в репризах небагато власне музичних змін. Так, № 9 «Мій найкращий одяг» (реприза) ілюструє певний злам в душі Амнеріс, яка із самовпевненої «зірки» перетворює-

² В партитурах та клавірах обох мюзиклів назва тембру без лапок (*bells*) вказує на використання конкретного інструменту, назва в лапках (“*bells*”), вочевидь – на відповідний тембр на синтезаторі.



ється на жінку, що сумнівається в коханні свого обранця та у власній привабливості теж. Ключову роль в цьому перевтіленні відіграє вокальна інтонація, що звучить м'якше, неначе співачка стримує ридання. В репризі «Фортуна на боці сміливців» (№ 7b), окрім зміни характеру виконання партії голосу, вилучається хор, а слово «сміливців» замінюється на «вільних», що повністю змінює смисл вербального тексту. Тепер Радамес замислюється над долею невольників, зокрема, Аїди, яка потрапила до нього у полон. У той же час, повтор любовного дуету Аїди і Радамеса – «Складні долі» (№ 14 – № 24e) сприймається як продовження попереднього, тільки з оновленим текстом. Спочатку ми дізнаємося, що Аїда кохає Радамеса (№ 14), а тепер – що вона хоче бути з ним завжди (№ 24).

Близькість підходів демонструють композитори в рішенні дуетних сцен. Е. Джон широко використовує дуетну форму висловлювання для розкриття взаємовідносин закоханої пари: у Радамеса і Аїди три любовних дуети – «Зачарування пронизує нас» (№ 8), «Складні життя» (№ 14, реприза в № 24), «Судилося зірками» (№ 22). Від сцени до сцени персонажі все відвертіше висловлюють свої почуття. Так само відбувається і в мюзиклі Т. Кітта. Закохана пара – Наталі і Генрі (меццо-сопрано і тенор) поступово доходить порозуміння: від початкового «Ідеальний для тебе» (№ 5), де Наталі з недовірою ставиться до любовних зізнань Генрі, до ніжного «Хей» (№ 25) і репризи «Я ідеальний для тебе» (№ 35), де Наталі розкриває всі свої приховані думки і побоювання, знаходячи підтримку в своєму обранці. Незважаючи на те, що у Т. Кітта формально дві закохані пари, у Дена і Діани (тенор і меццо-сопрано) майже немає дуетних і діалогічних сцен – між ними завжди стоїть постать померлого Гейба, який перетворює всі дуети на тріо. Інколи він супроводжує спів Наталі, рідше – підспівує Дену, а найчастіше повстає в думках Діани і навіть вступає з нею в діалог – «Мені наснився танець» (№ 14). Єдиним виключенням є дуетна сцена «Як я могла забути» (№ 27), втім, подружжя все одно обговорює не своє життя, а пригадує сина.

Цікаво порівняти мюзикли з точки зору інструментовки та ролі тембрів у драматургії. Оркестровка «Аїди» яскравіша і барвистіша, в порівнянні з «Next to normal» (синтезатор, гітара, бас, ударні,



фортепіано, скрипка, віолончель), включає в себе ширшу палітру різноманітних академічних оркестрових інструментів – античні тарілки (crotales), арфу – і ряд неакадемічних, серед яких найбільш оригінальними є щипковий дульцимер (dulcimer), «дерево дзвіночків» (sarni bells / bell tree), «вітерець із ключами» (key chimes або wind key chimes). Втім, оркестровка мюзиклу справляє суперечливе враження. З одного боку, в ній багато тембрової деталізації, що свідчить про уважність до цього компоненту і навіть певну «трепетність». Чого варта хоча б одна ремарка – «ніжно, як глазур на торті» («softly-icing on the cake») – про виконання мелодії у флейтовому тембрі на синтезаторі (№ 25, т. 43). З іншого боку, відчувається прагнення екзотично урізноманітнити палітру, що нерідко залишає враження «барви заради барви». Показовим в цьому плані є вступ до першого номера «Всі історії – про кохання» (Арія Амнеріс), де послідовно використовуються соло альтової флейти (тт. 1–3), гліссандо на key chimes (т. 4), маракас / shaker (т. 5), античні тарілки / crotales (т. 6). Завершення номеру, в свою чергу, відтінюється sparkle bell (т. 51) та англійським ріжком (т. 53). У зв'язку з цим, в мюзиклі Е. Джона і, відповідно, оркестровці С. Маргошеса (Steve Margoshes) основний принцип тембрової драматургії можна визначити як пошук різноманіття та ідеального втілення єгипетської екзотики та архаїки, що призводить до перенасичення партитури тембровими ефектами. Така надмірність надає партитурі рис кітчу. Втім, той факт, що оркестровка виконана іншим автором, доводить, що для композитора вона взагалі не є пріоритетом.

В той же час, у «Next to normal», з досить обмеженою тембровою палітрою, інструментовка більш «дозована» – специфічні тембри (дзвіночки, джембе, вібрафон і дзвіночки, імітовані синтезатором) з'являються лише у відповідний сюжетний момент, щоб відтворити атмосферу заглиблення в сон або стан несвідомості (№ 13, № 15) або нагадати про Гейба – померлого сина головної героїні («Пісня забуття», № 20). Дзвіночки, які асоціюються з потойбічним світом, можуть як супроводжувати появу і спів Гейба, так і звучати самотійно, як лейттемір та лейтмотив (фігуративний рух по звуках арпеджіо дрібними тривалостями), символізуючи присутність його постаті в думках персонажів як нав'язливої ідеї (idee fixe). Наприклад, коли Діана



тимчасово втрачає пам'ять і, водночас із цим, спогади про сина, фоно-вий тембр дзвіночків наче віддзеркалює стан її психіки – вона знає, що щось забула, але не в змозі пригадати, що саме, і це не дає їй спокою (№ 20). В свою чергу, дзвіночки в поєднанні з темою «щербатого вальсу» (*jagged waltz, broken waltz*) утворюють звукообраз «музичної шкатулки» – предмету, який ініціює появу привида (музичну шкатулку батьки вмикали для маленького Гейба). Тема шкатулки з'являється в сценах, де героїня свідомо шукає діалогу з сином (№ 14). Як правило, в них представлені епізоди або навіть цілі розділи «дуету згоди» (№ 14, тт. 44–53). В цьому плані символічним є акт розбивання цієї шкатулки у розпачі Деном (чоловік Діани), який підкреслює відчай персонажа і прагнення розірвати цей «контакт із потойбічним», що отрує сімейне життя (№ 28). В результаті майже всі специфічні тембри групуються навколо «фантастичної» образної сфери та поста-ті персонажа, що є предметом галюцинацій Діани, і стають символом примарного світу. Джембе (невеликий африканський шкіряний барабан), який в мюзиклі нерідко супроводжує голоси а'cappella, є носієм особливої експресії і драматургічної ролі – він імітує ритм биття серця (*heartbeat*), підкреслюючи найбільш проникливі моменти музич-них сцен, коли буквально «серце завмирає» (№ 13, т. 122).

Висновки. Порівняння двох мюзиклів, які були поставлені на Бродвеї – «Аїди» Е. Джона (2000) та «За межами норми» Т. Кітта (2008) доводить, що в межах цього жанру є певні інваріантні риси, які стосуються як композиції, так і драматургії. По-перше, це двох-актна структура, із різним навантаженням дій. В першій, як правило, відбуваються всі ключові події, зав'язуються конфлікти, а в другій напруга послаблюється. По-друге, це принцип чергування розмов-них вставок та вокально-інструментальних сцен. Прагнучи до уник-нення штампу, Т. Кітт нерідко вводить принцип розгортання паралельних планів, і такі діалоги слугують контрапунктом до інших музичних подій. Третій важливий принцип – це тематичні арки або так звані репризи, які переважно сконцентровані у другій дії спек-таклю – в них композитор має можливість показати, як змінилися стан персонажа (Е. Джон) та його ставлення до ситуації, здійснити розв'язання незавершеної дії, конфлікту, або у вигляді емоційно-



го вибуху (Т. Кітт, № 28), або віднаходження порозуміння (Т. Кітт, № 35). Майже відсутні в обох мюзиклах розгорнуті оркестрові й танцювальні номери – є лише лаконічні увертюри (де від постановки до постановки може змінюватися матеріал) та короткі інструментальні зв'язки, які «досказують» матеріал попереднього номеру; крім того, у С. Маргошеса та Е. Джона вони стають зоною пошуку архаїчного єгипетського колориту.

По-різному вирішені композиторами сольні та ансамблеві сцени – у Е. Джона переважає статика (дія зупиняється) та типова куплетна форма, що цілком компенсується виразністю мелодичного матеріалу. У Т. Кітта відчувається прагнення до динамізму – сольні номери інкрустуються діалогічними або дуетними вставками, ансамблі перетворюються на розгорнуті багатофігурні сцени, насичені процесуальністю. При цьому, в залежності від сюжетної ситуації, використовуються різні формотворчі принципи (рондальність, тричастинність, контрастно-складена форма). По-різному трактують композитори і репризний принцип (арки) – у Е. Джона змінюється характер виконання, інколи текст і, майже ніколи – музичний компонент, тоді як Т. Кітт тонко переосмислює кожен тематичну арку, в залежності від нового стану персонажа. Це сприяє психологізації спектаклю і посилює відчуття процесуальності. Певна індиферентність Е. Джона до урізноманітнення форми компенсується яскравістю мелодичного матеріалу музичних номерів, кожен з яких фактично є естрадним хітом. В поєднанні з розмовними діалогами, не позбавленими побутового гумору, який робить персонажів стародавнього світу «ближче до народу», мюзиклу забезпечується безсумнівний успіх у публіки.

Зоною найбільших розбіжностей між двома мюзиклами стає інструментовка – колористично-екзотична у С. Маргошеса, з драматургією безперервного пошуку нового колориту, та «сюжетна» – у Т. Кітта. Використовуючи принцип лейттембру та лейттеми, він розкриває взаємодію сфери примарного (постать Гейба) з реальністю.

Вищесказане дає право із впевненістю стверджувати, що бродвейський мюзикл ХХІ ст. відкриває для композиторів як можливості опори на типову структуру і демонстрації майстерності в межах досить вузького кола музичних засобів, так і шляхи її урізноманітнен-



ня через нові драматургічні знахідки та прийоми, які виникають на перехрещенні академічної та неакадемічної музики, що робить його цікавим предметом для подальшого дослідження.

ЛІТЕРАТУРА

- Андрущенко, Е. Ю. (2020). *Синтезирующие тенденции в мюзикле и рок-опере второй половины – начала ХХІ века и творчество Э. Ллойда-Уэббера*. (Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения). Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 44.
- Боброва, М. С. (2011). *Отечественный мюзикл и рок-опера в контексте жанровых взаимодействий в музыке второй половины ХХ – начала ХХІ века*. (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения). Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 23.
- Празднова, О. С. (2016). Бродвейский мюзикл ХХІ века и его жанрово-стилистические особенности. *Успехи современной науки и образования. Искусствоведение*, № 7, том 2, 143–147.
- Сахарова, А. (2008). *Музыкальный театр Эндрю Ллойд Уэббера: жанрово-стилевые модели массовой и академической музыки*. (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения). Российская академия музыки имени Гнесиных. Москва, 26.
- Ferri, Josh (2020). Disney's Aida Is Coming Back in 2021! Here Are 8 Videos of the OBC to Hold You Over Until Then. Retrieved from: <https://www.broadwaybox.com/daily-scoop/disneys-aida-is-coming-back-in-2021-8-videos-of-the-obc/>
- Gray, Margaret (2016). Review: In this 'Next to Normal,' the message is loud but not clear. *Los Angeles Times*. Retrieved from: <https://www.latimes.com/entertainment/arts/la-et-cm-next-to-normal-review-20160826-snap-story.html>
- Lezmi, Josh (2019). 'The Lion King' vs. 'Aida': Did Disney Choose the Wrong Elton John and Tim Rice Musical for a 2019 Film? Retrieved from: <https://www.cheatsheet.com/entertainment/the-lion-king-vs-aida-did-disney-choose-the-wrong-elton-john-and-tim-rice-musical-for-a-2019-film.html/>
- Maurer, Roy (2020). Next to Normal, a triumphant performance and all-out production can't mask a generic score. Retrieved from: <https://dctheatrescene.com/2020/02/01/review-next-to-normal-in-the-kennedy-centers-broadway-center-stage/>



Miller, Scott (2013). Inside Next to Normal: background and analysis. Retrieved from: <http://www.newlinetheatre.com/n2nchapter.html>

Next to Normal: Study Guide. (2012). *Alliance Theatre*. October 17–November 11, 31.

REFERENCES

- Andrushchenko, Ye. Yu. (2020). *Sinteziruyushchie tendentsii v myuzikle i rok-opere vtoroy poloviny – nachala XXI veka i tvorchestvo E. Lloyd-Uebbera* [Synthesizing tendencies in musical and rock opera of the second half – the beginning of the XXI century and the work of A. Lloyd-Webber]. (Extended abstract of Doctoral dissertation). Rostov State Conservatory named after S. V. Rachmaninoff. Rostov-on-Don, 44 [in Russian].
- Bobrova, M. S. (2011). *Otechestvennyy myuzikl i rok-opera v kontekste zhanrovyykh vzaimodeystviy v muzyke vtoroy poloviny XX – nachala XXI veka* [Domestic musical and rock opera in the context of genre interactions in music of the second half of the XX – early XXI century]. (Extended abstract of Candidate thesis). Rostov State Conservatory named after S. V. Rachmaninoff. Rostov-on-Don, 23 [in Russian].
- Ferri, Josh (2020). Disney's Aida Is Coming Back in 2021! Here Are 8 Videos of the OBC to Hold You Over Until Then. Retrieved from: <https://www.broadwaybox.com/daily-scoop/disneys-aida-is-coming-back-in-2021-8-videos-of-the-obc/>
- Gray, Margaret (2016). Review: In this 'Next to Normal,' the message is loud but not clear. *Los Angeles Times*. Retrieved from: <https://www.latimes.com/entertainment/arts/la-et-cm-next-to-normal-review-20160826-snap-story.html>
- Lezmi, Josh (2019). 'The Lion King' vs. 'Aida': Did Disney Choose the Wrong Elton John and Tim Rice Musical for a 2019 Film? Retrieved from: <https://www.cheatsheet.com/entertainment/the-lion-king-vs-aida-did-disney-choose-the-wrong-elton-john-and-tim-rice-musical-for-a-2019-film.html/>
- Maurer, Roy (2020). Next to Normal, a triumphant performance and all-out production can't mask a generic score. Retrieved from: <https://dctheatrescene.com/2020/02/01/review-next-to-normal-in-the-kennedy-centers-broadway-center-stage/>
- Miller, Scott (2013). Inside Next to Normal: background and analysis. Retrieved from: <http://www.newlinetheatre.com/n2nchapter.html>



Next to Normal: Study Guide. (2012). *Alliance Theatre*. October 17–November 11, 31.

Prazdnova, O. S. (2016). Brodveyskiy myuzikl XXI veka i ego zhanrovo-stilisticheskie osobennosti [Broadway musical of the XXI century and its genre and stylistic features]. *Uspekhi sovremennoy nauki i obrazovaniya. Iskustvovedenie [The successes of modern science and education. Art Criticism]*, no. 7, vol. 2, 143–147 [in Russian].

Sakharova, A. (2008). *Muzykalnyy teatr Endryu Lloyd Uebbera: zhanrovo-stilevye modeli massovoy i akademicheskoy muzyki [Andrew Lloyd Webber's Musical Theater: Genre-Style Models of Mass and Academic Music]*. (Extended abstract of Candidate thesis). Russian Academy of Music named after Gnesins. Moscow, 26 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 22.01.2020 р.



Розділ 4.

Сторінками джазу

УДК 780.616.432.036.9 : 78.03

DOI 10.34064/khnum2-1924

Стецюк Б. О.

ORCID 0000-0001-7854-6319

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

Витоки та основні тенденції розвитку джазової фортепіанної стилістики

АНОТАЦІЯ ■ Стецюк Б. О. Витоки та основні тенденції розвитку джазової фортепіанної стилістики. ■ Статтю присвячено характеристиці тенденцій становлення фортепіанного джазу з часів його «третьопластового» (В. Конен) побутування (*ragtime* та інші «доджазові» форми) до сьогодення (авангардні та ретро-стилі кінця ХХ – початку ХХІ ст.). Основну увагу приділено стилістичній сфері, яка є сукупністю прийомів та методів джазової фортепіанної імпровізації і поєднує параметри жанру та стилю. У цьому контексті розглянуто існуючі на сьогоднішній день відомості про джазовий піанізм та його джерела (Ю. Кінус, Р. Столяр), виокремлено соціокультурні детермінанти, які сприяли виникненню та змінам стилів джазового фортепіано. З них на першому (традиційному) етапі виділяються школи та індивідуально-творчі манери, відомі під загальною назвою *stride piano*, в основі яких лежить техніка регтайму. На другому (сучасному) етапі, починаючи зі стилю *bebop*, джазова фортепіанна стилістика поступово відходить від стандартизованих фактурних формул гомофонно-гармонічного типу і на-



буває принципового різноманіття в залежності від творчих установок провідних джазових піаністів. ■ **Ключові слова:** джаз, фортепіанний джаз, джазова фортепіанна стилістика, джазовий піанізм, джазові піаністи.

АННОТАЦІЯ ■ Стецюк Б. А. Истоки и основные тенденции развития джазовой фортепианной стилистики. ■ Стаття посвящена характеристиці тенденцій становлення фортепіанного джазу со времени его «третьєшарового» (В. Конен) бытования (*ragtime* и другие «доджазовые» форми) до сегоднішнього дня (авангардніе и ретро-стили кінця ХХ – початка ХХІ в.). Основне уваження уделено стилістическій сфері як совокупності прийомів и методів джазової фортепіанної імпровізації, об'єднующої параметри жанру и стилю. В цьому контексті розглянуті існуючі на сегоднішній день свідення о джазовому піанізмі и его істочниках (Ю. Кінус, Р. Столяр), виділені соціокультурні детермінанти, способствували виникновению и сменам стилей джазового фортепіано. Из них на первом (традиційному) етапі виділяються школи и індивідуально-творческіе манери, ізвестніе под общим названіем *stride piano*, в основе которых лежит техніка регтайма. На втором (сучасному) етапі, починаючи від стилю *bebop*, джазова фортепіанна стилістика поступенно відходить від стандартизованих фактурних формул гомофонно-гармоніческого типу и приобітаєт принципіальне різноманітє в залежності від творческіх установок ведучих джазових піаністів. ■ **Ключевые слова:** джаз, фортепіанний джаз, джазова фортепіанна стилістика, джазовий піанізм, джазовіе піаністи.

ABSTRACT ■ Stetsiuk Bohdan. The origins and major trends in development of jazz piano stylistics. ■ This article characterizes development trends in jazz piano from its origins in the “third-layer” (Konen, V., 1984) of music (*ragtime* and other “pre-jazz” forms) to the present time (*avant-garde* and *retro* styles of the late 20th – early 21st centuries). Main attention was devoted to the stylistic sphere, which represents an entirety of techniques and methods of jazz piano improvisation and combines genre and style parameters. In this context, the currently available information about jazz pianism and its sources (Kinus, Y., 2008; Stoliar, R., 2017) was reviewed, and sociocultural determinants, which contributed to the advent and changes of jazz piano styles were highlighted. Standing out

among them at the first (traditional) stage are the schools and individual creative techniques known under generic name “stride piano” and based on the ragtime technique. At the second (contemporary) stage beginning from bebop, jazz piano stylistics gradually diverge from standardized textural formulas of homophonic-harmonic type and attain fundamental diversity depending on creative attitudes of leading jazz pianists.

The question of jazz piano stylistics is one of the least studied in jazz theory. The existing works devoted to this subject address mostly the sequence of the advent and changes of jazz piano styles along with the general characteristics of their representatives. Beginning from approximately the 1920s, jazz piano styles appeared and changed so fast that they left no time for their comprehension and perception (Kinus, Y., 2008). Only in the newest stylistics of the period after bebop, which divided the art of jazz into traditional and contemporary stages, did these styles attain a certain shape in new modifications and become the components of a phenomenon defined by the generic notion “jazz pianism”. It was stated that the genesis of this phenomenon is usually seen in the art of ragtime, carried in the United States of the late 19th – early 20th centuries by itinerant pianists. This variety of “third-layer” piano music playing produced a significant impact on the art of jazz in general, which is proved by its reproduction in the Dixieland and New Orleans styles as some of the first examples of jazz improvisation.

The stylistics of ragtime influenced the entire first stage of jazz piano, which traces its origins back to approximately the 1910s. It combined mental features and esthetics of two traditions: European and Afro-American, which in the entirety produced the following picture: 1) popular and concert area of music playing; 2) gravitation toward demonstration of virtuosic play; 3) domination of comic esthetics; 4) objectivity of expression; 5) tendency toward the completeness of form; 6) inclination toward stage representation. In technological (textural-pianistic) aspect, ragtime, reproduced in the jazz stylistics of stride piano, demonstrated the tendency toward universalization of piano, which combined in the person of one performer the functions of solo and accompaniment, derived from the practice of minstrel banjoists related to the percussion-accented rhythmic of dance accompaniment (Konen, V., 1984). It was stated that ragtime as the transitional bridge to jazz piano existed simultaneously with other forms of “third-layer” music playing found in the Afro-American environment (unlike ragtime itself, which was an art of white musicians). These were semi-folklore



styles known as “barrel house” and “honky-tonk(y) piano” cultivated in Wild West saloons.

The subsequent development of jazz piano stylistic went along the lines of more vocal and specific directions related mostly to peculiarities of playing technique. Among the more global origins equal in significance to ragtime and stride pianists derivative, blues piano stylistics is worth noting. It represents an instrumental adaptation of vocal blues, which had the decisive influence over the melodics and rhythmic of the right hand party of jazz pianists (ragtime and stride piano highlighted and consolidated the typical texture of accompaniment, i.e., the left hand party). Blues piano style is a multicomponent phenomenon that shaped up as a result of efforts taken by a whole number of jazz pianists. It was developed, and continues to exist until presently, in two variants: a) as a solo piano variant, b) as a duet variant (piano and vocal). Along with blues piano, a style known as “boogie-woogie” was cultivated in jazz piano stylistics of the period before bebop as the new reminiscence of the pre-jazz era (with rock-n-roll becoming a consequence of its actualization in the 1950–1960s).

A stylistic genre known as “Harlem piano style” (its prominent representatives include Luckey Roberts, James P. Johnson, Willie “the Lion” Smith, and Thomas “Fats” Waller) became a sort of compendium that combined genetic components of traditional jazz piano. This school has finally defined jazz piano as a form of solo concert music playing, which also determined the subsequent stylistic varieties of this art, the most noteworthy of which are “trumpet piano style”, “swing piano style” and “locked hands style”. Their general feature was interpretation of the instrument as a “small orchestra”, which meant rebirth at the new volute of a historical-stylistic spiral of the “image” of universal piano capable of reproducing the “sounds” of other instruments, voices and their ensembles.

Outstanding pianists of various generations have been, and are, the carriers (and often “inventors”) of jazz piano styles. It should suffice to mention the names of such “legends” of jazz as Art Tatum, Oscar Peterson, Thelonious Monk, Bud Powell, Bill Evans, and also Herbie Hancock, Chick Corea, Keith Jarrett (older generation), Gonzalo Rubalcaba, Brad Mehldau, Vadim Neselovskyi, Robert Glasper (middle generation), Eldar Djangirov, Tigran Hamasyan, Cory Henry (younger generation).

Conclusions. The description of the stages of development of jazz piano pianism made in this article proves that its polystylistic nature is preserved,



and the main representative of certain stylistic inclinations were and remain the texture. Textured formulas serve as the main objects of stylistic interpretations for jazz pianists of different generations. These readings are represented by two vectors – retrospective (revival of jazz traditions) and exploratory, experimental (rapprochement with the academic avant-garde). Of great importance are the styles of personalities, in which polystylistic tendencies are combined with the individual playing manners and improvisation, which, in general, is the most characteristic feature of the current stage of development of jazz piano art. ■ **Key words:** *jazz, jazz piano, jazz piano stylistics, jazz pianism, jazz pianists.*

Постановка проблеми. У сучасній джазології накопичено вже достатньо історико-фактологічного матеріалу щодо проблематики фортепіанного джазу, який потребує теоретичного осмислення. Саме останнє є основним завданням, що вирішується у запропонованій статті. В ній виокремлюються як глобальні (регтайм, блюз), так і більш локальні генетичні засади, що мали вплив на стилістику джазового піанізму на двох етапах його становлення – традиційному та сучасному.

Зв'язок з науковими та практичними завданнями. У науковому сенсі дане дослідження містить систематизацію базових засад та стилістичних ознак явища «джазовий піанізм», що означає можливість його вивчення в контексті світової фортепіанної культури. Практичні положення висновків даної статті стосуються навчальних курсів, які викладаються на відповідних кафедрах та відділеннях музичних навчальних закладів України, а також діяльності джазових піаністів-імпрровізаторів, які цікавляться основами теорії і методики свого мистецтва.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Питання, пов'язані з дослідженням стилістики фортепіанного джазу, не є новими у джазології, але розробляються вони останнім часом за цілим рядом нових напрямів. Зокрема, по-новому розглядається історіографія даного питання, систематизуються та узагальнюються дані щодо витоків та розвитку фортепіанної імпрровізації в традиційному та сучасному джа-



зі (Кинус, Ю., 2008; Лубяная, Е., 2014; Столяр, Р., 2017). До поля зору дослідників потрапляють і спеціальні теоретичні питання, пов'язані зі специфікою фактуро- та формоутворення в джазовому піанізмі (Давидов, С., 2015), процесами його взаємодії з академічним пластом (Воропаєва, О., 2009). Проте, питання щодо стилістики фортепіанного джазу в параметрах діакронії та синхронії досі окремо не ставилися. Певним виключенням тут є дисертація автора даної статті, де в якості матеріалу обрано творчість Ч. Корія (Стецюк, Б., 2019).

Мета статті – виявити та систематизувати особливості витоків та розвитку джазової фортепіанної стилістики як складової процесів еволюції жанрово-стильового комплексу джазового мистецтва.

Виклад основного матеріалу дослідження. В сучасній джазології представлені різні підходи до мистецтва джазу, його естетики та поетики, видових стилів у вигляді інструментального, вокального та змішаного музикування. Найменш розробленим видається питання щодо історичної стилістики і похідних від неї критеріїв класифікації джазової фортепіанної імпровізації, що складає основний предмет вивчення в даній статті. Історія джазу та його фортепіанної складової свідчить, що дане мистецтво, з одного боку, стрімко розвивалося і дуже швидко набувало різних форм виразу (Лубяная, Е., 2014), з іншого боку, внаслідок такої стрімкості багато явищ (особливо, в сучасному джазі) навіть не встигали закріпитися, оскільки «не вистачало часу на відповідне засвоєння попередніх досягнень» (Кинус, Ю., 2008: 55).

Першоджерела фортепіанного джазу зазвичай пов'язуються зі стилем, означуваним терміном «регтайм» (англ. *ragtime*; буквально – «розірваний час»). Цей жанр склався в останній чверті ХІХ ст. в США на основі фольклорного музикування «під впливом деяких архаїчних різновидів афроамериканської інструментальної музики, а також менестрельних пісень (*кунсонг*) і танців (*кейкуок*)» (Коллиер, Дж., 1984: 370). Первинно цей жанр не був ще джазовим за стилем, а входив до групи «третьопластових» явищ, що розглядаються як першоджерела джазу. У такому ж ключі регтайм трактується і В. Конен (1984). Дослідниця вказує навіть на «епоху регтайму», яка тривала всього лише два десятиліття – з середини 90 років ХІХ ст. до періоду Першої Світової війни (там само: 134). Регтайм у цьому його іс-



торичному варіанті був надбанням, в основному, білих музикантів – «мандрівних піаністів» (англ. *itinerant pianist*), які були і залишаються безіменними, але про творчість яких можемо судити в наш час по роликах для механічного фортепіано. У такому «готовому» виді регтайм до 20 років ХХ ст. активно впроваджувався у власне джаз, вплинувши на всю його стилістику, зокрема, на диксиленд та новоорлеанський стиль (Коллиер, Дж., 1984: 370). Регтайм швидко набув популярності і став одним із найбільш уживаних жанрів, що зникається за стилістикою з поп-культурою. Основні параметри регтайму в сфері технології мали вагомий вплив на всю царину фортепіанного джазу, починаючи від стилю, відомого як страйд-піано, і завершуючи сучасними ретроспекціями. У сфері естетики та поетики регтайм акумулював цілий ряд характерних особливостей музики «третього» пласта, актуальної для межі ХІХ–ХХ ст. Це «естрадно-концертне призначення»; «блискуча віртуозність»; «панування гумору»; «об'єктивність вислову»; «завершеність форми»; «прийоми, спрямовані на театральну-декоративний ефект»; у регтаймі, а, надалі, і в похідному від нього стилі страйд-піано, було здійснено комплексну універсалізацію самого інструмента, що сумістив функції соло та акомпанементу в єдиній фактурі, прообразами якої були «мелодії менестрельних банджоїстів», «ударно-акцентовані ритми», «синкопування та поліритмія», запозичені з інструментального супроводу до танців (Конен, В., 1984: 150–151).

Весь цей стилістичний «конгломерат» немов переплавлявся у фактурі тодішнього фортепіанного джазу, відмінною рисою якого стало поєднання академічної концертно-салонної музики (стиль *brilliant*) з «естрадністю», що виявлялося безпосередньо в характері звучання – переважно гучному, зумисне грубуватому, динамічно-напористому, «розрахованому на миттєве сприйняття найширшою аудиторією» (там само: 165). Слід зазначити, що джазовій адаптації регтайму передували музично-творчі явища, характерні для музикування піаністів-афроамериканців, відомі під назвами «*barrel house*» (від англ. *barrel* – «діжка») і «*honky-tonk(y) piano*» (на американському слензі *honky* – «гудіти, галасувати», *tonk(y)* – «побити, побитися»). У сфері не лише фортепіанного джазу, але й всього світового піанізму, стилістика регтайму та страйд-піано вперше продемонструвала удар-



но-перкусійне трактування інструмента, що стало провідним у практиці традиційного джазу. Разом з тим, віртуозна сольна фактура, теж генетично похідна від регтайму, містила цілий ряд мелодико-ритмічних закономірностей, відмінних від принципу, сформульованому в терміні «реально-безпедальне фортепіано» (Гаккель, Л., 1990). У фортепіанній стилістиці традиційного джазу представлено й інший «образ» фортепіано – «ілюзорно-педальний» (Сирятський, В., 2003), характерний для романтичного віртуозного піанізму. Ці «образи» інструмента презентовані технікою «стрибкоподібних» басів у фактурі типу «бас – акорд» (партія лівої руки піаніста), послідовностей октав та акордових паралелізмів (майбутні «блок-акорди»), різних видів арпеджіо, широко «розтягнутих» по клавіатурі інструмента (партія правої руки піаніста).

Зразком відтворення фактури регтайму є джазінг-композиція А. Тейтума – одного з фундаторів сольного фортепіанного джазу, виконана на матеріалі «Гуморески» А. Дворжака. Характеризуючи цю композицію, необхідно мати на увазі, що сам по собі джазінг – явище, яке для джазу у прямому розумінні є мало типовим. Як відзначав ще У. Сарджент (1987), якого Т. Адорно (1998) йменує одним із «найнадійніших знавців джазу», неможливо «оджазувати» фугу або симфонію, в яких діють інші, відмінні від джазу мовно-стильові норми. Зближення джазінг-композиції з оригіналом можливо лише на певних загальних підставах, що і продемонстрував у своїй імпровізації А. Тейтум. Отриманий в результаті «двоавторський» (Борисенко, М., 2005) твір сполучає риси імпровізації в стилістиці регтайму, страйд-піано та композиції в жанрі гуморески як академічної п'єси-мініатюри. Спорідненість даних жанрових форм є очевидною, що дозволяє вважати досвід А. Тейтума органічним перетворенням в джазовому фортепіанному вираженні особливого різновиду джазінга – «джазінг-обробки» (Воропаєва, О., 2009: 11). Формою цієї «обробки» слугували інструментальні «куплети-варіації», похідні від регтайму, які стали основою варіацій-імпровізацій на матеріалі «третьопластових» *evergreens*.

За рівнем вагомості, у формуванні першоджерел фортепіанного джазу, крім мистецтва регтайму та його витоків, слід вказати на



стиль, що існував на початку ХІХ ст. на півдні США під назвою «джиг-піано» і заклав підвалини стилю «бугі-вугі». Всі вказані стилі мали одну головну відмінну особливість – опору на афроамериканський «ідеал звучання» (Кинус, Ю., 2008: 27), що характеризується гучною і ритмічною музикою зі змінною акцентністю, тривалими повторами остинатних ритмоформул, ефектними тремоло та репетиціями на окремих звуках і акордах, достатньо повільними та помірними темпами у відтворенні ритмів маршів і танців. Виконувалась така музика на «розхитаних», погано настроєних піаніно і навіть роялях, які, до того ж, часто застосовувались як «приготовані», але не в академічному сучасному сенсі (Столяр, Р., 2017: 100), а в побутовому – на струни клали різні предмети, папір або картон, а якщо це був рояль, то навіть і пивні кухлі (Кинус, Ю., 2008: 29). Першим зразком вже власне джазової імплементації такого роду стилістики є композиція «*Honky Tonk Train Blues*» Мід Лакс Льюїса, записана в 1927 р. В ті роки в США сформувалася ціла плеяда афроамериканських піаністів, які працювали в цьому змішаному стилі. Серед них – Р. Перрімен («*Speckled Red*»), «Kay-Kay» Давенпорт, Ю. Монтгомері («*Little Brother*»), «Чемпіон» Дж. Дюпрі, а серед «білих» піаністів – Дж. Зак, Ф. Мелроуз. Характерна особливість їхньої творчості полягає в тому, що ранні формули фортепіанного джазу є багатозначними за смыслом і вживаються зазвичай в досить відстороненому значенні, без чіткого уявлення про саме явище, яке джазменами-самоучками теоретично не осмислювалося, тим більш, що призначалися подібні твори для розваги найдемократичнішої за складом публіки.

До таких «розмитих» за смыслом понять відноситься стиль *stomp-piano* (англ. *stomp* – «тупотіти»), представлений в «класичному» варіанті в творчості лідера чиказьких джазменів-піаністів 1920-х «Джеллі Ролл» Мортон. Цей стиль відрізнявся тривалими повторами характерних ритмічних фігур, що реально супроводжувалися притупуванням як самих виконавців, так і танцюючої публіки. Надалі він ніби розчиняється в техніці джазового свінгу і починає означати в ньому *stomping* – прийом, спрямований на динамічне нагнітання і посилення внутрішньої метроритмічної конфліктності за рахунок тимчасової «зупинки» перед кульмінаційним «вибухом» (Кинус, Ю., 2008: 31).



Характеризуючи процеси становлення фортепіанного джазу, слід вирізняти не лише його стилістику як таку, але й ключові тенденції, представлені як внутрішні вектори формування джазової фортепіанної фактури. Зокрема, після періоду, в якому провідною була естетика регтайму, вирізняється нова хвиля, означувана як *blues piano*. Значення блюзу в фортепіанному джазі, як і в джазовому мистецтві в цілому, важко переоцінити. У ньому, по-перше, зосереджено вокальні витoki джазової мови, по-друге, технологію побудови джазових синтаксичних структур. Блюзове («співоче») інтонування на фортепіано було результатом досить тривалого становлення, в якому жоден зі стилістичних елементів не досяг «утвердження відразу», не був «відкриттям якого-небудь одного артиста» (Кинус, Ю., 2008: 33). Стиль *blues piano* є продуктом зусиль багатьох джазменів, які культивували його в двох варіантах – а) сольному, б) у вигляді акомпанементу вокалістові (або іншому інструменталістові).

У джазі, заснованому на техніці *blues piano*, склався цілий «набір» фактурних прийомів та формул (насамперед, акомпанемент), які репрезентують цей стиль у його різних модифікаціях. До їх переліку (Кинус, Ю., 2008: 36; Давидов, С., 2015: 9–10) відносить такі: 1) нефігурований «бас, що крокує» (*walking bass*) – окремі звуки або октави; 2) «ламані октави», вживані в більш швидких темпах; 3) так званий *rolling-octave bass* у пунктирному ритмі; 4) ритмічна фігурація восьмими тривалостями; 5) басові децими в плавному рівномірному русі, які утворюють контрапункт до провідної мелодії в партії правої руки піаніста.

Стиль *blues piano* є багато в чому спорідненим з *boogie-woogie*, з яким він здебільшого утворює гібрид. Термін *boogie-woogie* важко звести до певного етимологічного коріння. За витоками слово *boogie* відноситься ще до афроамериканського до-джазового *barrel house piano*, стилю, який активно впроваджувався в США на початку ХХ ст. (Кинус, Ю., 2008: 40). В подальшому стилістика «бугі-вугі» поширилася і на оркестровий джаз, а його основним «розпізнавальним знаком» стала характерна ритмічна фігура остинатного баса, переміщувана по I, V та IV гармонічних ступенях. Сам термін «бугі-вугі» став повсюдно вживаним завдяки однойменному танцю, що підтвер-

джується текстом популярної на початку XX ст. в США танцювальної пісні Дж. Майєра і С. Льюїса «*Syncopated Boogie-Boo*». Першим зразком фортепіанного «бугі-вугі» стала п'єса К. «Пайнтопа» Сміта «*Pinetop's Boogie Woogie*» (1928), що закріпила назву цього стилю. Початкові зразки фортепіанного «бугі-вугі» – *fast western piano* – були результатом адаптації до фактури цього інструмента блюзових гітарних імпровізацій, прикладом чого слугують фортепіанні імпровізації представників групи «*Santa Fe*» (рубіж XIX–XX ст.), які грали в привокзальних кав'ярнях і портових ресторанах. Розквіт цього стилю припадає на так званий чиказький період (друга половина 1920-х – початок 1930-х) і пов'язаний зі вставками в програмах кабаре-шоу, в яких «... піаністи повинні були розважати відвідувачів короткими виступами, дотепністю і, перш за все, співом. Тому більшість виконавців зі стильового кола бугі-вугі одночасно були і співаками» (Кинус, Ю., 2008: 40–41).

Традиція бугі-вугі відродилась в творчості музикантів нью-йоркського Гарлема, які, разом із використанням основної стилістики жанру, похідної від його фольклорних і напівфольклорних першоджерел, збагачували його досягненнями тогочасного піанізму, причому, не виключно джазового, але й академічного. В переліку таких майстрів вирізняється постать одного з корифеїв джазового піанізму – «Каунта» Бейсі, який зумів підпорядкувати стилістику «барел-хауз» та «хонкі-тонк-піано» вишуканому і витонченому авторському імпровізаційному фортепіанному джазу як мистецтву професійно-академічного гатунку.

У 50 рр. минулого століття стиль «бугі-вугі», що на певний час втратив популярність в масовій аудиторії, повернувся в новій якості. Це було пов'язано з двома чинниками: 1) відродженням бугі-вугі як модного танцю, цього разу, акробатичного; 2) формуванням шляхом акумуляції розмаїтих першоджерел стилістики нового «третьопластового» феномена – рок-н-ролу, для якого естетика і поетика бугі-вугі була однією з провідних нормативних засад. Стиль «бугі-вугі» став одним з основних в гармонічній джазовій фортепіанній імпровізації. Він легко адаптується під будь-який інший фортепіанно-імпровізаційний стиль і відповідну до цього стилістику. Достатньо лише ввести



облігатну басову ритмоформулу, представлену найчастіше восьмими, зокрема, в пунктирному ритмі (*eight-beat-playing*). До того ж, «стереотипність» басових формул у фортепіанному бугі-вугі відкриває можливості яскравого прояву техніки *off-beat* у верхньому голосі, що будується як фактурні варіації на *basso ostinato*.

Кажучи про становлення фортепіанного джазу, не можна оминати увагою і школу, відому під назвою *Harlem-piano-style*. Основною її прикметною особливістю є перехідний характер: з одного боку, її представники (Лакі Робертс і Джеймс П. Джонсон та інші) знаходилися ще в межах регтайму; з іншого боку, у ній сформувався вже власне джазовий фортепіанний стиль, який синтезував доджазові форми музикування в якості сольного імпровізаційного мистецтва. Цей новітній на той час (йдеться про початок ХХ ст.) стиль означав суміщення ознак цілого переліку джерел, що відображене навіть у його різних назвах. Разом із «Гарлем-піано-стилем», його йменують іноді «*Harlem stride style*» та «*Harlem ragtime style*». Проте, як видається, в цих назвах мова йде не про цілісне стильове явище, а лише про його основні складові. Таке розмаїття «імен стилів» у цілому є властивим джазовому лексикону, який формувалася в різних регіонах і країнах, а автори вживаних термінів часто мало піклувалися про їхню наукову точність. Наприклад, термін «страйд» означає не власне стиль, а лише вид техніки лівої руки піаніста (формула «бас-акорд»).

Першим зразком фортепіанного «гарлем-стилю» був своєрідний сплав блюзу і регтайму, що здобув назву «*Harlem jump*». Це був особливий різновид свінгу, що вже тоді культивувався афроамериканськими джазовими піаністами. Сенс нової манери виконання-імпровізації полягав у своєрідному співвідношенні акомпанементу, що здійснює функцію *ritmico* (партія лівої руки піаніста) і провідної мелодичної лінії, гостро ритмізованої, однак такої, що в основі має функцію *cantabile*; про таке співвідношення говорив іще Дж. Каччіні, один із засновників опери, позначаючи його терміном *spressatura* (Вітошинський, Л., 2003). У «гарлемському» фортепіанному стилі, найвидатнішими представниками якого були У. «Лайон» Сміт і Т. «Фетс» Уоллер, набуло завершеності поєднання обох цих технік: «страйда» (функція *ritmico* в партії лівої руки піаніста) та мелодичної

орнаментики (блюзове *cantabile* в партії правої руки). Традиція такої фактурно-виконавської стилістики, доведеної Т. «Фетсом» Уоллером до довершеності (він, до речі, першим став залучати децими та повні акорди в акомпанементі), була і залишається однією з найбільш знаменних «віх» в еволюції фортепіанного джазу, про що свідчить творчість таких майстрів, як К. Джексон, Дж. Тернер, Ю. Блейк, Д. Еллінгтон, Х. Дункан, Л. Робертс, Д. Лемберт, Р. Саттон. Техніка та естетика фортепіанного «гарлем-стилю», попри те, що вже до 30 рр. ХХ ст. на зміну йому прийшли інші тенденції, мала вагомий вплив на всю палітру стилістичних фарб та нюансів, що стосуються «трьох китів» музики – мелодії, гармонії, ритму. В кожній із цих сфер були віднайдені і затверджені типові якості, розвинені (а іноді і заперечувані) в таких «брендах», як *trumpet piano style*, *swing piano style* та *locked hands style*. Їхньою загальною ознакою було трактування інструмента як «малого оркестру», що означало відродження, на новому витку історико-стильової спіралі, «образу» романтичного фортепіано, здатного відтворювати палітру звучань інших інструментів.

Серед них виділялася труба, яка, завдяки Л. Амстронгу, стала уособленням блюзової інтонації як провідного джерела джазової мелодики. На цій основі наприкінці 1920-х у джазовому піанізмі і формується «стиль труби», вперше представлений в творчості піаніста груп «*Hot Five*» і «*Hot Seven*» Л. Армстронга – Е. «Фазера» Хайнса, який прагнув відтворити на своєму інструменті манеру лідера. Відмінними особливостями цього стилю є: 1) оригінальне фразування, що імітує дихання на духових інструментах із «зупинками» на тремоло наприкінці невеликих побудов; 2) переважання в партії правої руки піаніста одноголосся (або октавних дублювань) – *single note*; 3) укорінення свінгової «розкачки» – способу гри, відмінного від попередніх ударно-ритмічних технік афроамериканської генези. Подібна атрибутика виникала на основі: а) статусу джазу як мистецтва масового попиту, б) розвитку аматорського фортепіанного музикування, яке вже не могло обмежуватися академічним репертуаром, а віртуозні страйд-композиції були надто складними для любителів (Кинус, Ю., 2008).

Рух у напрямі певного редукування фактури в стилістиці «свінг-піано» компенсувався більш вишуканою гармонією та при-



мхливою ритмікою, інтенсивним використанням хроматики та навіть елементів політональності (шлях до стилістики *free jazz*). Паралельно до практики *swing piano style* починає активно залучатися аранжування у вигляді адаптованих нотних перекладень популярної джазової літератури. Типовим прикладом зближення імпровізації та композиції є «стиль зв'язаних рук» (*locked hands style*), який інакше називають *block chords style*, оскільки в ньому переважає моноритмічний «стрічковий» рух м'яко дисонуючими акордами в партіях рук піаніста. «Винахідником» цього стилю вважається М. Бакнер, а закріпив його в джазовій практиці Дж. Ширінг (п'єса «*Lullaby Of Birdland*»). Взагалі ж, нове трактування фортепіано у всіх трьох стилях 1930–40 рр. – *trumpet piano style*, *swing piano style*, *locked hands style* – було результатом переосмислення самих першоджерел джазового мистецтва, зміни його інтонаційних та етноментальних домінант. Саме тоді у фортепіанному джазі виформувалися дві досить контрастні лінії – Гарлема (афроамериканський джаз з його ритмо-ударною основою та технікою «страйд») і Канзас-Сіті (джаз «білих» музикантів, орієнтований на естрадно-розважальний напрям). Перша з цих ліній (*jump*) суттєво відрізнялась від другої (*bounce*) специфікою використання фортепіано, що походить від практики джаз-оркестрів, де на той час, завдяки творчості таких майстрів, як «Каунт» Бейсі, усталилася особлива (мелодико-акомпануюча) функція фортепіано в ритм-секції (сам «Каунт» Бейсі тут іноді застосовував гру виключно правою рукою).

«Нові» тенденції в джазі, які передували появі стилю *bebop*, немов накладалися на «старі». При цьому суттєво зростала роль персоналій, які ставали об'єктом наслідування. Так, представник фортепіанного «стилю труби» Т. Уїлсон був визнаним кумиром таких музикантів, як Дж. Бушкін, Н. «Кінг» Коул, а своєї кульмінації цей стиль досягнув вже в межах бібопу – у Б. Пауелла (Кинус, Ю., 2008: 53–54). В цілому ж, середина ХХ ст. ознаменувалася в джазі не лише докорінним «зламом» в його естетиці, поезії та комунікації, але і новою імпровізаційною технікою, яку приніс із собою *bebop* в особі представників різних виконавських спеціалізацій – саксофонної (Ч. Паркер, С. Стітт), трубної (Д. Гіллеспі, К. Браун) і власне

фортепіанної (Т. Монк, Б. Пауелл). Від *bebop*’у розпочинається стиль «сучасного» джазу, що охоплює досить строкату, на перший погляд, картину явищ. У мисленні джазменів-піаністів другої половини ХХ – перших десятиліть ХХІ ст. поєднуються різні першоджерела та інтонаційні моделі, які створюють в результаті нову комбінаторику, новий моностиль. Важливу роль тут відіграють експерименти, спрямовані на пошук нових саундів (*jazz-rock*, *fusion* тощо), а також на залучення стилістики, похідної від імпровізаційних культур народів світу (рага, мугам тощо). Репрезентація сучасної джазової фортепіанної стилістики відбувається в умовах боротьби двох тенденцій – «доцентрової», спрямованої на збереження демократичних засад джазу, та «відцентрової», вектор якої пролягає у напрямі до академічного авангарду. Творчість провідних представників новітнього фортепіанного джазу є їхнім органічним поєднанням, що доводять такі визнані майстри, як Х. Хенкок, Ч. Коріа, К. Джарретт (старша генерація), Г. Рубалькаба, Б. Мелдау, В. Неселовський, Р. Гласпер (середня генерація), Е. Джангіров, Т. Амасян, К. Хенрі (молодша генерація). Саме їхня активна творча діяльність забезпечує незгасаючий слухацький інтерес до джазової фортепіанної імпровізації, яка пройшла до сьогодні шлях розвитку довжиною вже майже у півтора століття.

Висновки. Отже, розгляд витоків та процесів розвитку джазової фортепіанної стилістики доводить її багатовимірність, насамперед, у сфері поліпластовості. Це означає, що такі доджазові фортепіанні різновиди, як *ragtime*, а ще до нього – *barrel house* та *honky-tonk(y) piano*, вже самі по собі були синтетичними явищами, де поєднувалися фольклорні, власне «третьопластові» та академічні впливи. Тому джазова фортепіанна культура змогла порівняно швидко і органічно адаптуватися до процесів загальної еволюції цього мистецтва, зайнявши у ньому одне з провідних місць.

Здійснена у даній статі характеристика етапів розвитку джазового фортепіанного піанізму доводить, що його полістилістична природа зберігалася і надалі, а головними репрезентантами тих чи інших стилістичних нахилів була і залишається фактура. Саме фактурні форми слугують для джазових піаністів різних поколінь основними об’єктами стилістичних інтерпретацій, які представлено двома векто-



рами – ретроспективним (відродження джазових традицій) та пошуковим, експериментальним (зближення з академічним авангардом). Великого значення при цьому набувають стилі персоналій, в яких полістилістичні тенденції поєднуються з індивідуалізацією манер гри та імпровізації, що, в цілому, є найхарактернішою ознакою сучасного етапу розвитку джазового фортепіанного мистецтва. **Перспективи подальших досліджень** заявленої теми полягають в екстраполяції положень та висновків даної статті на конкретні джазові фортепіанні зразки, запропоновані майстрами різних стильових уподобань та ментально-мовного світогляду. Серед них – українські джазмени-піаністи, творчість яких на сьогоднішній день лише починає вивчатися і потребує, судячи з її визнання у світі джазу, наукового узагальнення.

ЛІТЕРАТУРА

- Адорно, Т. В. (1998). Легкая музыка. В кн. *Адорно, Т. В. Избранное: социология музыки*. (Пер. с нем. А. Михайлова & М. Левиной), сс. 27–40. Москва; С.-Петербург: Университетская книга.
- Борисенко, М. Ю. (2005). *Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 17.
- Вітошинський, Л. (2006). *Про мистецтво гри на гітарі*. (Пер. з нім. Л. Мельник). Львів: БаК, 284.
- Воропаєва, О. В. (2009). *Джазінг як форма взаємодії академічного та «третього» пластів у джазі*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 19.
- Гаккель, Л. (1990). *Фортепианная музыка XX века: очерки*. (2-е изд.). Ленинград: Советский композитор, 288.
- Давидов, С. П. (2015). *Фактурна організація джазового твору (на матеріалі фортепіанного мистецтва)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 20.
- Кинус, Ю. Г. (2008). *Фортепиано в джазе*. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 60.



- Коллиер, Дж. Л. (1984). *Становление джаза*. (Пер. с англ.). (А. Медведев. Предисл., общ. ред.). Москва: Радуга, 390.
- Конен, В. (1984). *Рождение джаза*. (2-е изд.). Москва: Советский композитор, 312.
- Лубяная, Е. В. (2014). *Фортепиано в джазе на рубеже XX–XXI веков: истоки, тенденции, индивидуальности*. (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения). Ростовская государственная консерватория (академия) имени С. В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 27.
- Сарджент, У. (1987). *Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика*. Москва: Музыка, 296.
- Сирятський, В. О. (2003). *Модест Мусоргський як реформатор фортепіанного мистецтва*. Харків: Факт, 144.
- Стецюк, Б. О. (2019). *Джазова фортепіанна імпровізація як полістилістичний феномен (на прикладі творчості Ч. Корія)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 19.
- Столяр, Р. С. (2017). *Современная импровизация. Практический курс для фортепиано*. (Учеб. пособ.). (3-е изд.). С.-Петербург: Планета музыки; Лань, 160.

REFERENCES

- Adorno, T. W. (1998). Legkaya muzyka [Light music]. In *Adorno T. W. Izbrannoe: sociologiya muzyki [Selected: Sociology of Music]*. (Translated from German A. Mikhailov & M. Levina), pp. 27–40. Moscow; St. Petersburg: Universitetskaya kniga [in Russian].
- Borysenko, M. Yu. (2005). *Zhanr transkryptsii v systemi indyvidualnoho kompozytorskoho styliu [Transcription genre in the system of individual composer style]*. (Extended abstract of Candidate / PhD Thesis). Kharkiv State University of Arts named after I. P. Kotliarevskiy. Kharkiv, 17 [in Ukrainian].
- Collier, J. L. (1984). *Stanovlenie dzhaza [The making of jazz]*. (Trans. from English). (A. Medvedev. Ed., Introduction). Moscow: Raduga, 390 [in Russian].
- Davydov, S. P. (2015). *Fakturna orhanizatsiia dzhazovoho tvoru (na materialy fortepiannoho mystetstva) [Texture organization of jazz music (on the material of piano art)]*. (Extended abstract of Candidate / PhD Thesis). Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskiy. Kharkiv, 20 [in Ukrainian].



- Gakkel, L. (1990). *Fortepiannaya muzyka XX veka [Piano music of the 20th century]*. (2nd ed.). Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 288 [in Russian].
- Kinus, Yu. G. (2008). *Fortepiano v dzhaze [Piano in jazz]*. Rostov-on-Don: RGK im. S. V. Rakhmaninova, 60 [in Russian].
- Konen, V. (1984). *Rozhdenie dzhaza [The birth of jazz]*. (2nd ed.). Moscow: Sovetskiy kompozitor, 312 [in Russian].
- Lubyayana, E. V. (2014). *Fortepiano v dzhaze na rubezhe XX–XXI vekov: istoki, tendentsii, individualnosti [Piano in jazz at the turn of the XX–XXI centuries: origins, trends, personality]*. (Extended abstract of Candidate / PhD Thesis). Rostov State Conservatory (Academy) named after S. V. Rachmaninoff. Rostov-on-Don, 27 [in Russian].
- Sardzhent, U. (1987). *Dzhaz: Genezis. Muzykalnyy yazyk. Estetika [Jazz: Genesis. Musical language. Aesthetics]*. Moscow: Muzyka, 296 [in Russian].
- Stetsiuk, B. O. (2019). *Dzhazova fortepianna improvizatsiia yak polystylistychnyi fenomen (na prykladi tvorchosti Ch. Koria) [Jazz piano improvisation as a polystylistical phenomenon (on the example of Chick Corea's oeuvre)]*. (Extended abstract of Candidate / PhD Thesis). Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskiy. Kharkiv, 19 [in Ukrainian].
- Stolyar, R. S. (2017). *Sovremennaya improvizatsiya. Prakticheskiy kurs dlya fortepiano [Modern improvisation. Practical course for piano]*. (Tutorial). (3rd ed.). St. Petersburg: Planeta muzyki; Lan, 160 [in Russian].
- Syriatskiy, V. O. (2003). *Modest Musorhskiy yak reformator fortepiannoho mystetstva [Modest Mussorgsky as a reformer of piano art]*. Kharkiv: Fakt, 144 [in Ukrainian].
- Vitoshynskiy, L. (2006). *Pro mystetstvo hry na hitari [About the art of playing the guitar]*. (Translated from German by L. Melnik). Lviv: BaK, 284 [in Ukrainian].
- Voropaieva, O. V. (2009). *Dzhazzinh yak forma vzaïemodii akademichnoho ta «treteho» plastiv u dzhazi [Jazzing as a form of interaction between academic and “third” layers in jazz]*. (Extended abstract of Candidate / PhD Thesis). Kharkiv State University of Arts named after I. P. Kotliarevskiy. Kharkiv, 19 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 18.11.2019 р.



УДК 78.071.1 (73) (092) : [780.616.432 : 078.036.9]

DOI 10.34064/khnum2-1625

Воскобойніков Я. В.

ORCID 0000-0003-4637-3104

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

Джазовые транскрипции Джорджа Гершвина в фортепианном исполнительстве академической традиции.

**АНОТАЦІЯ ■ Воскобойников Я. В. Джазові транскрипції
Джорджа Гершвіна в фортепіанному виконавстві академічної традиції.**

■ На жанровому матеріалі фортепіанної транскрипції, представленої в сучасному медіа-просторі, розглядається специфіка побутування і прочитання творів Дж. Гершвіна в традиції академічного музикування. *Мета статті* – на конкретних прикладах виявити характерні риси виконання транскрипцій Дж. Гершвіна сучасними академічними піаністами і визначити інтерпретаційні завдання виконавця. Аналізуються збережені авторські записи і сучасні прочитання транскрипцій відомими виконавцями. Також на основі аналізу авторського виконання «Rhapsody in Blue» (1924) і «I Got Rhythm» (1931) систематизуються відомості про артистичний імідж і піаністичний стиль Дж. Гершвіна. Творча постать музиканта розглядається в контексті розвитку джазової культури і музики академічної традиції. Аналізуються виконавські версії пісні «The Man I Love» (Е. Фітцджеральд) і її фортепіанної транскрипції (П. Бартон і А. Таро), де кожен з музикантів демонструє своє розуміння музики Дж. Гершвіна, і прояснюються основні позиції сучасної її інтерпретації. *У підсумку*, виходячи з синтетичної природи музики композитора, осмислення її стилевих і культурних витоків, виділені інтерпретаційні константи, які необхідно враховувати виконавцю його творів. Серед них – успадкування агогіки, артикуляції, «легкого» дихання, властивих вокальній джазовій манері, при інтонування мелодії; «дихаюча» гармонія з барвистим тембральним наповненням акордів і підголосків, об'єднання їх в рухливий



вертикально-горизонтальний комплекс; розуміння ритму як самостійної виразної сфери, що має етнічне коріння в музиці афроамериканської традиції. Як свідчення посилення інтересу до виконання творів Дж. Гершвіна в академічному середовищі, представлена інформація про IV Міжнародний конкурс його імені в Нью-Йорку, який став підґрунтям для нових трактувань музики американського композитора. ■ **Ключові слова:** джазова і академічна культури, транскрипції Дж. Гершвіна, Гершвін-піаніст, аудіозапис, відеозапис, авторське виконання, «The Man I Love», мелодія, гармонія, ритм, Олександр Таро, Міжнародний музичний конкурс імені Дж. Гершвіна.

АННОТАЦІЯ ■ **Воскобойников Я. В. Джазовые транскрипции Джорджа Гершвина в фортепианном исполнительстве академической традиции.** ■ На жанровом материале фортепианной транскрипции, представленной в современном медиа-пространстве, рассматривается специфика бытования и прочтения сочинений Дж. Гершвина в традиции академического музицирования. *Цель статьи* – на конкретных примерах выявить характерные черты исполнения транскрипций Дж. Гершвина современными академическими пианистами и определить интерпретационные задачи исполнителя. Анализируются сохранившиеся авторские записи и современные прочтения транскрипций известными исполнителями. Также на основе анализа авторского исполнения «Rhapsody in Blue» (1924) и «I Got Rhythm» (1931) систематизируются сведения об артистическом облике и пианистическом стиле Дж. Гершвина. Творческая фигура музыканта рассматривается в контексте развития джазовой культуры и музыки академической традиции. Анализируются исполнительские версии песни «The Man I Love» (Э. Фитцджеральд) и её фортепианной транскрипции (П. Бартон и А. Таро), где каждый из музыкантов демонстрирует своё понимание музыки Дж. Гершвина, и проясняются основные позиции современной её интерпретации. *В итоге*, исходя из синтетической природы музыки композитора, осмысления её стилевых и культурных истоков, выделены интерпретационные константы, которые необходимо учитывать исполнителю его сочинений. Среди них – наследование агогики, артикуляции, «лёгкого» дыхания, присущих вокальной джазовой манере, при интонировании мелодии; «дышащая» гармония с красочным тембральным наполнением аккордов и подголосков, объединение их в подвижный вертикально-горизонтальный комплекс; по-



нимание ритма как самостоятельной выразительной сферы, имеющей этнические корни в музыке афроамериканской традиции. Как свидетельство усиливающегося интереса к исполнению произведений Дж. Гершвина в академической среде, представлена информация о IV Международном конкурсе его имени в Нью-Йорке, который стал почвой для новых трактовок музыки американского композитора. ■ **Ключевые слова:** джазовая и академическая культуры, транскрипции Дж. Гершвина, Гершвин-пианист, аудиозапись, видеозапись, авторское исполнение, «The Man I Love», мелодия, гармония, ритм, Александр Таро, Международный музыкальный конкурс имени Дж. Гершвина.

ABSTRACT ■ Voskoboinikov Yakov. George Gershwin's jazz transcriptions in piano performance of academic tradition.

■ **Background.** Today, jazz transcriptions of works by George Gershwin can be heard around the world. Works such as “The Man I Love”, “I Got Rhythm”, “Summertime”, “Liza”, “Fascinating Rhythm”, “Somebody Loves Me”, “Swanee”, included in the collection “Gershwin songs”, and also “Seven virtuoso etudes on the themes of G. Gershwin” by E. Wilde are performed by modern academic musicians. Thus, widely known performance versions of piano transcriptions “Gershwin songs” by M.-A. Hamelin, the song “The Man I Love” performed by A. Tharaud, P. Barton, and others famous performers. The evidence of growing interest of classical performers in the music of the American composer is the successful holding of the IV G. Gershwin International Music Competition in New York (on November 7–10, 2019). Director and main organizer of the competition, Michael Bulychev-Okser, is the American pianist, the main winner of many international competitions in the United States, Italy, Andorra, Spain and Mexico.

How does a musician of academic direction, whose inner professional intentions and way of thinking are brought up on the classical repertoire, perceive Gershwin's jazz compositions? What is the specificity of modern reading of his music? In which cultural traditions should we look for the key to understanding Gershwin's musical language, its rhythmic and intonational specifics? Finally, can a jazz pianist consider himself completely free from the culture of the academic tradition by playing Gershwin? The search for answers to all these questions has identified the problematic perspective of this article.



The purpose of the article is to reveal the characteristic features of the performance of G. Gershwin's transcriptions by modern academic pianists using specific examples and to determine the interpretational tasks of the performer. **The research methodology** is based on a comprehensive genre and style approach to the study of musical material, and also includes a comparative method used for considering different performance versions of the same work.

The main results of the study. Jazz and the culture of academic music work closely together in the style of G. Gershwin. Indicative in this sense was the idea of a concert eloquently called "Reunion of Classics and Jazz" (1924), for which the "Rhapsody in Blue" was created and where it was first performed by the author with the orchestra of Paul Whiteman. G. Gershwin, more than any other composer of his time, communicated with African-American musicians: he knew Will Voderi, Lucky Roberts, Duke Ellington; heard New York pianists play downtown and often visited the "Cotton Club" and other places in Harlem to hear the bands of Duke Ellington, Cab Calloway and other jazz musicians. But not only jazz was the area of interest and creative acquaintances of Gershwin. Along with jazz culture, there were many other musical styles. In the works of G. Gershwin, Ch. Ives, A. Copland in the early 1920s – mid 1940s there is an original combination of deep folk intonation with the composer's technique of the XX century, up to the use of dodecaphonic-serial technique (Copland). The fusion of jazz and academic branches in Gershwin's music, above all, takes place at the level of form. "I took the blues and put it in a larger and more serious form", said the composer (as quoted by Schneider, 1999: 67).

As a pianist, Gershwin did not receive a systematic professional education as a child, although he later had enough teachers. But that didn't stop him from becoming a real pianist-virtuoso and a brilliant improviser. One should listen to archival recordings of Gershwin's performance to get an idea of his performance style. Samples of his piano performances have been partially preserved: some acoustic and electric recordings, radio recordings, two sound films and a large number of piano videos (Gibbons, 2002). The studio recording of "Rhapsody in Blue" demonstrates Gershwin's completely "academic" pianism – with clear, well-founded articulation, bright sonic fullness, thoughtful agogics of expressive declamation, which is only emphasized by the well-organized metric pulsation and dynamics by active rhythmic movement – and his true virtuoso skill. Should a modern pianist, performing Gershwin's works, follow the example of a balanced

and rather “academic” performance, as in his studio recording “Rhapsody in Blue”, or follow Gershwin’s interpretation, which can be observed in the transcription “I Got Rhythm”, where he clearly prefers the jazz element?

It makes sense to compare different examples of Gershwin’s popular piano transcription of “The Man I Love”. The performance version of the English pianist Paul Barton is an attempt to imitate the specifics of the freedom of sound of instrumental jazz styles, however, as one can hear, the musical intonation is not always convincing, the breath is a bit torn, the agogics of chord melodic constructions performance the agogics of chord melodic constructions (upper layers of texture) is greatly exaggerated and the performing is practically “released” from calculation and feeling of time. As an undoubted plus of this version it is necessary to note huge attention to harmony as such, to vertical and balance within a chord – Barton’s harmony “breathes” and moves. This approach can be justified, because the harmony of Gershwin’s songs is always diverse, bright and inventive.

The record of Gershwin’s 1959 “Songbook” by Ella Fitzgerald is available today. The composition “The Man I Love” in her performance can be one of the possible orienting points in the intonation of the main melodic voice, the calculation of its unfolding in time, the display of interval “tensions” and melodic intentions in Gershwin’s music. E. Fitzgerald’s vocal-jazz style presupposes a different temporal organization of the melody, different from the one suggested by P. Barton – the movement of its vocal recitation-intonation and improvisational vocals is accelerated, then somewhat slowed down, thus creating “compensated time” of a musical work, and it is with soft, relaxed, naturally light breathing.

The modern media space presents the album of French pianist Alexandre Tharaud “Swing in Paris”, which includes two compositions by Gershwin: “The Man I Love” and “Do it Again!”. Three different interpretations of “The Man I Love” are popular on the You Tube website, where each video is original in its own way. These performings are variants, but the concept of details – melodic constructions, organization of rhythmic accents, as well as a sense of Gershwin’s style, is preserved. The sophistication of the Parisian salon is what distinguishes the game of Tharaud. The musician has a sense of proportion and uses the full range of expressive means of academic pianism. At the same time, the development of the melodic line takes place organically and effortlessly, alluding to vocal genre examples, to free breathing and “blues” articulation of jazz



vocalists; rhythmic accentuation is unobtrusive but clearly felt. Summing up, we note that the “Tharaud approach” is certainly the closest to the reference.

Conclusions. Proceeding from the synthetic nature of G. Gershwin’s music, comprehension of its stylistic and cultural origins, analysis of listened musical samples, let us single out the interpretation constants that must be taken into account by the performer of his compositions. Among them – the inheritance of agogics, articulation, “light” breathing, inherent in the vocal jazz manner, in the intonation of the melody; “Breathing” harmony with a colorful timbre filling of chords and subvoices united into a movable vertical-horizontal complex; understanding of rhythm as an independent expressive sphere that has ethnic roots in the music of the African American tradition. ■ **Key words:** *jazz and academic culture, G. Gershwin’s transcriptions, pianist, audio, video, record, author’s performance, “The Man I Love”, melody, harmony, rhythm, Alexandre Tharaud, G. Gershwin International Music Competition.*

□ □ □

Вступ. Сьогодні джазові транскрипції творів Джорджа Гершвіна можна почути по всьому світу. Такі твори, як «The Man I Love», «I Got Rhythm», «Summertime», «Liza», «Fascinating Rhythm», «Somebody Loves Me», «Swanee», що увійшли до збірки «Gershwin songs», а також «Сім віртуозних етюдів на теми Дж. Гершвіна» Е. Вайлда виконують сучасні музиканти академічного напрямку. Так, широко відомі виконавські версії фортепіанних транскрипцій «Gershwin songs» А. Амлена (Hamelin plays Gershwin – Songbook, 2012), пісні «The Man I Love» у виконаннях О. Таро (Tharaud, 2012), П. Бартона (Barton, 2014). Також популярні і збережені записи минулих часів – диск Е. Фітцджеральда 1959 р., де вона співає пісні, створені Джорджем та Айрою Гершвінами (Fitzgerald, 2018) і, звичайно ж, архівні записи гри самого Дж. Гершвіна – «Rhapsody In Blue» (Мошков, 2008), «I Got Rhythm» (Gershwin plays I Got Rhythm ..., 2017). Свідченням посилення інтересу класичних виконавців до музики американського композитора є успішне проведення 7–10 листопада 2019 р. в Нью-Йорку IV Міжнародного конкурсу імені Дж. Гершвіна (G. Gershwin International Music Competition, 2019–2020a). Директор

і головний організатор конкурсу, Майкл Буличов-Оксер – американський піаніст, головний призер багатьох міжнародних конкурсів в США, Італії, Андоррі, Іспанії та Мексиці¹ (IV George Gershwin International Piano Competition 2019 [буклет]).

Як сприймає музикант академічного напрямку, чії внутрішні професійні інтенції та спосіб мислення виховані на класичному репертуарі, джазові композиції Гершвіна? У чому полягає специфіка сучасного прочитання його музики? В яких культурних традиціях маємо шукати ключ до розуміння музичної мови Гершвіна, її ритмічної та інтонаційної специфіки? Нарешті, чи може джазовий піаніст вважати себе абсолютно вільним від культури академічної традиції, граючи Гершвіна? Пошуки відповідей на всі ці питання й визначили проблемний ракурс даної статті.

Огляд літератури. Літератури, що містить рекомендації з виконавського трактування й розшифровки гершвіновського музичного тексту, небагато; більшість подібних питань висвітлюється в зарубіжних англomовних дослідженнях: монографії Вайна Шнайдера, присвяченій стилістиці музики Гершвіна (Schneider, W., 1999), статті сучасного англійського піаніста Джека Гібонса (Gibbons, 2002) щодо питань індивідуального фортепіанного стилю Гершвіна, дисертації Юн Лі (Yun-Ling, 2000), яка містить інформацію про виконавські завдання в транскрипціях вибраних пісень Гершвіна, зроблених самим композитором та піаністом Ерлом Вайлдом. Так само, інформація про конкурс імені Дж. Гершвіна 2019 р. (Нью-Йорк) – його організаторів,

¹ Також – художній керівник Міжнародного музичного фестивалю-конкурсу Alion Baltic в Таллінні. Музику виконував і складав з семи років. Серед інших нагород – премії «Хто є хто в музиці», «Видатні люди ХХ століття» (Кембридж, Лондон, 2000 і 2001 рр.). Майкл Буличов-Оксер виступав на найпрестижніших сценах світу: Carnegie Hall, Merkin Hall, Steinway Hall (Нью-Йорк), Kennedy Center (Вашингтон, округ Колумбія), La Salle Pleyel (Париж, Франція), Wigmore Hall (Лондон, Великобританія), Heichal Natarbut (Тель-Авів, Ізраїль), Palace (Олександрія, Греція), IBK Concert hall (Сеул, Південна Корея), Рахманіновський зал (Москва, Росія) і Centermex Theatre (Монтеррей, Мексика); випустив ряд компакт-дисків, серед них – диск 2012 року на лейблі Neue Sterne Classical Artists Label, Ганновер, Німеччина з «транскрипціями для фортепіано минулого і майбутнього» (G. Gershwin International Music Competition, 2019–2020b).



учасників та програму – представлена на офіційному сайті конкурсу (gershwincompetition.org) і у виданому його організаторами буклеті (IV George Gershwin International Piano Competition 2019). Більш доступні російськомовні джерела представлені дослідженнями загального біографічного плану, як, наприклад, монографії Е. Волинського (1988) або Д. Юена (1989), та роботами, що торкаються інших сфер творчості американського композитора, як то дисертація В. Замятіна (2013), присвячена проблемам аналізу опери «Поргі і Бесс», корисна для розуміння загальних проблем творчості Дж. Гершвіна та в методологічному аспекті. Музичний матеріал, що є аналітичною базою даного дослідження – аудіо- та відеозаписи Дж. Гершвіна, Е. Фіцджеральда, П. Бартона, О. Таро та інших виконавців – представлений на Інтернет-ресурсі You Tube, а також розміщений в індивідуальних Інтернет-сховищах, на які даються відповідні посилання.

Мета даної статті полягає в тому, щоби на конкретних прикладах виявити специфіку виконання транскрипцій Дж. Гершвіна сучасними піаністами академічної традиції та з'ясувати інтерпретаційні завдання виконавця. **Методологія дослідження** базується на комплексному жанрово-стильовому підході до вивчення музичного матеріалу, а також включає компаративний метод, що дозволяє порівняти різні виконавські версії одного і того ж твору.

Виклад основного матеріалу. Джаз і культура академічної музики тісно взаємодіють в стилі Дж. Гершвіна. Показовою в цьому сенсі є ідея концерту під назвою «Возз'єднання Класики і Джазу» (1924), де вперше прозвучала «Rhapsody in Blue» з оркестром Пола Уайтмана. «...Пол Уайтман, “Король джазу”, був одним із сотень білих музикантів, що вели білі “джаз” групи; серед таких були Роджер Вольф Кан, Бен Сельвина, Бен Полак, Тед Льюїс, Сем Ланин, Вінсент Лопес, навіть Джиммі Дюранте» (Schneider, 1999: 6–7). Отже, музику Гершвіна вже за його життя не відносили ні до джазової, ні до академічної традиції. В. Шнайдер (1999: 6) слушно зазначає: «Під словом “джаз” малися на увазі три відмінні одна від одної гілки американської музичної традиції, які тільки починали вирувати в американській музичній культурі 1920 років: джаз (і блюз) у виконанні афроамериканців для афроамериканської аудиторії, у вузькому соціальному колі. Цю музи-

ку можна було зрідка почути на комерційному радіо, і то вкрай локально, враховуючи специфічну соціальну структуру – сьогодні ця гілка вважається найбільш автентичною і важливою для формування джазу. Джаз (і блюз) у виконанні афроамериканських музикантів для білої аудиторії в соціальному контексті білої американської культури. І, нарешті, джаз у виконанні білих музикантів для білих глядачів у соціальному контексті білої американської культури. Цей репертуар складав основну частку всіх комерційних записів популярної музики в 1920 роках і широко транслювався як на місцевому, так і на національному рівні». «Джаз – слово, яке було використано принаймні для визначення п'яти або шести різних типів музики – це регтайм, блюз, класика і спірічуелс» (Schneider, 1999: 6–7).

Гершвін більше, ніж будь-який інший композитор свого часу, спілкувався з афроамериканськими музикантами: він знав Уїлла Водері, Лакі Робертса, Дюка Еллінгтона; чув, як нью-йоркські піаністи грають в центрі міста і часто відвідував «Cotton Club» та інші місця в Гарлемі, щоб почути групи Еллінгтона і Кеба Келловея; через дружбу з Карлом Ван Фехтеном чув виступи Бессі Сміт та інших чорношкірих співаків на громадських заходах; в Південній Кароліні, щоб працювати над «Поргі і Бесс», він слухав афроамериканський госпел у сільській церкві і навіть брав участь у співах. Небажання Гершвіна використовувати термін «джаз» стосовно власної музики було результатом того, що він досить близько знав фольклор афроамериканців (Schneider, 1999: 6–7).

Та не тільки джаз був сферою інтересів і творчих знайомств Гершвіна. Поруч із джазовою культурою існувала безліч інших музичних стилів. У творах Дж. Гершвіна, Ч. Айвза, А. Копленда початку 1920-х – середини 1940 рр. спостерігається оригінальне з'єднання глибинної фольклорної інтонації з композиторською технікою ХХ ст. В Америці цей феномен був позначений як «Нова сучасна музика». Її представники освоювали нові методи композиції, які базувалися на інтеграції американського фольклору та найскладніших досягнень європейських систем композиції – політональних і контрапунктичних сплетінь, 12-тонових конструкцій, принципів колажу (Айвз); афроамериканського фольклору та єврейських канторських співів, попу-



лярної пісні, блюзу і джазу (Гершвін); мексиканського та американського фольклору, близького до стилю «country music», джазу і додекафонно-серійної техніки (Копленд) (Замятін, 2013). Злиття джазової та академічної гілок в музиці Гершвіна, перш за все, відбувається на рівні форми. Як зазначав композитор, музика може тривати протягом певного періоду часу, тільки якщо вона володіє «формою в універсальному сенсі» або написана «в серйозній формі». «Я взяв “блюз” і помістив його в більш велику і серйозну форму» (як цит. Schneider, 1999: 67).

Як піаніст, Гершвін в дитинстві систематичної професійної освіти не отримав, хоча згодом і мав достатньо вчителів. Та все ж найкращим з них були його природний музичний слух та непереборна тяга до музики. «Як тільки кришка піаніно була піднята, через вікно було чути, як Джордж грав популярну мелодію дня. Я пам’ятаю, що мене особливо вразила його ліва рука. Я поняття не мав, що він може грати, і дізнався – не дивлячись на його катання на роликах, дитячі вечірки, на яких він був присутній, і попри безліч вуличних ігор, в яких він брав участь (граючи іноді з розбитим носом), він знаходив час для імпровізацій на піаніно в будинку друга», – свідчить його брат Айра Гершвін (як цит. Gibbons, 2002). З чудовим природним талантом Джордж швидко прогресував і, менш ніж за три роки, у віці 15-ті, кинув школу (на велике розчарування своєї матері), щоб стати «піаністом» в «Tin Pan Alley» (Нью-Йорк, Манхеттен, 28 вулиця) за 15 доларів в тиждень (Gibbons, 2002). Звідти й розпочалась його блискуча піаністична кар’єра.

Варто прослухати архівні записи гри Дж. Гершвіна, щоб мати уявлення про його виконавський стиль. Частково збереглися зразки його фортепіанних виконань: деякі акустичні та електричні записи, записи радіопередач, два звукових фільми і значна кількість роликів з піаніно (Gibbons, 2002). Щоб оцінити виконавську майстерність і манеру Гершвіна, доречно послухати два зроблених в різні роки його записів – акустичний аудіозапис на платівці «Rhapsody in Blue» 1927 р. (Мошков, 2008) та відеозапис, імовірно, з використанням електричного мікрофона, п’єси 1931 р. «I Got Rhythm» (Gershwin plays I Got Rhythm..., 2017).

З приводу запропонованого авторського запису «Rhapsody in Blue» К. Мошков (2008) на своєму Інтернет-ресурсі висловлює ряд суттєвих зауважень. Прослуховуючи твір у виконанні того самого оркестру П. Уайтмана, який грав і легендарну прем'єру в нью-йоркському Еоліан-Холі (12.02.1924), логічно припустити, що «саме так, як там зіграно – акуратно і доволі стерильно» – твір звучав і на прем'єрі. Однак в записі 1927 р., що представлений на ресурсі, диригує не Уайтман, з яким у Гершвіна перед початком студійного запису сталася сварка, а Натеніел Шілкрет. В оригінальній оркестровці (її автор – Ферде Грофе, аранжировщик оркестра Уайтмана) на прем'єрі не були виписані сольні фрагменти фортепіанної партії – в партитурі диригента були просто помітки «wait for nod» («чекай кивка»). Отже, Гершвін в значній мірі імпровізував свої розгорнуті соло (на прем'єрі твір звучав близько 16 хвилин) і дійсно кивав Уайтману, показуючи моменти, коли мав вступити оркестр. Отже, ми не можемо дізнатися напевно, як саме звучав твір на прем'єрі². До того ж, для запису Гершвіном зроблено купюри, оскільки твір мав розміститися на платівці на 78 об./хв., дві сторони якої вміщували не більше 9 хвилин музики (там само). Тим не менш, студійний запис «Rhapsody In Blue» демонструє вповні «академічний» піанізм Гершвіна – ясний, з чіткою, обґрунтованою артикуляцією, яскравою звуковою наповненістю, продуманою агогікою виразної декламації, що лише підкреслює організована в часі метрична пульсація та динаміка активного ритмічного руху – та його справжню віртуозну майстерність.

Концертний відеозапис фортепіанної транскрипції «I Got Rhythm». (Gershwin plays I Got Rhythm..., 2017) може бути розцінений як прояв дещо інших рис піанізму Гершвіна. Яскравість його концертного артистичного образу дещо просочена духом стихійного аматорського музикування, яке знайшло притулок в бродвейських кінотеатрах та магазинах, надаючи свого часу майбутньому велико-

² У червні 1924, за рік до винаходу електричного мікрофона, Уайтман і Гершвін зробили перший запис «Rhapsody in Blue», акустичний, через рупор з механічним підсилювачем – так записували музику до 1925 р., тому всі записи, зроблені до 1925-го, звучать плоско і глухо (Мошков, 2008).



му музиканту унікальну можливість демонструвати «...молодість, енергію, бадьорість духу, які гарантовано робили його центром уваги на будь-яких громадських зборах. У нього був дивовижний дар для імпровізації» (Gibbons, 2002). При цьому блискучий піанізм як природна обдарованість, органічна природжена якість його таланту виявляється в грі видатного музиканта дуже чітко. Питання про те, чи потрібно сучасному піаністу, виконуючи твори Гершвіна, йти слідом за такою авторською трактовкою, тобто, перш за все, прагнути втілення в музиці рис індивідуального виконавського темпераменту та шукати яскравий артистичний образ, або ж орієнтуватися на приклад виваженого доволі «академічного» виконання, як в його студійному записі «Rhapsody in Blue», лишається відкритим.

Має сенс порівняти різні приклади виконання популярної фортепіанної транскрипції пісні Гершвіна «The Man I Love». Так, виконавська версія англійського піаніста Пола Бартона, який навчався в Лондонський Royal Academy of Music (Barton, 2014) – це спроба наслідувати специфіку інструментальної агогіки і звучання стилів джазової традиції, однак, як можна почути, музична інтонація не завжди переконує, дихання дещо рване, агогіка акордових мелодійних побудов (верхні пласти фактури) в значній мірі перебільшена. Виконання практично «звільнене» від розрахунку часу, тобто (з точки зору академічного канону) час, витрачений «на свободу» («відтяжку»), надалі не компенсується, точність метричної організації порушується, як і «золоте правило» виконавця: «якщо взяв час – потрібно повернути» (якого, до речі, Гершвін дотримується завжди). Якщо побудова мелодії в часі лишає враження грубуватості й певної «вторинності», то, як безсумнівний плюс цієї виконавської версії, слід відмітити величезну увагу до гармонії як такої, до вертикалі і балансу всередині акорду – гармонія у Бартона «дихає» і рухається.

Такий підхід може бути виправданий, оскільки гармонія пісень Гершвіна різноманітна, яскрава та винахідлива. Широке використання побічних ступенів призводить до появи хроматичних підголосків, створюючи внутрішню напругу, що й відбувається в пісні «The Man I Love»; іноді мелодія настільки залежить від гармонії, що без супроводу втрачає чи не половину чарівності – наприклад, на почат-

ку пісні «’S Wonderful», де тричі повторюється одна і та ж інтонація «соль-соль-мі», сама по собі не дуже цікава (Волинський, 1988). У той же час, гармонія, розкриваючи потенціал мелодії, підпорядковується її диханню. Виникає потреба в мелодичній лінії *Rubato* специфічного, генетично іншого роду, ніж в інструментальній музиці. Так, манеру виконання пісні Гершвіна «The Man I Love» визначає початкова композиторська ремарка: «Slow and in singing style» (нотний прикл. 1).

Приклад 1.



Як же потрібно «співати» гершвінівську мелодію? Яким агогічним принципам підпорядковувати музичний час? Чи, можливо, мелодію варто просто стилізувати в манері нью-йоркської *Tin Pan Alley*? Відповідно до думки Гершвіна, яку наводить В. Шнайдер, «популярні пісні “вмирають в ранньому віці” і незабаром повністю забуті, в результаті того, що їх співали і грали занадто багато, коли вони були живі, особливо з моменту винаходу фонографа і тим більше, радіо. Через свою природу, такі мелодії “не можуть витримати напруги своєї ж популярності”» (Schneider, 1999: 96–97). Та сам Гершвін створив багато чудових мелодій, які не втрачають своєї популярності. Серед них – пісня «The Man I Love», в якій втілені типові риси форми та інтонаційного змісту мелодій Гершвіна, зокрема, її 32-тактова по-



будова з чіткою внутрішньою формою ААВА є найбільш поширеною композиційною моделлю (там само). Отже, увага до виконавського прочитання мелодії особливо необхідна.

Сьогодні доступний запис гершвінівської «Songbook» 1959 р., здійснений Еллою Фітцджеральд (Fitzgerald, 2018). Композиція «The Man I Love» в її виконанні може бути одним з можливих орієнтирів в інтонуванні основного мелодичного голосу, розрахунку його розгортання в часі, показі інтервальних «натягів» та мелодичних інтенцій в музиці Гершвіна.

Вокально-джазова манера Е. Фітцджеральд передбачає іншу часову організацію мелодії, відмінну від тої, що пропонує П. Бартон – рух її вокальної декламації-інтонування та імпровізаційних вокалізів то прискорюється, то дещо сповільнюється, тим самим створюючи «компенсований час» музичного твору (вищезгадане «золоте правило»), і це при м'якому, невимушеному, природно-легкому диханні. Прислухаючись до співачки, ми отримуємо можливість імітувати на інструменті агогіку джазового вокалу. Останній, в свою чергу, нерідко уподібнює голос досконалому музичному інструменту: «Фітцджеральд вдалося те, чого до неї не робив ніхто: вона перша вокалістка, що імпровізувала голосом звуки музичних інструментів. Елла пояснювала диво просто: “Я подумки ставлю себе на місце тенор-саксофона”». «Музичні критики стверджували: співачка “пробила” межі можливого і заспіває навіть телефонний довідник, якщо побажає» (Елла Фітцджеральд, 2019). До того ж, співачці притаманне ідеальне природне відчуття ритму.

Ритмічна організація музичних творів Гершвіна заслуговує на окрему увагу. Широко відомий принцип джазового синкопування, тобто акцентування відносно слабких метричних часток такту, коли, наприклад, в чотиридольному метрі вони стають вагомішими, ніж 1 і 3 долі, також часто третя доля в трьохдольному метрі несе більше смислове навантаження, ніж друга: цей принцип працює і в творах Гершвіна, де він має очевидне фольклорне походження. Наприклад, ударна метро-ритмічна структура з першої прелюдії циклу «Три прелюдії для фортепіано» з ремаркою «Allegro ben ritmato e Deciso», яка з'являється в 3 такті і пронизує всю прелюдію (нотний прикл. 2), імо-

вірно, сходить до протестантської афроамериканської церковної музики, на якій композитор добре знався.

Приклад 2.



Друга і третя долі часто виконувалися сплесками, а сильна могла підтримуватися легким притопуванням. Третя доля в такому ритмічному (етнічному) варіанті несе рівне смислове навантаження з першою, таким чином утворюючи ямбічну структуру. Вважається, що ритм в музиці Гершвіна прийнято «розгойдувати». Однак, як вказує Д. Гібсон, в цьому слід бути обережним: «... всупереч деяким сучасним інтерпретаціям, розгойдування ритму в Гершвіна було дуже стриманим і дуже тонким» (Gibbons, 2002), в чому ми мали змогу переконатися при розгляді авторських виконань «Rhapsody in Blue» та «I Got Rhythm».

Отже, виходячи з перерахованих вище музичних особливостей, виокремимо певні інтерпретаційні константи, які слід враховувати виконавцю творів Гершвіна, а саме: а) наслідування агогіки та мистецтва «легкого дихання», притаманних вокальній джазовій манері інтонування мелодії; б) «дихаючої» гармонії (з її колористичним «смакуванням»), коли темброво розцвічені окремі тони акордів, в постійному зв'язку один з одним по вертикалі та горизонталі, підпорядковуються власному музичному часу і утворюють мобільний вертикально-горизонтальний баланс; в) відчуття ритмічної природи його музики, де панує принцип ударного акцентування за зразком джазових оркестрів 1920–30 рр., який має згадувані вище етнічні коріння. Ці принципи мають поєднуватися на базі академічної виконавської



культури, яка зберігає величезний емпіричний комплекс, що зріс на музиці Бароко, класиків і романтиків.

У сучасному медіа-просторі представлений альбом французького піаніста Олександра Таро «Свінг в Парижі», куди увійшли дві композиції Гершвіна: «The Man I Love» і «Do it Again!». Популярністю на Інтернет-ресурсі You Tube користуються три різних інтерпретації «The Man I Love», де кожен відеозапис оригінальний по-своєму (Tharaud, 2012a; Tharaud, 2012b; Tharaud, 2016). Виконання різні, але при цьому концепція деталей – мелодичних побудов, організації ритмічних акцентів, як і відчуття стилю Гершвіна, зберігається. Вишуканість паризького салону – це те, що є у Таро. Музикант має почуття міри і використовує весь спектр виразних засобів академічного піанізму. При цьому розгортання мелодичної лінії відбувається органічно й невимушено, натякаючи на вокальні жанрові зразки, вільне дихання і «блюзову» артикуляцію джазових вокалістів; ритмічна акцентуація ненав'язлива, та ясно відчутна, з характерним смисловим навантаженням четвертої долі. Підводячи підсумок, відзначимо, що «підхід Таро», безумовно, найбільш наближений до еталонного. Відзначимо також, що ніхто з сучасних виконавців не мав наміру приміряти концертну «маску» стихійного музичного аматорства, віддаючи данину поваги композиторському і піаністичному генію Гершвіна.

Сьогодні музиканти, які беруть участь в конкурсі Гершвіна, виконують в конкурсному прослуховуванні цілком академічні твори композиторів усього світу, демонструючи таким чином приналежність Гершвіна до світової спільноти представників музичної класики. Для того, щоб бути допущеним на конкурсне прослуховування в Нью-Йорку, необхідно пройти регіональні відбіркові тури, в тому числі – в Латвії (Ризі), де вже брали участь і піаністи з України. Необхідно пройти й відеовідбір. Учасниками IV Міжнародного конкурсу імені Гершвіна восени 2019 р. стали виконавці академічного напрямку з України, Німеччини, Росії, Естонії, Китаю, Канади, США та ін. Конкурс пройшов в трьох вікових категоріях, від восьми до 37 років. Згідно з його вимогами, учасниками були представлені як обов'язкові твори Гершвіна, так і, у переважному обсязі, твори композиторів ака-



демічного напрямку, серед них – «Чакона» І. С. Баха-Ф. Бузоні, Соната для фортепіано оп. 53 С-dur Л. ван Бетховена, Соната h-moll оп. 58 Ф. Шопена, «Картинки з виставки» М. Мусоргського, «Експерсії» оп. 20 С. Барбера (IV George Gershwin International Piano Competition 2019). Показово, що для передання стилістичних особливостей музики Гершвіна при виконанні його творів, конкурсанти вдавались до імітації не джазових інструменталістів, а джазових вокалістів, приходячи до розуміння інтонування через природу голосу.

Висновки. Виконання транскрипцій Гершвіна піаністами академічної традиції глибоко індивідуально. При цьому вирішується комплекс завдань:

– По-перше, в музиці має бути відтворений досвід яскравого, колоритного життя Гершвіна, коли в Америці 1920–30 рр. змішувались художні явища етнічних культур різних народів багатонаціональної країни, афроамериканської та «білої» музики, своєрідним продуктом синтезу яких і стало мистецтво джазу. Отже, передбачається створення певної стилізації, яка б у той чи інший спосіб натякала на образ і дух тих часів. Багато виконавців цим і обмежуються – саме так прийнято грати транскрипції в домашньому музикуванні.

– По-друге, кожен виконавець втілює власний життєвий досвід і досвід виконавської традиції, до якої належить. Тоді ми отримуємо «китайського» «французького», «одеського» Гершвіна... Інакше кажучи, виконавець обов'язково привносить в своє прочитання культуру академічного піанізму своєї виконавської школи, адже джазові музиканти не грають транскрипцій, вони імпровізують, використовуючи джазові стандарти.

– По-третє, виконуючи транскрипції Гершвіна, потрібно відчувати й дух нашого часу, сучасні потреби слухача, актуалізуючи музичне висловлювання. Осмислення в певному ракурсі деталей музичного тексту може допомогти академічному піаністові відкрити актуальні горизонти музики Гершвіна. Так, ритмічна організація і метрична пульсація мають апелювати до афроамериканської, латиноамериканської музичної культур, наслідуючи різні джазові стилі, що може виявлятися в акцентуванні певних долей такту. Тип інтонування мелодії має бути «вокальним», а основним засобом «блюзового розмивання»



темперованого ладу стає педаль. Тут для будь-якого піаніста-початківця важливо не імітувати виконання джазових інструменталістів, а прагнути відтворити «промовистий» джазовий вокал, його дух та подих.

ЛІТЕРАТУРА

- Волынский, Э. (1988). *Дж. Гершвин: Популярная монография*. Ленинград: Музыка, 79.
- Замятин, В. В. (2013). *Проблема анализа оперы Джорджа Гершвина «Порги и Бесс» в североамериканском музыкознании конца XX – начала XXI века*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Саратов: СГА им. Л. В. Собинова, 25.
- Мошков, Кирилл. (2008). «Век живи...». Retrieved from <https://wolk-off.livejournal.com/302074.html>
- Элла Фицджеральд. (2019). *24СМИ*. Retrieved from <https://24smi.org/celebrity/4127-ella-fitsdzherald.html>
- Юэн, Д. (1989). *Джордж Гершвин: Путь к славе*. (Пер. с англ.). Москва: Музыка, 287.
- Barton, Paul (2014). George Gershwin «The Man I Love», piano solo. Feurich 218. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=dfJMQCQ91K4>
- Fitzgerald, Ella (2018). Ella Fitzgerald Sings The George And Ira Gershwin Songbook (Full Album). Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=xJ0_vkHU37w&t=379s
- G. Gershwin International Music Competition (2019–2020a). [Official site]. URL: <http://gershwincompetition.org>.
- G. Gershwin International Music Competition (2019–2020b). Competition Artistic Director, Founder And Ceo. Retrieved from <http://www.gershwincompetition.org/FounderCEO.html>
- Gershwin plays I Got Rhythm (1931, 3 camera views) (2017). Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=oQdeTbUDCiw>
- Gibbons, Jack (2002). “Happy at the piano”. A look at the extraordinary life and unique keyboard style of George Gershwin. *Piano Magazine*, November. Retrieved from <http://www.jackgibbons.com/gershwinarticle.htm>
- Hamelin plays Gershwin – Songbook (2012). Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=mJ9o6PPSL88&t=7s>



- IV George Gershwin International Piano Competition 2019*. [буклет]. New York: P.O. Box 225, Westbury, 24.
- Schneider, W. (1999). *The Gershwin style: new looks at the music of George Gershwin*. New York: Oxford University Press, 290.
- Tharaud, Alexandre (2016). The Man I Love (Piano). Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=1uGrewgeiEg>
- Tharaud, Alexandre. (2012a). The Man I love, highlights of new album «Le Boeuf sur le toit» – Swinging Paris. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=WIIW2BI3Nto>
- Tharaud, Alexandre (2012b). The Man I Love – Le Live. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=u7q7Bn9bEjQ>
- Yun-Ling (2000). *Selected Gershwin songs as transcribed for the piano by George Gershwin and Earl Wild*. (Doctoral dissertation). Retrieved from https://etd.ohiolink.edu/!etd.send_file?accession=osu1261407378&disposition=inline

REFERENCES

- Barton, Paul (2014). George Gershwin «The Man I Love», piano solo. Feurich 218. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=dfJMCCQ91K4>
- Ella Fidszherald [Ella Fitzgerald] (2019). *24SMI*. Retrieved from <https://24smi.org/celebrity/4127-ella-fitsdzherald.html> [in Russian].
- Ewen, David. (1989). *Dzhordzh Gershvin: Put k slave [George Gershwin: His Journey to Greatness]*. (Translated from English). Moscow: Muzyka, 287 [in Russian].
- Fitzgerald, Ella (2018). Ella Fitzgerald Sings The George And Ira Gershwin Songbook (Full Album). Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=xJ0_vkHU37w&t=379s
- G. Gershvin International Music Competition (2019–2020a). [Official site]. URL: <http://gershwincompetition.org>.
- G. Gershvin International Music Competition (2019–2020b). Competition Artistic Director, Founder And Ceo. Retrieved from <http://www.gershwincompetition.org/FounderCEO.html>
- Gershwin plays I Got Rhythm (1931, 3 camera views) (2017). Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=oQdeTbUDCiw>



- Gibbons, Jack (2002). "Happy at the piano". A look at the extraordinary life and unique keyboard style of George Gershwin. *Piano Magazine*, November. Retrieved from <http://www.jackgibbons.com/gershwinarticle.htm>
- Hamelin plays Gershwin – Songbook (2012). Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=mJ9o6PPSL88&t=7s>
- IV George Gershwin International Piano Competition 2019*. [буклет]. New York: P.O. Box 225, Westbury, 24.
- Moshkov, Kiril. (2008). «Vek zhivi...» ["Century live ..."]. Retrieved from <https://wolk-off.livejournal.com/302074.html> [in Russian].
- Schneider, W. (1999). *The Gershwin style: new looks at the music of George Gershwin*. New York: Oxford University Press, 290.
- Tharaud, Alexandre (2016). The Man I Love (Piano). Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=1uGrewgeiEg>
- Tharaud, Alexandre. (2012a). The Man I love, highlights of new album «Le Boeuf sur le toit» – Swinging Paris. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=WIIW2BI3Nto>
- Tharaud, Alexandre (2012b). The Man I Love – Le Live. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=u7q7Bn9bEjQ>
- Volynskiy, E. (1988). *Dzh. Gershvin: Populyarnaya monografiya [G. Gershwin: A Popular Monograph]*. Leningrad: Muzyka, 79 [in Russian].
- Yun-Ling (2000). *Selected Gershwin songs as transcribed for the piano by George Gershwin and Earl Wild. (Doctoral dissertation)*. Retrieved from https://etd.ohiolink.edu/!etd.send_file?accession=osu1261407378&disposition=inline
- Zamyatin, V. V. (2013). *Problema analiza opery Dzhordzha Gershvina «Porgi i Bess» v severoamerikanskom muzykoznanii kontsa XX – nachala XXI veka [The problem of the analysis of George Gershwin's opera "Porgy and Bess" in North American musicology of the late XX – early XXI centuries]*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Saratov: Saratov State Academy named after L. Sobinov, 25 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 11.01.2020 р.



УДК 78.071.1 (73) (092) : 780.616.432

DOI 10.34064/khnum2-1926

Агішева К. З.

ORCID 0000-0003-2943-9503

Харківське музичне училище імені Б. М. Лятошинського;

61010, Гімназійна набережна, 1а, м. Харків, Україна;

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,

61003, майдан Конституції 11/13, м. Харків, Україна

Три Прелюдії для фортепіано Дж. Гершвіна в контексті інструментальної творчості композитора

АНОТАЦІЯ ■ Агішева К. З. Три Прелюдії для фортепіано Дж. Гершвіна в контексті інструментальної творчості композитора.

■ Публікація покликана посилити інтерес до творчості Дж. Гершвіна як композитора серйозного плану, звернувши увагу вітчизняних академічних виконавців-піаністів на цінність його фортепіанних творів. Простежуючи формування специфічних рис інструментальної творчості композитора та їх відбиття у циклі Трьох прелюдій для фортепіано 1926 р., автор доводить доречність виконання інструментальних творів Гершвіна в академічному концертному середовищі як музики класичної традиції. Підсумовується, що особливості становлення Гершвіна як митця обумовили поєднання джазової основи його творів з композиційною технікою європейської академічної музики. «Три прелюдії» для фортепіано віддзеркалюють основні риси творчої манери Гершвіна: примхливість синкопованих ритмів, тонку модуляційну гру, імпровізаційність розвитку. Широта дихання, об'ємність фактури, ефектне окреслення кульмінацій зближують цикл із симфонічними творами композитора. Джазовий тематизм викладений на найвищому професійному рівні, за допомогою традиційної європейської нотації та термінології – і, хоча Гершвін був блискучим імпровізатором, він дав можливість опановувати свої твори як піаністам джазового напрямку, так і академічним виконавцям.

Універсальність та музична привабливість Прелюдій є запорукою їх довгого сценічного життя. Вони добре сприймаються як циклом, так і по-



одинці. Покращує сприйняття його творів і те, що оригінальна музична мова поєднується в них із усталеними формами академічної музики. Освоєння Прелюдій піаністами стимулює розвиток технічної майстерності, знайомить із джазовою стилістикою, зіштовхує з цікавими ритмічними задачами. П'єси є яскравими та виразними для концертного виконання. Отже, присутність фортепіанних та інших інструментальних творів композитора в програмах класичних концертів видається доречною, корисною та бажаною. ■ **Ключові слова:** *фортепіанні твори Дж. Гершвіна, джаз, блюз, фольклор, ритм, прелюдія, п'єса, академічна музична традиція, імпровізація, піаністичні завдання.*

АННОТАЦІЯ ■ Агишева К. С. Три Прелюдии для фортепиано Дж. Гершвина в контексте інструментального творчествa композитора.

■ Публикация призвана усилить интерес к творчеству Дж. Гершвина как композитора серьёзного плана, обратив внимание отечественных академических исполнителей-пианистов на ценность его фортепианных произведений. Прослеживая формирование специфических черт инструментального творчества композитора и их отражение в цикле Трёх прелюдий для фортепиано 1926 г., автор доказывает уместность исполнения инструментальных произведений Гершвина в академической концертной среде как музыки классической традиции. Суммируется, что особенности становления Гершвина как художника обусловили сочетание джазовой основы его сочинений с композиционной техникой европейской академической музыки. «Три прелюдии» для фортепиано отражают основные черты творческой манеры Гершвина: капризность синкопированных ритмов, тонкую модуляционную игру, импровизационность развития. Широта дыхания, объёмность фактуры, эффектное подчёркивание кульминаций сближают цикл с симфоническими произведениями композитора. Джазовый тематизм изложен на высоком профессиональном уровне, с помощью традиционной европейской нотации и терминологии – хотя Гершвин и был блестящим импровизатором, он дал возможность осваивать свои сочинения как пианистам джазового направления, так и академическим исполнителям.

Универсальность и музыкальная привлекательность Прелюдий являются залогом их долгой сценической жизни. Пьесы хорошо воспринимаются как циклом, так и поодиночке. Улучшает их восприятие и то, что



оригинальная музыкальная речь сочетается в них с устоявшимися формами академической музыки. Освоение Прелюдий пианистами стимулирует развитие технического мастерства, знакомит с джазовой стилистикой, ставит интересные ритмические задачи. Пьесы являются яркими и выигрышными для концертного исполнения. Таким образом, присутствие фортепианных и других инструментальных произведений композитора в программах классических концертов представляется уместным, полезным и желательным.

■ **Ключевые слова:** *фортепианные произведения Дж. Гершвина, джаз, блюз, фольклор, ритм, прелюдия, пьеса, академическая музыкальная традиция, импровизация, пианистические задачи.*

ABSTRACT ■ **Ahisheva Kseniia. Three Preludes for piano by G. Gershwin in the context of the composer's instrumental creativity.**

■ **Background.** George Gershwin is often considered as a composer who wrote mainly songs and musicals, but this is a misconception: beside the pieces of so-called “light” genres, among the composer’s works – two operas, as well as a number of outstanding instrumental compositions (“Cuban Overture” for a symphony orchestra, two Rhapsodies, Variations for piano and orchestra and Piano Concerto etc.). Gershwin had a natural pianistic talent, and there was almost not a single piece of his own that he did not perform on the piano, and most of them were born in improvisation (Ewen, 1989). The basis for the creation of this study was the desire to increase interest in the work of Gershwin as a “serious” composer and to draw the attention of domestic academic pianists to the value of his piano works, presented not only the “Rhapsody in Blue”, which has been mostly played lately. **The purpose of our research** is to prove the relevance of the performance of Gershwin’s instrumental works in the academic concert environment as the music of the classical tradition, tracing the formation of specific features of the composer’s instrumental creativity and their reflection in the cycle of “Three Preludes for Piano” in 1926.

Studies of the life and work of G. Gershwin, illuminating a special path in music and the unusual genius of an outstanding musician, were created mainly in the 50–70s of the XX century. D. Ewen – the author of the most detailed biography of the composer (first published in 1956, the Russian translation – in 1989) – was personally acquainted with the great musician and his family, took numerous interviews from the composer’s relatives, friends and teachers, had access to his



archives (Ewen, 1989: 3–4). The author of the book enters into the details of the life and creative work of the genius and creates a portrait of the composer as a person “in relationships” – as a son, brother, friend. A separate chapter devoted to the music of Gershwin is in the fundamental work of V. Konen (1965) “The Ways of American Music”, an extremely useful study of the folklore origins and musical foundations of jazz. Cognitive is the “popular monograph” by V. Volynskiy (1988) about Gershwin, carefully structured chronologically and thematically. The Internet-pages of A. Tikhomirov (2006–2020) on the resource “Classic Music News.ru” are also very valuable, in particular, thanks to retrospective photographs and audio recordings posted there. From the point of view we have chosen, the piano Preludes by G. Gershwin have not yet been considered by domestic researchers. **Research methodology** is based on comparative analysis and then synthesizing, generalization and abstraction when using data from biographical literature, and tested musicological approaches when considering musical samples and audio recordings of various versions of the Preludes (including the author’s playing).

The results of reseaching. G. Gershwin, despite his Jewish-Slavic family roots (his parents emigrated to America from the Russian Empire at the end of the 19th century), is undoubtedly a representative of American culture. Outstanding artists have almost always turned to the folklore of their country. In Gershwin, this trait manifested itself in a special way, since American folklore, due to historical and political circumstances, is a very motley phenomenon. Indian, English, German, French, Jewish, African, Latin American melodies surrounded Gershwin everywhere. Their rhythms and intonations, compositional schemes were melted, transformed in professional music (Konen, 1965: 231–246). The first musical teacher of Gershwin was the sound atmosphere of New York streets. This is the main reason that the style of his musical works is inextricably linked with jazz: Gershwin did not encounter this purely American phenomenon, he grew up in it. Among the numerous other teachers of Gershwin who significantly influenced on the formation of his music style, one should definitely name the pianist and composer Charles Hambitzer, who introduced his student to the music of Bach, Beethoven, Chopin, Liszt, Debussy, Ravel (Ewen, 1989: 30–32).

The most part of Gershwin’s creativity consisted of working on musicals, a typically American genre. The work with the musicals gave the composer the basis for writing his first jazz opera “Blue Monday“, 1922 (other name – “135th

Street”), which became the predecessor of the famous pearl of the new genre, “Porgy and Bess” (1935). Following the production of “Blue Monday”, Gershwin began collaborating with the Paul Whiteman Orchestra, who was impressed by the piece. On the initiative of the latter, Gershwin created his masterpiece, “Rhapsody in Blue” (1924), which still remains a unique musical phenomenon, since the composer brought jazz to the big stage, giving it the status of professional music (Ewen, 1989: 79–85; Volynskiy, 1988: part 4). V. Konen (1965: 264–265) believes that Gershwin is a representative of symphonic Europeanized jazz, since he uses it in musical forms and genres of the European tradition. However, we cannot agree that Gershwin “used” jazz. For him, jazz was organic, inseparable from the author’s style, and this is what makes his music so attractive to representatives of both classical and pop traditions. For Gershwin, due to life circumstances, turning to jazz is not an attempt at stylization, but a natural way of expression.

“Three Preludes for Piano” are significant in the composer’s work, because it is the only known concerto work for solo piano published during his lifetime. At first, Gershwin planned to create a cycle of 24 Preludes, but only seven were created in the manuscript, then the author reduced the number of works to five. A year after the creation of the Piano Concerto, in 1926, Gershwin presented this new opus. The pieces performed by the author himself sound impeccably technically and even austere-strictly (audio recording has been preserved, see ‘Gershwin plays Gershwin 3 Preludes’, video on You Tube, published on 2 Aug. 2011). It can be noted that Gershwin is close to the European pianistic style with its attention to the accuracy of each note. The cycle is built on the principle of contrasting comparison: the first and third Preludes are performed at a fast pace, the second – at a slow pace (blues-like). The analysis of the cycle, carried out by the author of the article, proves that “Three Preludes” for piano reflect the main features of Gershwin’s creative manner: capriciousness of syncopated rhythms, subtle modulation play, improvisational development. Breathing breadth, volumetric texture, effective highlighting of climaxes bring the cycle closer to the composer’s symphonic works. Jazz themes are laid out at a high professional level, using traditional European notation and terminology. Thus, although Gershwin was a brilliant improviser, he made it possible for both jazz pianists and academic performers to master his works.

Conclusions. The peculiarities of Gershwin’s development as an artist determined the combination of the jazz basis of his works with the compositional



technique of European academic music. The versatility and musical appeal of the Preludes are the key to their long stage life. Plays are well received both in cycles and singly. Their perception is also improved by the fact that the original musical speech is combined in them with the established forms of academic music. The mastery of the Preludes by pianists stimulates the development of technical skill, acquaints with jazz style, sets interesting rhythmic problems. The pieces are bright and winning for concert performance. Thus, the presence of the composer's piano pieces and other his instrumental works in the programs of classical concerts seems appropriate, useful and desirable. ■ **Key words:** *piano works by G. Gershwin, jazz, blues, folklore, rhythm, prelude, piece, academic musical tradition, improvisation, pianistic tasks.*

Вступ. Джорджа Гершвіна часто вважають композитором, який писав, в основному, пісні та мюзикли, однак це помилкова точка зору. Окрім звернення до так званих «легких» жанрів пісні та мюзиклу, музики до кінофільмів, композитор написав дві опери, а також низку видатних інструментальних композицій, серед них – «Кубинська увертюра» для симфонічного оркестру та віртуозні твори концертного жанру – дві Рапсодії, Варіації для фортепіано з оркестром і Фортепіанний концерт. Дж. Гершвін мав природний піаністичний талант, і не було майже жодного власного твору, якого б він не виконав на фортепіано, а більшість їх народжувалась в імпровізаціях (Юен, 1989).

Підставою для створення цього дослідження стало бажання посилити інтерес до творчості Дж. Гершвіна як композитора серйозного плану та звернути увагу вітчизняних академічних виконавців-піаністів на цінність його фортепіанних творів (так, у Харкові останнім часом звучала лише «Rhapsody in Blue» цього всесвітньо відомого автора. Беззаперечно, вона є перлиною творчості композитора, але шкода, коли багатьма слухачами вона сприймається як єдиний відомий інструментальний твір блискучого майстра, митця величезного натхнення, який втілював найширшу палітру образів і настроїв).

Мета нашого дослідження – довести доречність виконання інструментальних творів Дж. Гершвіна в академічному концертному се-



редовищі як музики класичної традиції, прослідкувавши формування специфічних рис інструментальної творчості композитора та їх відбиття у циклі Трьох прелюдій для фортепіано 1926 р. Застосовані **методи** порівняльного аналізу та синтезуючого узагальнення й абстрагування при використанні даних біографічної літератури, апробовані музикознавчі підходи при розгляді нотних зразків та прослуховуванні аудіозаписів різнопланових виконань, в тому числі й авторських, обраних творів.

Огляд літератури за темою. Дослідження життя й творчості Дж. Гершвіна, які висвітлюють особливий шлях в музиці та незвичайний геній видатного музиканта, були створені переважно у 50–70 рр. ХХ ст. Девід Юен – автор найбільш докладної біографії композитора, яка була вперше видана 1956, доповнена й перевидана 1969, і, нарешті, вийшла у російському перекладі 1989 р. в Москві, був особисто знайомий з великим музикантом та його сім'єю, брав чисельні інтерв'ю у його родичів, друзів, вчителів, мав доступ до його архівів та спирався на публікації інших дослідників, які працювали з цими архівними матеріалами або супроводжували Дж. Гершвіна в гастрольних турне (Юен, 1989: 3–4). Автор книги вдається до подробиць життя і творчої роботи генія, описуючи випадки, свідком яких він був особисто, і створює портрет композитора як людини «з характером», людини «у відносинах» – сина, брата, друга. Окрему главу, присвячену музиці Дж. Гершвіна, знаходимо у фундаментальній праці В. Конен (1965) «Шляхи американської музики», надзвичайно корисному дослідженні фольклорних витоків та музичних першооснов джазу. Пізнавальною видається «популярна монографія» В. Волинського (1988), присвячена Дж. Гершвіну, ретельно структурована хронологічно й тематично, яка сприймається як пригодницька розповідь з відчутною авторською інтонацією. Дуже цінними є Інтернет-сторінки А. Тихомирова (2006–2020) на ресурсі «Classical Music News.ru», зокрема, завдяки розміщеним там ретроспективним фотографіям та аудіозаписам. В обраному нами ракурсі фортепіанні Прелюдії Дж. Гершвіна досі не розглядались.

Виклад основного матеріалу дослідження. Дж. Гершвін, незважаючи на єврейсько-слов'янські родинні коріння та зв'язки



(його батьки емігрували до Америки із Російської імперії наприкінці ХІХ ст.), безсумнівно – представник американської культури. Гершвін-молодший ще у дитинстві сам потягнувся до музики, і першим його вчителем став музичний побут нью-йоркської вулиці. Це й є основною причиною того, що стиль його музичних творів нерозривно пов'язаний з джазом: Гершвін не зіткнувся з цим суто американським явищем, він в ньому виріс. Доленосною біографи композитора (Юен, 1989: 28; Волинський, 1988: ч. 1) вважають зустріч зовсім ще юного Джорджа Гершвіна з Максом Розенцвейгом, відомим американським скрипалем, який, тоді ще вундеркінд, зацікавив юнака своїм виконанням «Гуморески» А. Дворжака на шкільному концерті. Гершвін потоваришував із Розенцвейгом, навчився в його домі грати на фортепіано ще до появи в своєму житті професійних учителів, ознайомився з деякими творами класичної музики. Потім учителів було багато, та серед тих, хто мав справжній вплив на майбутній стиль музики Гершвіна та ефективно сприяв його професійному формуванню, слід обов'язково назвати піаніста й композитора Чарльза Хамбітцера, який познайомив свого учня з музикою Баха, Бетховена, Шопена, Ліста, Дебюссі, Равеля (Юен, 1989: 30–32). За рекомендацією Хамбітцера Гершвін почав брати уроки гармонії й оркестровки у Е. Кілені (там само: 44), завдяки яким ознайомився з інструментами симфонічного оркестру та їх виразними можливостями. Остаточно свій вибір бути музикантом Гершвін зробив, коли влаштувався працювати плаггером (тобто «рекламістом»), піаністом-популяризатором до музичного видавництва. На цій посаді він удосконалював свій талент імпровізатора, контактуючи з музикою Д. Керна, І. Берліна – своїх кумирів у сфері пісні й мюзиклу. На цьому ж етапі Гершвін зробив перші власні кроки в композиції, створивши кілька пісень. Спочатку не помічені слухачами, завдяки наполегливості автора та знайомствам із відомими виконавцями, вони, зрештою, привернули увагу публіки, і, трохи пізніше, інше нью-йоркське видавництво запросило до себе Гершвіна у якості композитора. На той час музикант у професійному плані стояв набагато вище за більшість колег зі свого оточення, бо міг не тільки складати, а й самостійно аранжувати свої твори (Волинський, 1988: ч. 1–2).

Видатні митці майже завжди звертались до фольклору своєї країни. У Гершвіна ця риса виявилась особливим чином, оскільки американський фольклор в силу історико-політичних обставин – дуже строкате і багатобарвне явище. Побутовали індіанські, англійські, німецькі, французькі, єврейські, африканські, латиноамериканські мелодії, що оточували Гершвіна усюди. Їхні ритми й інтонації, лади, композиційні схеми перетоплювалися, трансформувались у професійній музиці (Конен, 1965: 231–246).

Велику частину творчості Гершвіна становила робота над мюзиклами, типово американським жанром, який формувався на основі французького «ревю», оперети, негритянського фольклорного театру, циркового мистецтва. Гершвін є автором і співавтором багатьох мюзиклів. Найбільших висот у цьому жанрі він досяг у творчому союзі зі своїм братом, Айрою Гершвіном, який писав для нього тексти. Саме плід їхньої співпраці – мюзикл «Of Thee I Sing» («Про тебе я пою») 1931 р., поставлений на Бродвеї, було відмічено престижною Пулітцерівською премією за лібрето, створене Айрою Гершвіном – безпрецедентний випадок, коли нагороджувалась музична комедійна п'єса, яка своєю популярністю була зобов'язана в рівній мірі й музиці (Юен, 1989: 178). Робота в жанрі мюзиклу дала композиторові основу для написання першої джазової опери – «Blue Monday» / «Блакитний понеділок» (1922), відомої також під другою назвою – «135th Street» / «135-та вулиця»), яка стала попередницею славнозвісної перлини нового жанру – «Поргі і Бесс» (1935).

Створення цієї одноактної опери, яка пережила перейменування та декілька постановок, сприяло й розквіту таланту Гершвіна як творця інструментальної музики. Після постановки «Blue Monday» Гершвін почав співпрацювати з оркестром Пола Уайтмена, на якого цій твір справив велике враження. За ініціативою останнього він і створив свій шедевр – «Rhapsody in Blue», який народився майже спонтанно: спочатку молодий композитор відхилив пропозицію Уайтмена з-за браку часу. Однак всюдишуща преса спонукала його до дії, надавши неправдиву інформацію про те, що Гершвін вже працює над новим джазовим твором для концертного проєкту Уайтмена, ідею якого, до того ж, збирався перехопити конкурент останнього. Композитор при-



йняв виклик, закінчивши «Рапсодію» у клавiрі для двох фортепіано приблизно за три тижні під впливом ідеї відтворити у музиці своєрідний «калейдоскоп» сучасної йому американської дійсності. Прем'єра (12.02.1924) мала приголомшливий успіх, зібравши в «Еоловому залі» в Манхетені знаменитих музикантів того часу, серед яких були І. Стравінський, С. Рахманінов, Л. Годовський, Ф. Крейслер. «Рапсодія в блюзових тонах» й досі залишається унікальним музичним явищем, оскільки Дж. Гершвін вивів джаз на велику сцену, надавши йому статусу професійної музики (Юен, 1989: 79–85; Волинський, 1988: ч. 4).

В. Конен (1965: 231–232) зазначає: «Риси легкого жанру, які органічно притаманні джазу, не можуть замаскувати ані його величезної художньої самобутності, ані його значення як виразника художньої психології, різко й принципово антагоністичної романтичній естетиці ХІХ століття». Також дослідниця вважає (там само: 264–265), що Дж. Гершвін є представником симфонічного європеїзованого джазу, оскільки використовує його в музичних формах і жанрах європейської традиції. Дійсно, вчителя композитора старанно виховували його на кращих зразках академічної музики від Бароко до сучасності, до того ж, ним керувало стремління піднятися на найвищі професійні ступені. Однак ми не можемо погодитися з тим, що Дж. Гершвін «використовував» джаз. Для нього він був органічним, невід'ємним від авторського стилю, і саме це робить його музику такою привабливою для представників як класичної, так і естрадної традицій. Нагадаймо, що інтерес до джазу виник у композиторів серйозного плану задовго до «Рапсодії в блюзових тонах». Американський композитор Д. Карпентер є автором Концертино для фортепіано з оркестром (1917), де традиційна концертна форма поєднується з джазовими інтонаціями. Серед представників інших країн, звичайно, слід назвати К. Дебюссі, в п'єсах якого «Ляльковий кек-уок» (1906), «Маленьке негрєня» (1909) зустрічаємо елементи раннього джазу. У 1917 р. в Парижі був поставлений балет Е. Саті «Парад», де використовувались джазові мелодії. Також у Парижі, І. Стравінський створив «Регтайм для одинадцяти інструментів» (1918) та «Piano-Rag-Music» для фортепіано (1919). У 1920-ті джаз поширився в Німеччині – з ним пов'язані «Камерна музика» оп. 24 № 1 (1921) та Сюїта для

фортепіано «1922 рік» П. Хіндемита. Однак є причина, з якої саме Дж. Гершвіна вважають композитором, що відкрив нові можливості джазу для професійної музики. Образна сфера джазу та його виразні засоби – ритм, гармонія, тембри – були настільки незвичними для європейської музики, що утворилася прірва між музикою «серйозною» і «легкою», якої ХІХ ст. не знало. Зовсім інше – у Гершвіна, для якого, в силу життєвих обставин, звертання до джазу – це не спроба стилізації, а природний спосіб висловлювання. У той же час, цей видатний музикант майже все життя продовжував вчитися у своїх улюблених «класичних» композиторів, зокрема, завдяки численним особистим зустрічам – з М. Равелем, С. Прокоф'євим, І. Стравінським, А. Шенбергом, А. Бергом; вчився, слухаючи музику, відвідуючи концерти. У Дж. Гершвіна була риса, притаманна по-справжньому талановитій людині – вбирати всі нові враження і трансформувати їх у власну мову. Так, побувавши в Європі, композитор створив «Американця в Парижі», відвідавши Кубу – «Кубинську увертюру». Отже, завдяки величезному таланту і солідній професійній ерудиції Дж. Гершвіну вдалося підняти побутову джазову музику, в якій він виріс, на високій професійний рівень, створивши гармонійний синтез цих двох компонентів, чого до нього ніхто не робив з такою природністю.

Тому, як великі симфонічні твори, так і інструментальні мініатюри Гершвіна є складними композиціями, і за змістом, і за способами його вираження. Твори композитора виконують музиканти та колективи зі світовим ім'ям. Так, «Rhapsody in Blue», яку блискуче грав сам автор, фантастичний піаніст та імпровізатор, згодом виконували такі видатні музиканти, як Леонард Бернстайн із власним оркестром (як піаніст і диригент водночас), Денис Мацуєв та оркестр під керівництвом Володимира Співакова, Ендрю Армстронг і оркестр Болгарської філармонії під керівництвом Максима Ашкеназі та ін.; Фортепіанний концерт – Данііл Крамер з Волгоградським симфонічним оркестром, Олена Дмитрієва з Одеським камерним оркестром та ін.

Загалом для фортепіано, окрім вже згаданих творів, Дж. Гершвіном написано багато п'єс: «танго» на тему партити І. С. Баха (1915), регтайм «Пульс в Ріальто» (1917), регтайм «Ночі в Лаймхаузі», «Новелета» для скрипки й фортепіано (1919), «Блюз $\frac{3}{4}$ » (1923), Прелюдія (1923),



«Романтик» (1925), «Міс зі Швейцарії» (1926), «Машини зійшли з розуму» (1927), сюїта на теми опери «Блакитний понеділок», «Веселий Ендрю» (1928), «Вальс із трьох нот» (1931), перекладення восьми пісень для фортепіано (1932), «Пісенник Джорджа Гершвіна» (1934), галоп «Урок французького балету», «Імпровізація в двох тональностях» (посмертна публікація 1973), Два вальси До-мажор (посмертна публікація 1975), «Безсонна ніч», «Саттон» (неопубліковані), «Я відчуваю ритм» (1930) для фортепіано і джазового оркестру, цикл «Три прелюдії для фортепіано» (1926).

«Три прелюдії для фортепіано» є, в якомусь сенсі, знаковими в творчості композитора, бо це – єдиний відомий концертний твір для фортепіано соло, який був виданий ще за його життя. Спочатку Гершвін планував створити цикл з 24 прелюдій. Магія цього числа у фортепіанній літературі зрозуміла. Та в рукопису були створені лише сім, потім автор скоротив кількість творів до п'яти. Через рік після створення Фортепіанного концерту in F (1926) Гершвін представив цей новий опус. П'ять прелюдій (спочатку «П'ять новел») для фортепіано були закінчені ще двома роками раніше, але на прохання скрипаля Самула Душкіна композитор того ж року зробив перекладення двох прелюдій для скрипки і фортепіано, об'єднавши їх назвою «Short stories». Душкін грав п'єси в концертах без особливого успіху, і Гершвін ставився до них скептично. Інші три твори були видані та набули популярності серед піаністів академічного напрямку. Прем'єра Прелюдій відбулась на концерті в залі готелю «Рузвельт» у Нью-Йорку в 1926 р., твори виконував автор. Бездоганно у технічному плані та, при цьому, навіть аскетично-строго звучать п'єси у запису, що зберігся (Gershvin plays Gershvin 3 Preludes, відео на Uou Tube, опубліковано 2 серп. 2011). Можна зазначити, що Гершвіну є близькою європейська піаністична манера з і увагою до точності виконання кожної ноти.

Цикл побудований за принципом контрастного зіставлення: перша і третя Прелюдії виконуються у швидкому темпі, друга – в повільному. Перша Прелюдія, B-dur, Allegro ben ritmato e deciso, написана в яскравому концертному стилі, у тричастинній формі з контрастно-складеною серединою і динамізованою репризою. Починається твір коротким вступом, позначеним ремаркою «con licenzia» – «з во-

лею», який є демонстрацією мотиву-зерна, що лежить в основі першої теми. В партії лівої руки задається *ostinato* в ритмі чарльстону. Партія лівої руки стає носієм ритмічної характерності у всіх трьох Прелюдіях. Чарльстон – танець афро-американського походження, названий на честь міста в Південній Кароліні, вважався у 20 роках ХХ ст. «про-вокативним». Прелюдія від самого початку захоплює вольовою ритмічною напругою, «натягнутим нервом». Технічну складність становлять скачки на остинатний бас сі-бемоль, а потім – акорд в партії лівої руки. Поєднання синкопованого ритму партій правої та лівої рук – типове для джазу, та Гершвін ще ускладнює піаністичну задачу наявністю широких скачків. Багатий досвід імпровізатора та постійна робота над собою породили дуже складну техніку лівої руки у Гершвіна. Середня частина п'єси складається з кількох коротких тем, що передають «хуліганську» атмосферу вулиці. Непростою є фактура викладу тем, яка змінюється впродовж кожної з них кілька разів. Репетиційна техніка, розтяжки, що чергуються із вузькими позиціями, постійна зміна ритму та динаміки на великій швидкості, перехрещення рук, крупна октавна та акордова техніка – далеко не повний перелік піаністичних завдань у Прелюдії, що свідчить про доскональне знання композитором усіх відомих піаністичних прийомів. Якщо мистецтво контрапункту Гершвін засвоював, слухаючи та вивчаючи Баха і Генделя, складаючи власні фуґи, мистецтву створення форми вчився на класико-романтичних зразках, то його віртуозний піанізм успадкував лістівсько-рахманіновську традицію, яка була підживлена великою повагою до фортепіанних творів Равеля й Стравінського, та, понад усе це, збагачена суто джазовими напрацюваннями.

Друга Прелюдія, *cis-moll*, *Andante con moto e poco rubato* – тричастинний блюз. У Прелюдії зустрічаємо переважаючу форму блюзу – 12-тактову побудову, де перші чотири такти звучать на тонічній гармонії, по два – на субдомінанті й тоніці та по два – на домінанті й тоніці (це чергування відоме як «блюзова сітка»). Метрична основа блюзу – 4/4 – теж має місце в Прелюдії. Хоча темп і повільний, *ostinato* є не менш складним, ніж у першій Прелюдії. Для невеликих рук доведеться застосувати прийом арпеджіато; до того ж, увесь час має бути чутним хроматичний хід. Мелодія спочатку викладається од-



ноголосно, та при повторі вже ускладнюється октавним подвоєнням та додаванням прихованого голосу, виконання якого, треба сказати, теж викликає незручність. Вірний розподіл ваги рук стає ключем до вирішення проблеми. У середній частині твору права та ліва руки обмінюються ролями: мелодію веде ліва, акомпанемент – права рука. Середня частина є більш складною і в плані ритму. Реприза – майже без змін і дещо скорочена.

Третя Прелюдія, *es-moll*, *Agitato*, – швидкий фокстрот. Фокстрот, у дослівному перекладі – «лисячий крок» – танець, який з'явився в США від 1913 р. Як перша та друга, третя Прелюдія також розпочинається коротким вступом, що відразу вводить у ритм та настрій. Вона стрімка та менша за розміром, а її форма нагадує рондо. Не надто складною є фактура першої теми, проте точне виконання синкопованого ритму, як завжди, може стати досить складною технічною перепорою. Інше важливе завдання – почути та показати тонку гру мажору й мінору в темі при дуже швидкому темпі. Другий епізод рондо за своїм ритмом нагадує танго та підводить до кульмінаційного проведення основної теми наприкінці п'єси. У геометричній прогресії ускладнюється та укрупнюється фактура – у фіналі застосовуються акордово-октавна техніка та скачки.

«Три прелюдії» набули великої популярності. В 1942 р. Яша Хейфец зробив їх перекладення для скрипки з фортепіано (див. Гершвін, Дж., 2004) і виконував п'єси у своїх концертах. В наш час у цій версії Прелюдії виконують Джошуа Белл та Сем Хейвуд (Санкт-Петербурзька філармонія, 2014), Єлизавета Леонова (2018). Існують також перекладення для різних складів оркестру та інших інструментів. Версію для скрипки з оркестром виконує Московський камерний Шнітке-оркестр під керівництвом Ігоря Громова. Транскрипції різних Прелюдій циклу грають скрипалі, віолончелісти, трубачі, саксофоністи. Версію для труби і фортепіано виконує американський дует Brandon Ridenour (труба) та Rich Ridenour (фортепіано), американський віолончеліст китайського походження Yo-Yo-Ма скористався скрипковою транскрипцією Яші Хейфеца, а віолончеліст Леонард Діссельхорст створив власне перекладення. Яскраво звучить, наприклад, версія для кларнета і фортепіано у виконанні



Педро Франко (Pedro Franco, кларнет) і Анастасії Дранчук (опубліковано виконавцем 2014 р. на ресурсі You Tube).

В оригінальному викладі для фортепіано «Три прелюдії» останнім часом виконували Балаж Соколої (опубл. 25 серп. 2016 на You Tube), Кристіан Цимерман (опубл. 18 верес. 2012 на You Tube).

Досить популярними залишаються сьогодні й інші фортепіанні твори Дж. Гершвіна, які виконують піаністи різних країн. Так, Концерт для фортепіано з оркестром F-dur виконали Yuja Wang у Лондонському Барбакан-Центрі (опубл. 22 квітня 2016 на ресурсі You Tube), Катерина Мечетіна із Московським державним симфонічним оркестром (опубл. 2 травня 2019 на You Tube), Олена Дмитрієва (опубл. 24 верес. 2010 на You Tube), Ілона Комісарова (опубл. 1 берез. 2019 на You Tube); Marcus Roberts Trio в аранжуванні Маркуса Робертса з Берлінським симфонічним оркестром під керівництвом Seiji Ozawa (опубл. 2 верес. 2014 на You Tube) та ін. П'єсу «Я відчуваю ритм» для фортепіано і джаз-оркестру виконує Forte-Trio у складі Тимура Уманчєєва (фортепіано), Еркебулана Сапарбаєва (скрипка) та Мурата Норбекова (віолончель) (опубл. 25 січ. 2017 на You Tube, запис з V Міжнародного фестивалю мистецтв «Астана кештері» від 1.06.2016 р. на Вечері Камерної музики в Органному залі м. Астана, оркестр «Академія солістів», диригує Костянтин Хватинець, Москва). Фортепіанну п'єсу «Пульс в Ріальто» виконують Paul Bisaccia (опубл. 27 листоп. 2009 на You Tube), Erich Kunzel та Cincinnati Pops Orchestra (опубл. 7 бер. 2014 на You Tube), Наталя Ілліна-Корчагіна (опубл. 30 бер. 2019 на You Tube).

Висновки. Таким чином, особливості становлення Дж. Гершвіна як митця обумовили поєднання джазової основи його музики з європейською професійною традицією. В «Трьох прелюдях» для фортепіано знайшли відображення основні риси творчої манери Дж. Гершвіна. Примхливість ритмів, завжди синкопованих, тонка модуляційна гра, ретельність у відборі виразних засобів, імпровізаційність розвитку, широта дихання, об'ємність фактури, ефектне окреслення кульмінацій зближують цей цикл із симфонічними творами композитора. І, звичайно, як і в інших творах, у циклі Прелюдій джазовий тематизм поєднаний з високопрофесійним викладенням



музичного матеріалу – за допомогою традиційної європейської нотації та термінології. Тим самим, хоча сам Дж. Гершвін був блискучим імпровізатором, він дав можливість опановувати свої твори не тільки джазовим піаністам, а, нарівні з ними, піаністам академічної традиції. Покращує сприйняття його творів і те, що оригінальна музична мова поєднується в них із традиційними формами та формоутворюючими прийомами.

Отже, універсальність та музична привабливість Прелюдій є запорукою їх довгого сценічного життя. Вони добре сприймаються як циклом, так і поодиночі. Освоєння Прелюдій піаністами стимулює розвиток їх технічної майстерності, знайомить із джазовою стилістикою, зіштовхує з цікавими ритмічними задачами. П'єси є яскравими та виражними для концертного виконання. **У перспективі** автор публікації вважає за необхідне подальше детальне вивчення також інших менш виконуваних вітчизняними артистами фортепіанних п'єс Дж. Гершвіна з метою їх популяризації серед виконавців та слухачів, оскільки, як доводить все вищевикладене, присутність фортепіанних та інших інструментальних творів композитора в програмах класичних концертів є доречною, корисною та бажаною.

ЛІТЕРАТУРА

- Вольинский, Э. И. (1988). *Джордж Гершвин (1898–1937). Популярная монография.* (Изд. 2-е). Ленинград: Музыка, 80.
- Гершвин, Дж. (1963). *Три прелюдии для фортепиано 1926 г.* Москва: Музгиз, 11.
- Гершвин Джордж. (1982; обновл. 19.03.2005). *Электронная еврейская энциклопедия.* [Репринт: КЕЭ, том 2, кол. 108–109]. Retrieved from <https://eleven.co.il/jews-in-world/fine-art/11136/>
- Гершвин, Дж. (2004). Три прелюдии. В кн. *Хейфец, Яша. Переложения [Ноты]: для скрипки и фортепиано. Тетрадь 1*, сс. 46–57. С.-Петербург: Композитор. (Золотой репертуар скрипача).
- Конен, В. Д. (1965). *Пути американской музыки: Очерки по истории музыкальной культуры США.* (2-е изд., доп.). Москва: Музыка, 524.
- Тихомиров, А. (2006–2020). Шляпы долой, господа, перед вами... Гершвин! *Classsical Music News.ru.* Retrieved from <https://www.classicalmusicnews.ru>



ru/tikhomirov/george-gershwin/ (Часть I); <https://www.classicalmusicnews.ru/tikhomirov/george-gershwin-2/> (Часть II).

Юэн, Д. (1989). *Джордж Гершвин: Путь к славе*. (Пер. с англ.). Москва: Музыка, 287.

REFERENCES

- Ewen, David. (1989). *Dzhordzh Gershvin: Put k slave [George Gershwin: His Journey to Greatness]*. (Translated from English). Moscow: Muzyka, 287 [in Russian].
- Gershwin George. (1982; updated 19.03.2005). *Elektronnaya yevreyskaya entsiklopediya. [Reprint: KEE, tom 2, kol. 108–109] [Electronic Jewish Encyclopedia. Reprint: Briefe Jewish Encyclopedia, vol. 2, 108–109]*. Retrieved from <https://eleven.co.il/jews-in-world/fine-art/11136/> [in Russian].
- Gershwin, G. (1963). *Tri prelyudii dlya fortepiano 1926 g. [Three preludes for piano 1926]*. Moscow: Muzgiz, 11 [in Russian].
- Gershwin, G. (2004). Tri prelyudii [Three Preludes]. In *Kheyfets, Yasha. Perelozheniya [Noty]: dlya skripki i fortepiano [Heifetz, Yasha. Arrangements [Sheet music]: for violin and piano]. Book 1*, pp. 46–57. S. Petersburg: Kompozitor. (Zolotoy repertuar skripacha [The violinist's golden repertoire]) [in Russian].
- Konen, V. D. (1965). *Puti amerikanskoy muzyki: Ocherki po istorii muzykalnoy kultury SShA [Ways of American Music: Essays on the History of US Musical Culture]*. (2nd ed., add.). Moscow: Muzyka, 524 [in Russian].
- Tikhomirov, A. (2006–2020). Shlyapy doloy, gospoda, pered vami... Gershvin! [Hats off, gentlemen, before you... Gershwin!]. *Classical Music News.ru*. Retrieved from <https://www.classicalmusicnews.ru/tikhomirov/george-gershwin/> (Part I); <https://www.classicalmusicnews.ru/tikhomirov/george-gershwin-2/> (Part II) [in Russian].
- Volynskiy, E. I. (1988). *Dzhordzh Gershvin (1898–1937). Populyarnaya monografiya [George Gershwin (1898–1937). Popular monograph]*. (2nd ed.). Leningrad: Muzyka, 80 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 18.01.2020 р.



УДК 78.071.1.036.9 (73)ʹ6

DOI 10.34064/khnum2-1927

Голотенко П. І.

ORCID 0000-0002-8096-1957

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

Джазовий авангард Сесіла Тейлора

АНОТАЦІЯ ■ Голотенко П. І. Джазовий авангард Сесіла Тейлора.

■ Від середини ХХ ст. в джазовій музиці почали формуватись нові стильові напрями, знаменуючи початок наступного етапу еволюції джазового мистецтва. Одним із таких напрямів стає джазовий авангард («абстрактний джаз», «новий джаз», «фрі-джаз») – феномен, який має власну філософію, жанрові та стильові особливості. Це явище є точкою перетину двох музичних напрямів – музичного авангардизму та джазу, а тому викликає високу зацікавленість шанувальників з обох сторін.

Сесіл Тейлор – один із найзначніших представників джазу авангардного спрямування, творчість якого на сьогодні залишається недостатньо вивченою. Стаття є першим результатом дослідження семантичних особливостей та музичної мови фрі-джазу С. Тейлора у вітчизняному музикознавстві. *Мета дослідження* – визначити особливості творчого стилю С. Тейлора, зокрема, його композиційної техніки. *Методологія* дослідження побудована на взаємодії аналітичного, компаративного, семантичного, біографічного підходів, які дозволяють: а) визначити відмінності між художніми системами класичного та авангардного джазу; б) сформулювати основні змістовні парадигми творчості С. Тейлора; в) проаналізувати засоби виразності його музики; г) розкрити значення авангардної діяльності музиканта та виявити її місце у світі сучасної художньої культури.

Резюмується, що творчий метод С. Тейлора базується на естетиці протиставлення: в образно-емоційному світі його музики панують антиромантизм, реалістичний песимізм та аскетизм – три світоглядні тенденції масової свідомості сучасного суспільства, де в житті домінує соціальне зло. Основою



звукової організації музики С. Тейлора є атональність, а головним засобом музичної виразності в його творах – кластер, характерна риса сонорної музики, де на перший план виступає колорит звучання. Фортепіано С. Тейлор трактує як ударний інструмент – аж до виконання кластерів долонями, кулаками та ліктями, керуючись художнім задумом, що вимагає гучних звучань та гострої акцентуації. Отже, С. Тейлор є одним із найбільш радикальних новаторів в історії музики, високопрофесійним композитором, віртуозним піаністом та видатним імпровізатором, який суттєво сприяв розвитку як авангардної, так і джазової музики, відкрив нову грань музичного мистецтва, стимулював суспільну свідомість до переоцінки духовних цінностей та філософії життя в цілому. ■ **Ключові слова:** музичний авангард, новий джаз, естетика протиставлення, антиутопія, антиромантизм, ударний піанізм, сонорність, кластер, атональність.

АННОТАЦІЯ ■ **Голотенко П. И. Джазовый авангард Сесила Тэйлора.** ■ С середины XX в. в джазовой музыке начали формироваться новые стилевые направления, знаменуя начало следующего этапа эволюции джазового искусства. Одним из таких направлений становится джазовый авангард («абстрактный джаз», «новый джаз», «фри-джаз») – феномен, который имеет свою философию, жанровые и стилевые особенности. Это явление – точка пересечения двух музыкальных направлений – музыкального авангардизма и джаза, а потому вызывает высокую заинтересованность поклонников с обеих сторон.

Сесил Тейлор – один из самых значительных представителей джаза авангардного направления, творчество которого на сегодня остаётся недостаточно изученным. Статья является первым результатом исследования семантических особенностей и музыкального языка фри-джаза С. Тейлора в отечественном музыковедении. *Цель исследования* – определить особенности творческого стиля С. Тейлора, в частности, его композиционной техники. *Методология исследования* построена на взаимодействии аналитического, сравнительного, семантического, биографического подходов, которые позволяют: а) определить различия между художественными системами классического и авангардного джаза; б) сформулировать основные содержательные парадигмы творчества С. Тейлора; в) проанализировать средства выразительности его музыки; г) раскрыть значение авангардной деятельности музыканта и выявить её место в мире современной художественной культуры.



*Резюмируется, что творческий метод С. Тейлора базируется на эстетике противопоставления: в образно-эмоциональном мире его музыки господствуют антиромантизм, реалистичный пессимизм и аскетизм – три мировоззренческие тенденции массового сознания современного общества, где в жизни доминирует социальное зло. Основой звуковой организации музыки С. Тейлора является атональность, а главным средством музыкальной выразительности в его произведениях – кластер, характерная черта сонорной музыки, где на первый план выступает колорит звучания. Фортепиано С. Тейлор трактует как ударный инструмент – вплоть до исполнения кластеров ладонями, кулаками и локтями, руководствуясь художественным замыслом, требующим громких звучаний и острой акцентуации. Таким образом, С. Тейлор является одним из самых радикальных новаторов в истории музыки, высокопрофессиональным композитором, виртуозным пианистом и выдающимся импровизатором, который в значительной мере способствовал развитию как авангардной, так и джазовой музыки, открыв новую грань музыкального искусства, стимулировав общественное сознание к переоценке духовных ценностей и философии жизни в целом. ■ **Ключевые слова:** музыкальный авангард, новый джаз, эстетика противопоставления, антиутопия, антиромантизм, ударный пианизм, сонорность, кластер, атональность.*

ABSTRACT ■ Holotenko Pavlo. Jazz Avant-Garde by Cecil Taylor.

■ **The relevance of the subject.** Jazz music is a vivid, unique and distinctive phenomenon of the world culture, which is a grand achievement of many-years musical practice of humanity. In the context of the artistic culture of the modern information society, jazz art plays an essential part and is really quite interesting. The creative activity of jazz performers has always attracted the attention of the audience, caused a diverse reaction and today has many supporters in different parts of the world. Since the middle of the XX century, more and more trends have begun to emerge in jazz music, which led to the understanding of philosophical and psychological issues, in particular, ethical, aesthetic, social and other aspects. In this connection, new styles began to form in jazz, which in fact represented the emergence of the next, radically new stage in the evolution of jazz art. In the second half of the XX century there appeared jazz avant-garde – an entirely new cultural phenomenon that has its own history and philosophy, genre and style. In musicology, this concept can also be called “abstract jazz”, “new jazz”, “free

jazz”, etc. It is clear that this trend is at the crossroads of two separate types of art – musical avant-garde and jazz, so it attracts admirers from both sides.

Compared to traditional classic jazzmen, many prominent musicians of jazz avant-garde are still little known. Among them are composer and pianist Cecil Taylor, who was a compelling opponent of jazz traditions. His style is unique, his music is one of the most striking examples of musical avant-garde in the history of art. Nowadays, the scientific literature has no fundamental works devoted entirely to the analysis of C. Taylor’s avant-garde art. This circumstance also enhances the relevance of studying specific features of C. Taylor’s performing style.

The purpose of the research is to determine peculiarities of Cecil Taylor’s creative style and related techniques of music speech. Achieving the goal involves solving the following tasks: to determine the difference between artistic systems of classic and avant-garde jazz; to outline the main informative paradigms of C. Taylor’s creative work; to analyze the technology of expressive means of C. Taylor’s music; to reveal the significance of C. Taylor’s avant-garde activity and to identify its place in the world of modern artistic culture.

Research methods. The research is based on the interaction of scientific approaches, the most important of which are: *analytical*, which involves elaboration of musical means of expressiveness and composition technique of sounds organization; *comparative*, used to compare specific features of artistic systems of jazz mainstream and avant-garde; *semantic*, necessary for defining the content of music pieces, their meanings, images, mood; *biographical*, with the help of which certain facts of the musician’s biography are specified for a better understanding of his creative personality.

Results of the study confirm the fact that in the world of artistic culture Cecil Taylor is one of the greatest representatives of the radical musical avant-garde. The basis of his art is the so-called “aesthetics of opposition”, the central idea of the artistic system of jazz avant-garde, according to which any artistic truth categorically established for all others cannot exist. In this context, the individualization of style, the relativity of all aesthetic ideals and the unlimited spectrum of expressive possibilities are stated, which is conditioned by the optimal disclosure of the figurative and emotional content of the piece. At the same time, the central object of the avant-garde jazz denial is the concept of the classic jazz art, based on the so-called “aesthetics of identity”. Its main idea is to adhere to structural stamps in order to maximally approach the stylistic aesthetic ideal. Such an ideal is the given



classical theme-standard. Actually, this is an artistic truth for the jazz mainstream, to which one should aspire. Avant-gardists did not agree with this situation, for them it was nothing more than imposing personal whims by adherents of jazz traditions.

The main informative paradigms of C. Taylor's avant-garde art are anti-romanticism, realistic pessimism and dystopia. The essence of anti-romanticism is to deny the domination of sentimentality, subjectivity, dreaminess and escape from reality, typical for romanticism. In their place, the primacy of rationalism, collectivity and pursuit of objectivism are established. Realistic pessimism is a worldview where, basing on tragic experience attention is focused on negative aspects, which leads to a belief in the eternal dominance of evil all over the world. Anti-utopia is recognition of the deception of utopia, the denial of the achievement of social ideals and the possibility of creating the world of justice. The main means of expressiveness of this ideological content in C. Taylor's works are atonality, disharmony and percussive pianism.

Conclusions. According to the research findings, we conclude that Cecil Taylor made a significant contribution to the development of modern culture. He was a compelling opponent of jazz traditions, always remained an uncompromising fighter for new jazz. Cecil Taylor is a virtuoso pianist and prominent improviser, one of the best representatives of avant-garde jazz in the world. Cecil Taylor discovered a new bright side of musical art and stimulated the public to redefine spiritual values and view of world as a whole. His work attracts and will attract attention of all those who are interested in contemporary art. ■ **Key words:** *musical avant-garde, new jazz, aesthetics of opposition, anti-utopia, anti-romanticism, percussive pianism, sonority, cluster, atonality.*



Актуальність теми. В художній культурі сучасного інформаційного суспільства джазовому мистецтву належить важливе місце. Фактично, протягом останнього століття інтерес до нього ніколи не зникав та досі залишається стабільним. Джазова музика – це яскравий унікальний феномен світової культури, що є грандіозним досягненням багаторічної музичної практики людства. Творчість джазових музикантів завжди привертала увагу слухачів, викликаючи різноманітну реакцію, та на сьогодні має багато прихильників у різних частинах всього світу.

Від середини ХХ ст. в джазовій музиці все більше починали набирати оберті тенденції, які вели до осмислення питань філософії та психології, зокрема, етичних, естетичних, соціальних. У зв'язку з цим, у джазі починали формуватись нові стильові напрями, що фактично представляло собою початок наступного етапу еволюції джазового мистецтва. В другій половині ХХ ст. одним із таких напрямів стає джазовий авангард – абсолютно новий культурний феномен, який сьогодні має власну історію та філософію, жанрові та стильові особливості. У музикознавстві до цього поняття можуть застосовуватись такі позначення, як «абстрактний джаз», «новий джаз», «фрі-джаз» тощо. Цілком очевидно, що це явище стало точкою перетину двох окремих музичних напрямів – музичного авангардизму та джазу, а тому викликає високу зацікавленість шанувальників з обох сторін.

В історії джазового мистецтва найбільш вивченою є творча діяльність таких його представників, як Луї Армстронг, Дюк Еллінгтон, Бені Гудмен, Флетчер Хендерсон, Телоніус Монк, Біл Еванс, Пол Дезмонд, Майлз Девіс, Чарлі Паркер, Джон Колтрейн та ін. Однак багато видатних музикантів сфери авангардного джазу до сьогодні залишаються маловідомими. Серед них – композитор та піаніст Сесіл Тейлор, який не був апологетом джазових традицій та відкрив прямий шлях до джазового авангарду. Ще до С. Тейлора, наприкінці 1940-х, на модальний та атональний джаз звертав увагу теоретик та піаніст-імпровізатор Лені Трістано, який вважається першим з тих, хто започаткував новий етап еволюції джазу. Та у творчості С. Тейлора інноваційні тенденції досягли найвищої стадії свого розвитку.

Огляд літератури. На сьогоднішній день у науковій літературі існує небагато праць, присвячених аналізу творчості С. Тейлора; принаймні, у вітчизняному музикознавстві ступінь вивчення даної тематики поки що залишається низьким. Тому дослідження специфіки авангардного мистецтва С. Тейлора виявляється актуальним. Дана стаття спирається на основні дослідження, в яких започатковано вивчення творчості С. Тейлора: «Джаз: Історія. Стили. Мастера» Юрія Верменіча (2011) та «Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика» Уінтропа Сарджента (1987).



Мета дослідження – визначити особливості творчого стилю С. Тейлора, зокрема, технології засобів його музичного висловлювання. Для цього необхідним є вирішення низки **завдань**: визначити відмінності між художніми системами класичного та авангардного джазу; сформулювати основні змістовні парадигми творчості С. Тейлора; проаналізувати засоби виразності його музики; розкрити значення авангардної діяльності музиканта та виявити її місце у світі сучасної художньої культури.

Методологія дослідження побудована на взаємодії наукових підходів: аналітичного, який полягає в деталізації музичних засобів виразності та техніки композиції; компаративний, використаний з метою порівняння особливостей художніх систем джазового мейнстріму та авангарду; семантичний, необхідний для визначення змістовного наповнення музичних творів, їхніх смислів, образів, настроїв; біографічний, за допомогою якого уточнюються певні факти біографії музиканта за для кращого розуміння його творчої особистості.



Викладення основного матеріалу дослідження. Сесіл Тейлор (1929–2018) є одним із найбільш яскравих представників світового авангардного джазу. Наряду із такими музикантами, як Орнет Коулмен, Сан Ра, Дон Черрі, Чарлі Мінгус, Ерік Долфі, Арчі Шеп, Чарлі Хейдн, Йоахим Кюн, Роланд Керг, В'ячеслав Ганелін, Володимир Тарасов,

протягом всієї своєї музичної діяльності він залишався безкомпромісним борцем за новий джаз (Верменич, 2011).

Оманлива радість, пусті веселощі, надмірний оптимізм, безтурботна романтика комерційного джазового мистецтва в атмосфері затяжних соціально-політичних катаклізмів США ХХ ст. багатьма музикантами сприймалися як знущення та абсурд. Цінності традиційних джазових штампів ставали для них все менш привабливими, назрівала потреба в іншій, новій музиці, яка б відповідала умонастрою суспільства, жорстким умовам сучасної соціокультурної дійсності, нарешті, їхньому власному психологічному стану, світосприйняттю та розумінню художньої істини. «Естетика тотожності» класично-традиційного джазу ліквідується авангардистами, а її місце займає «естетика протиставлення»¹. Одним з її найбільш важливих положень була рішуча відмова від стереотипності музичного мислення. Не секрет, що твори більшості виконавців класичного джазу в межах одного стилю були дуже схожими, внаслідок чого й самі вони не завжди могли відрізнити свою музику від не-своєї. Однак відношення джазових авангардистів до загальноприйнятих музичних кліше було зовсім протилежним.

Відмова від традиційної системи ідеологічних ідіом означала утвердження права на вільне особисте розуміння естетичної істини. Те, що мало значення істини в класичному джазі, для авангардиста було оманною, лише продуктом суб'єктивної творчості, що нав'язується усім музикантам як зразок для наслідування, всезагальна істина джазового мистецтва, до якої неодмінно потрібно прагнути. Внаслідок прийняття такого права виникла чітка тенденція до ще більшої індивідуалізації музичного стилю та, разом із цим, відмова від підпорядкування будь-яким

¹ Терміни запозичені із культурологічних досліджень Ю. Лотмана. В контексті джазології «естетика тотожності» означає художній принцип старого джазу, де, шляхом дотримання структурних штампів та стереотипності мислення, передбачається максимальне наближення до стильового естетичного ідеалу, тобто до певної теми-стандарту. Ступінь подібності із ідеалом в даному контексті є показником наближеності до абсолютної естетичної істини. «Естетика протиставлення» нового джазу заперечує естетичну істину старого джазу та утверджує відносність усіх естетичних ідеалів, індивідуалізацію стилю, більш складну семантику твору та необмежений спектр виражальних можливостей.



джазовим стильовим кліше. Врешті-решт, єдине для всіх взірцеве розуміння істинного стилю перестає існувати. Його місце у представників авангардного джазу заступає естетичний плюралізм та пов'язане з ним поняття про відносність існуючих ідеалів художніх систем.

Руйнуючи рамки стилів традиційного джазу, авангардисти розширюють ідейно-образний спектр музичного твору, діапазон чуттєво-емоційних відношень; відтінки настрою стають більш різноманітними й ускладненими. Якщо в творах джазового мейнстріму переважно домінує один статичний стан духу, причому нерідко із занадто запальною бадьорістю та оптимізмом, то в контексті ново-джазового твору часто має місце динаміка зміни настрою із прерогативою песимізму, скептицизму, розчарування, що, власне, є типовим для музичного авангардизму.

Джазовий композитор та піаніст Сесіл Тейлор був одним із тих музикантів, для якого художня система традиційного джазу була занадто тісною та обмеженою. Можливості для найбільш повного втілення власних творчих задумів музикант знайшов саме в результаті звернення до авангарду. Звісно ж, на Тейлора, як на рішучого радикального новатора, якого не задовольняє консервативно-традиційне розуміння музичної творчості, прибічники джазових традицій не могли не звернути уваги. Вони, не сприймаючи ніяких аргументів та фактів на користь нового джазу, завжди намагались створити своєму опоненту гучну репутацію профана, шарлатана, примітивіста та антиджазового музиканта. З цього приводу сучасний дослідник А. І. Макаров (н. д.) слушно зауважив: розумінню будь-якого мистецтва заважають гордість та упередження. Не дивлячись на безліч незаслужених докорів та осуджень, завдяки наполегливій праці, Сесіл Тейлор зміг досягти великих успіхів, тим самим відкривши нові горизонти світу джазової музики.

Для кращого розуміння творчої особистості видатного музиканта варто звернути увагу на деякі факти його біографії. Як і багато митців світового рівня, займатись музикою С. Тейлор почав ще у ранньому дитинстві у віці п'яти років, завдяки піклуванню своїх батьків. Від самого початку музичної освіти його спецінструментом було фортепіано. У нього була можливість слухати багатьох видатних джазменів-піаністів, зокрема, Дюка Еллінгтона, Ерла Хайнса, Атра Тейтума та інших, творчість яких не могла не вплинути

на розвиток його музичних здібностей. Це справді дало потужний ефект – вже у підлітковому віці він почав виступати як професіонал (Сарджент, 1987). Бажаючи продовжити свій шлях у музичній освіті, С. Тейлор навчається у нью-йоркському музичному коледжі. Потім, у 1951-му (або 1952-му), він вступає до Консерваторії Нової Англії (New England Conservatory) за напрямками підготовки «Теорія музики», «Фортепіано» та «Композиція».

Після закінчення навчання С. Тейлор розпочинає власну активну музичну діяльність: виступає наживо на концертних майданчиках в різних країнах світу, деякий час викладає в Університеті штату Вісконсін, бере участь у різних джазових комбо, створює власний квартет (фортепіано, саксофон, контрабас та ударні), з яким 1956 р. записує перший студійний альбом. У подальшому склад його ансамблю, в силу різних причин, постійно змінювався. Так, до колекції студійних записів С. Тейлора входять композиції, створені у співпраці із Арчі Шеппом, Джоном Колтрейном, Гілом Евансом, Кенні Дорхемом, Альбертом Ейлером та багатьма іншими (Верменич, 2011).

Серед улюблених джазових піаністів С. Тейлора були Фетс Уолер, Дюк Еллінгтон і Телоніус Монк, однак це не завадило йому сформувати власний неповторний авангардний стиль, рішуче відмовившись від джазових традицій першої половини ХХ ст. В його творчості відбувається радикальне переосмислення художньої системи традиційного джазу – його психології, філософії, засобів музичної виразності.

У протилежність утопічності² комерційного джазу, суть якого складають романтика, гедонізм та оптимізм, філософія музики С. Тейлора має антиутопічну спрямованість, наближуючись до переживання суворих реалій людського буття. Ця музика призначена не для супроводу розваг, а, здебільшого, спеціально для слухання. Вона напружує та загострює увагу, насичена бурхливими емоціями, похмурими настроями, шаленими тривожними образами, поєднує в собі бунт, агресію та екстаз. В цілому, його музика антиромантична, вона не розпалює сентиментальних почуттів, не створює атмосферу

² Про риси утопії та антиутопії у творчості сучасних музикантів мова йде в дослідженнях таких науковців, як В. Жидков, Є. Барбан, І. Воробйов.



легкої та солодкої розкутості, не пробуджує танцювальний настрій та пов'язаний з ним тваринний потяг до людини протилежної статі. Отже, своєю творчістю С. Тейлор стверджує перевагу реалістичного песимізму та аскетизму в порівнянні з оманливо-райдужними цінностями, які впроваджує у суспільство мистецтво джазового мейнстріму. У такому разі може виникнути питання: чи можна від музики песимістичного характеру отримати задоволення? Відповідь – звичайно, так, однак, по-перше, це не завжди потрібно, по-друге, це справа дуже особиста. В цьому відношенні буде доречним згадати видатного мислителя і письменника Л. Толстого, який вважав, що головним мірилом якості мистецтва є саме сила захоплення («заразливості»³), завороження людської свідомості та психіки, досягнення чого зовсім не обмежується одним лише зарядом гарного настрою, або здатністю викликати релаксацію і т. п., які нерідко ототожнюється із насолодою.

Частіш за все свої твори С. Тейлор виконував на фортепіано у складі джазового ансамблю. Так само, як видатні музиканти-новатори ХХ ст. – Олександр Мосолов, Пауль Хіндеміт, Сергій Прокоф'єв, Бела Барток, Ігор Стравінський, Володимир Дешевов та ін., – фортепіано С. Тейлор трактує як ударний інструмент. Прибічників ударного трактування фортепіано завжди дивував та обурював той факт, що піаністи прагнули до співучого, кантиленного звуку свого інструменту, тим самим ігноруючи його природну ударну сутність. З цього приводу представники ударного піанізму стверджують: «фортепіано – ударний інструмент, і немає сенсу намагатися це замаскувати. Так що визнаємо цей факт і будемо використовувати його відповідним образом» (Шонберг, 2003: 363). С. Тейлор був як раз тим піаністом, хто не бажав потрапляти під вплив «ілюзії співу» на фортепіано. Для себе він рішуче та не без підстав обрав саме ударний тип піанізму, який би дозволив якомога більше розкрити природний потенціал інструменту. До усіх стандартів та принципів гри на інструменті класико-романтичної доби музикант ставився досить скептично. Його не приваблює кантилена, співучість

³ «... головна властивість мистецтва є зараження інших тим почуттям, яке зазнає художник» (Толстой, 1983: 132). «Але мало того, що заразливість є безсумнівною ознакою мистецтва, ступінь заразливості є і єдиним мірилом гідності мистецтва» (там само: 165).



інтонування, плавність, «зітхання» і тому подібні поняття, які визначають традиційно-консервативне ставлення до виконання на фортепіано. Екзальтація, метушня, бурхливість, експресивність, енергійність, шум, гуркіт, спритність, швидкість руху, сперечання, сарказм тощо – все це його образно-емоційна стихія, яка є відображенням життя сучасного міського суспільства, через призму особистих переживань і творчого уявлення. Завдяки ударному трактуванню фортепіано в цілому створюється особливий тембр звучання з домінуванням гострої акцентуації. Разом з цим, забарвлення звуку набуває більшого значення, у порівнянні зі звуковисотністю, яка у сприйнятті частково втрачає свою чітку визначеність, особливо при використанні акордів та дисонансів. Кінець кінцем, це призводить до значного ослаблення тонально-функціональних та ладо-гармонічних відношень, що, в свою чергу, посилює роль модально-атональних факторів. Мистецтво ударного виконавства на фортепіано у С. Тейлора розвинуто до найбільш високого ступеню: він міг грати не лише пальцями, але й кулаками, долонями та ліктями. Звісно, такий підхід потребує не лише спеціальної підготовки для музиканта, але й якісного інструменту. До речі, часто бувало так, що С. Тейлор був вимушений грати на поганих інструментах, які не витримували всього натиску ударної техніки піаніста і, зрештою, псувались. Тому з цієї причини у нього інколи виникали певні складнощі із організаторами концертних виступів (Верменич, 2011).

У якості конкретних прикладів творів, де яскраво розкривається ударне трактування фортепіано, можна навести «Niggle Feuigle», «The Stele Stolen and Broken is Reclaimed», «Student Studies Pt. 1», «Student Studies Pt. 2», «Looking Into The Universe», «Corn in Sun + T (Moon)», «Second» тощо. Фактично, в тому випадку, коли під час гри на фортепіано піаніст застосовує долоні, лікті та кулаки, обов'язково з'являтимуться кластери (від англ. «cluster» – «гроно», «скупчення») – одночасні поєднання декількох звуків, яке складається в акорд секундової будови. Кількість звуків у кластерах починається від трьох, залежно від необхідного гармонічного колориту та образно-емоційної спрямованості твору. Вся музика С. Тейлора пронизана кластерами. Використання кулака або ліктя під час гри визначається потребою в гучності та гостроті звучання акордів, заданою швидкістю руху



акордової послідовності, необхідністю виконання акордів з певною кількістю звуків, які утворюють щільність фактури та впливають на темброво-гармонічне забарвлення. Все це пояснює також той факт, що кластери, окрім ліктів, долоней або інших частин тіла, можуть бути виконані ще за допомогою пальців рук. Важливо зазначити, що кластер є основним елементом гармонічної мови сонорної музики (Ценова, 2005). Термін походить від латинського «sonorous» та перекладається як «дзвінкий», «звучний», «шумний». У якості еквівалентних можуть бути застосовані такі поняття, як «музика тембрів», «музика звучань», а в якості суміжних – «соноризм», «сонорика», «сонористика», «сонорна техніка», «статистична композиція», «техніка кластерів» тощо. В даному випадку мова йде про музику, де на перший план виступає колорит (тембр) звучання, для якої при цьому характерним є застосування особливої техніки утворення барвистих (сонорних) звучань. Часткова або абсолютна неможливість розпізнання на слух окремих ступенів акорду є показовою ознакою сонорного звучання, яскравим прикладом чого є кластер будь-якої складності. Ступінь сонорності завжди залежить від двох сутнісних якостей: «тоновості» та «шумовості» (Ценова, 2005). Чим більше у звучанні переважає тоновість, тим менше буде сонорності. Відповідно, тим легше буде на слух розпізнати окремі звуки та інтервали між ними. Таким чином, показовою ознакою сонорики є шум, при якому людина не спроможна відрізнати окремі звуки. Важливо підкреслити, що сонорика – загальна специфічна властивість усіх напрямів авангардної музики. Фрі-джаз С. Тейлора в даному контексті є одним із найбільш яскравих прикладів музики даного типу. З достатніми підставами його творчість можна назвати джазовою сонорикою, яка має безпосереднє відношення до алеаторики (Когоутек, 1976).

У своїх композиціях С. Тейлор техніку кластерів поєднує із жанровими елементами фортепіанної етюдності – різноманітними мелодичними, інтервальними та акордовими побудовами, пасажами, схематичними лініями. Це, зокрема, простежується в таких творах, як «Ensaslayi», «Rocks Sub Amba», «Port Of Call» та ін. Основою, на якій базується сонорність музики С. Тейлора, виступає атональна та політональна система мислення. Власне, на цій підставі в музико-



знавстві його зараховують до числа найбільш крупних представників атонального джазу (Сарджент, 1987). Проте, зустрічаються випадки, коли до принципів, на яких засновано його музику, застосовується поняття не «атональність», а «модальність» (Чугунов, 1988). Як відомо, модальність перебуває на перехресті між тональною та атональною системою, найбільш тональним проявом якої є техніка розширеної тональності, а найбільш атональним – додекафонія та мікрохроматика. Безумовно, якщо брати творчість С. Тейлора в цілому, то певні ознаки тональності знайдуться, зокрема, в таких творах, які засновані на матеріалі однойменних джазових стандартів – «Sweet And Lovely», «Get Out Of Town», «Things Ain't What They Used To Be», «Bemsha Swing», «You'd Be So Nice To Come Home To» тощо. Але, якщо говорити саме про основу звукової організації, про те, що в музиці переважає, то потрібно все ж говорити про атональну техніку композиції. Очевидно, немає сенсу наводити «зразкові» приклади його атональних творів, оскільки вся його авангардна творчість – це одна з вершин атонального джазу в історії світового музичного мистецтва.

Творчу спадщину високопрофесійного американського авангардиста, головним чином, репрезентує його дискографія. До її складу входять такі альбоми, як «Jazz Advance» (1955), «Looking Ahead!» (1958), «The World of Cecil Taylor» (1960), «Port Of Call» (1960–1961), «The Early Unit» (1962), «Unit Structures» (1966), «Student Studies» (1966), «Conquistador» (1966), «Dark To Themselves» (1976), «Three Phasis» (1978), «Fly! Fly! Fly! Fly! Fly!» (1980), «The Eighth» (1981), «Garden pt.» (1981), «Spots, Circles, and Fantasy» (1989), «The Dance Project» (1990), «Double Holy House» (1993), «Cecil Taylor, Bill Dixon, Tony Oxley» (2002) та ін.

Висновки. Сесіл Тейлор є одним із найкращих представників світового джазового авангарду. Творчий метод музиканта базується на естетиці протиставлення. В образно-емоційному світі його музики панують антиромантизм, реалістичний песимізм та аскетизм – три світоглядні тенденції масової свідомості сучасного суспільства, де в житті реально домінує соціальне зло.

У технологічному відношенні основою звуковою організації музики С. Тейлора виступає атональність. Головним засобом музичної



виразності в його творах є кластер – характерна риса сонорної музики (музики тембрів): на перший план завжди виступає колорит звучання, при цьому застосовується спеціальна техніка створення барвистих (сонорних) співзвуч. Широке розмаїття кластерів органічно поєднується з елементами лінійної фортепіанної етюдності.

Фортепіано С. Тейлор трактує як ударний інструмент – аж до виконання долонями, кулаками та ліктями. На відміну від піаністів традиційних поглядів, С. Тейлор рішуче обрав ударний тип піанізму, який, на його думку, якнайбільше відповідає природі інструменту, а також, керуючись художнім задумом, що вимагав гучних звучань та гострої акцентуації.

Таким чином, Сесіл Тейлор є одним із найбільших радикальних новаторів в історії музики. Він є високопрофесійним композитором, віртуозним піаністом та видатним імпровізатором, який суттєво сприяв розвитку як авангардної, так і джазової музики. Його стиль є своєрідним та неповторним, його музика – одне із найбільш яскравих та показових авангардних явищ. С. Тейлор зробив вагомий внесок до художньої культури сучасності, відкрив нову яскраву грань музичного мистецтва, стимулював суспільну свідомість до переоцінки духовних цінностей, світосприйняття та філософії життя в цілому. Його творчість привертала та привертає увагу усіх тих, хто цікавиться сучасним мистецтвом.

ЛІТЕРАТУРА

- Верменич, Ю. (2011). *Джаз: Історія. Стили. Мастера*. Санкт-Петербург: Лань; Планета музики, 608.
- Когоутек, Ц. (1976). *Техника композиции в музыке XX века*. Москва: Музыка, 368.
- Макаров, А. И. (н. д.). Что мешает понять современное искусство? Retrieved 21.09.2019 from <http://www.aimakarov.com/chto-meshaet-ponyat-sovremennoe-iskusstvo/>
- Минх, Н. Г. (1978). Джаз. В кн. *Музыкальная энциклопедия. (Тт. 1–6)*. Т. 2, 211–218. Москва: Советская энциклопедия.
- Полянський, Т. В. (2015). *Традиційний джаз*. Київ: Музична Україна, 336.
- Сарджент, У. (1987). *Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика*. (Пер. с англ. М.Н. Рудковская, В. А. Ерохин). (В. Ю. Озеров. Ред.). Москва: Музыка, 296.



- Толстой, Л. Н. (1983). Что такое искусство? В кн. *Толстой Л. Н. Собрание сочинений. (Тт. 1–22)*. Т. 15, сс. 41–221. Москва: Художественная литература.
- Ценова, В. (2005). *Теория современной композиции*. Москва: Музыка, 624.
- Чугунов, Ю. (1988). *Гармония в джазе*. Москва: Советский композитор, 153.
- Шонберг, Г. (2003). *Великие пианисты*. Москва: Аграф, 416.

REFERENCES

- Chugunov, Yu. (1988). *Garmoniya v dzhaze [Harmony in jazz]*. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 153 [in Russian].
- Kohoutek, C. (1976). *Tekhnika kompozitsii v muzyke XX veka [Technique of composition in the music of the twentieth century]*. Moscow: Muzyka, 368 [in Russian].
- Makarov, A. I. (n. d.). Chto meshaet ponyat sovremennoe iskusstvo? [What prevents to understand contemporary art?]. Retrieved 2019, Septemder 21, from <http://www.aimakarov.com/chto-meshaet-ponyat-sovremennoe-iskusstvo/>
- Minkh, N. G. (1978). Dzhaz [Jazz]. In *Muzykalnaya entsiklopediya [Musical encyclopedia]*. (Vols. 1–6). Vol. 2, 211–218. Moscow: Sovetskaya enciklopediya [in Russian].
- Polianskyi, T. V. (2015). *Tradytsiinyi dzhaz [Traditional jazz]*. Kyiv: Muzychna Ukraina, 336 [in Ukrainian].
- Sargeant, W. (1987). *Dzhaz: Genezis. Muzykalnyi yazyk. Estetika [Jazz: Genesis. Musical language. Aesthetics]*. (Transl. from Eng by M. N. Rudkovskaya, V. A. Erokhin). (V. Yu. Ozerov Ed.). Moscow: Muzyka, 296 [in Russian].
- Shonberg, H. (2003). *Velikie pianisty [Great pianists]*. Moscow: Agraf, 416 [in Russian].
- Tolstoy, L. N. (2012). Chto takoe iskusstvo? [What is an art?]. In *Tolstoy L. N. Sobraniye sochineniy [Collected Works]*. (Vol. 1–22). Т. 15, pp. 41–221. Moscow: Khudozhestvennaya literature [in Russian].
- Tsenova, V. (2005). *Teoriya sovremennoi kompozitsii [Theory of Modern Composition]*. Moscow: Muzyka, 624 [in Russian].
- Vermenych, Yu. (2011). *Dzhaz: Istoriya. Stili. Mastera [Jazz: History. Styles. Masters]*. St. Petersburg: Lan; Planeta muzyki, 608 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 25.11.2019 р.



Про авторів

Агішева Ксенія Закирівна – викладач відділу спеціального фортепіано Харківського музичного училища імені Б. М. Лятошинського, концертмейстер кафедри сольного співу та оперної підготовки Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Бахмет Тетяна Борисівна – провідний методист Харківської спеціалізованої музично-театральної бібліотеки імені К. С. Станіславського.

Бєлова Єлизавета Дмитрівна – викладач кафедри оркестрових духових інструментів та оперно-симфонічного диригування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, інспектор оркестру, керівник ансамблю ударних інструментів.

Білокур Світлана Нікодимівна – доцент, кафедра загального та спеціалізованого фортепіано Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Воскобойніков Яків Володимирович – аспірант кафедри теорії музики, концертмейстер кафедри сольного співу та оперної підготовки Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Голотенко Павло Ігорович – концертмейстер кафедри музичного мистецтва естради та джазу Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Демченко Олександр Іванович – доктор мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв РФ, професор кафедри історії музики, науковий керівник Центру комплексних художніх досліджень Саратовської державної консерваторії імені Л. В. Собінова (Росія).

Іванова Юлія Миколаївна – кандидат мистецтвознавства, доцент, кафедра академічного співу та хорового диригування Харківської державної академії культури.

Лю Цзянь – аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.



- Мельник Алла Олексіївна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри оркестрових струнних інструментів Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.
- Михайлова Ольга Валеріївна** – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.
- Панасюк Валерій Юрійович** – доктор мистецтвознавства, доцент кафедри соціальної роботи і менеджменту соціокультурної діяльності Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка.
- Пархоменко Дар'я Сергіївна** – артистка хору першої категорії оперної студії Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.
- Пастухов Олександр Валерійович** – старший викладач кафедри оркестрових духових інструментів та оперно-симфонічного диригування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.
- Попова Людмила Євгеніївна** – викладач класу фортепіано Дитячої музичної школи № 1 імені Л. ван Бетховена, м. Харків.
- Проценко Ольга Петрівна** – доктор філософських наук, професор; кафедра соціально-гуманітарних дисциплін Харківського національного університету будівництва та архітектури.
- Савченко Ганна Сергіївна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри композиції та інструментування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.
- Сердюк Олександр Віталійович** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри культурології Харківського Національного юридичного університету імені Ярослава Мудрого.
- Стецюк Богдан Олександрович** – кандидат мистецтвознавства, провідний концертмейстер кафедри музичного мистецтва естради та джазу Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.



Сун Наталія Юріївна – аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, викладач факультету мистецтв Міського університету Хунань, м. Іян, Китай.

Фан Сінь-Сюань – аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Феденко Алевтина Юріївна – аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Федорак Дар'я Вадимівна – аспірантка кафедри теорії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Хай Михайло Йосипович – завідувач, провідний науковий співробітник відділу етномузикології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України, доктор мистецтвознавства, професор, лауреат премій В. Гнатюка та Ф. Колесси.

Чжан Лін – аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Чжоу Ї – аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Щукіна Юлія Петрівна – старший викладач кафедри театрознавства Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Ян Фуїнь – аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.



About authors

Ahisheva Kseniia Zakyrivna – a teacher of the special piano department of the Kharkiv Music Professional College named after B. M. Lyatoshynsky, a concertmaster of the Department of Solo Singing and Opera Training of the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskyi.

Bakhmet Tetiana Borysivna – a leading methodologist of the Kharkiv Specialized Music and Theater Library named after K. S. Stanislavskyi.

Bielova Yelyzaveta Dmytrivna – a Lecturer at the Department of Orchestral Wind Instruments and Opera and Symphony Conducting of the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskyi.

Bilokur Svitlana Nikodymivna – Associate Professor, Department of General and Specialized Piano of the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskyi.

Demchenko Aleksandr Ivanovich – Doctor of Arts, Honored Artist of the Russian Federation, Professor of Music History, Supervisor of the Center for Comprehensive Art Research of the Saratov State Conservatory named after L. V. Sobinov (Russia).

Fan Sin-Syuan – a postgraduate student at the Department of Interpretology and Analysis of Music at the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskyi.

Fedenko Alevtyna Yuriivna – a postgraduate student of the Department of Interpretology and Analysis of Music at the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskyi.

Fedorak Dar'ia Vadymivna – a postgraduate student of the Department of Music Theory of the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskyi.

Holotenko Pavlo Ihorovych – a concertmaster of the Department of Pop and Jazz Music Art of the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskyi.

Ivanova Yuliia Mykolaivna – Candidate / PhD of Art History, Associate Professor, Department of Academic Singing and Choral Conducting of the Kharkiv State Academy of Culture.



Khai Mykhailo Yosypovych – Head, Leading Researcher of the Department of Ethnomusicology of the M. T. Rylskyi Institute of Art History, Folklore and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine, Doctor of Arts, Professor, Laureate of V. Hnatiuk and F. Kolessa Prizes.

Liu Jian – a postgraduate student at the Department of Interpretology and Music Analysis at the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskyi.

Melnyk Alla Oleksiivna – Candidate / PhD of Art History, Associate Professor of the Department of Orchestral String Instruments of the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskyi.

Mykhailova Olha Valeriivna – Candidate / PhD of Art History, Senior Lecturer of the Department of General and Specialized Piano of the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskyi.

Panasiuk Valerii Yuriiovych – Doctor of Arts, Associate Professor of the Department of Social Work and Management of Socio-Cultural Activities of Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko.

Parkhomenko Dar'ia Serhiivna – an Artist of the choir of the first category of the Opera Studio at the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskyi.

Pastukhov Oleksandr Valeriiovych – a Senior Lecturer at the Department of Orchestral Wind Instruments and Opera and Symphony Conducting of the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskyi.

Popova Liudmyla Yevheniivna – a piano teacher at the L. van Beethoven Children's Music School № 1, Kharkiv City.

Protsenko Olha Petrivna – Doctor of Philosophic Sciences, Professor; Department of Social Sciences and Humanities, Kharkiv National University of Construction and Architecture.

Savchenko Hanna Serhiivna – Candidate / PhD of Art History, Associate Professor of Composition and Instrumentation, the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskyi.



Serdiuk Oleksandr Vitaliiovich – Candidate / PhD of Art History, Associate Professor of the Department of Cultural Studies of the Yaroslav the Wise Kharkiv National Law University.

Shchukina Yuliia Petrivna – a Senior Lecturer at the Department of Theater Studies of the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskyi.

Stetsiuk Bohdan Oleksandrovych – Candidate / PhD of Art History, a Leading Concertmaster of the Department of Pop and Jazz Music of the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskyi.

Sun Nataliia Yuriivna – a postgraduate student of the Department of Interpretology and Analysis of Music at the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskyi, a Lecturer at the Faculty of Arts of Hunan City University, Yiyang, China.

Voskoboinikov Yakiv Volodymyrovych – a postgraduate student of the Department of Music Theory, a concertmaster of the Department of Solo Singing and Opera Training of the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskyi.

Yang Fuyin – a postgraduate student at the Department of Interpretology and Music Analysis of the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskyi.

Zhang Ling – a postgraduate student at the Department of Interpretology and Music Analysis of the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskyi.

Zhou Yi – a postgraduate student at the Department of Interpretology and Music Analysis of the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskyi.



Об авторах

Агишева Ксения Закировна – преподаватель отдела специального фортепиано Харьковского музыкального училища имени Б. Н. Лятошинского, концертмейстер кафедры сольного пения и оперной подготовки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

Бахмет Татьяна Борисовна – ведущий методист Харьковской специализированной музыкально-театральной библиотеки имени К. С. Станиславского.

Белова Елизавета Дмитриевна – преподаватель кафедры оркестровых духовых инструментов и оперно-симфонического дирижирования Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского, инспектор оркестра, руководитель ансамбля ударных инструментов.

Белокур Светлана Никодимовна – доцент, кафедра общего и специализированного фортепиано Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

Воскобойников Яков Владимирович – аспирант кафедры теории музыки, концертмейстер кафедры сольного пения и оперной подготовки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

Голотенко Павел Игоревич – концертмейстер кафедры музыкального искусства эстрады и джаза Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

Демченко Александр Иванович – доктор искусствоведения, заслуженный деятель искусств РФ, профессор кафедры истории музыки, научный руководитель Центра комплексных художественных исследований Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова (Россия).

Иванова Юлия Николаевна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры академического пения и хорового дирижирования Харьковской государственной академии культуры.



Лю Цзянь – аспирант кафедры интерпретологии и анализа музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

Мельник Алла Алексеевна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры оркестровых струнных инструментов Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

Михайлова Ольга Валерьевна – кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры общего и специализированного фортепиано Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

Панасюк Валерий Юрьевич – доктор искусствоведения, доцент кафедры социальной работы и менеджмента социокультурной деятельности Сумского государственного педагогического университета имени А. С. Макаренка.

Пархоменко Дарья Сергеевна – артистка хора первой категории оперной студии Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

Пастухов Александр Валерьевич – старший преподаватель кафедры оркестровых духовых инструментов и оперно-симфонического дирижирования Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

Попова Людмила Евгеньевна – преподаватель класса фортепиано Детской музыкальной школы № 1 имени Л. ван Бетховена, г. Харьков.

Проценко Ольга Петровна – доктор философских наук, профессор кафедры социально-гуманитарных дисциплин Харьковского национального университета строительства и архитектуры.

Савченко Анна Сергеевна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры композиции и инструментовки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

Сердюк Александр Витальевич – кандидат искусствоведения, доцент кафедры культурологии Харьковского Национального юридического университета имени Ярослава Мудрого.

Стецюк Богдан Александрович – кандидат искусствоведения, ведущий концертмейстер кафедры музыкального искусства эстрады



и джаза Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

Сун Наталья Юрьевна – аспирантка кафедры интерпретологии и анализа музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского, преподаватель факультета искусств Городского университета Хунань, г. Иян, Китай.

Фан Синь-Сюань – аспирант кафедры интерпретологии и анализа музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

Феденко Алевтина Юрьевна – аспирантка кафедры интерпретологии и анализа музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

Федорак Дарья Вадимовна – аспирантка кафедры теории музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

Хай Михаил Осипович – заведующий, ведущий научный сотрудник отдела этномузыкологии Института искусствоведения, фольклористики и этнологии имени М. Т. Рыльского НАН Украины, доктор искусствоведения, профессор, лауреат премий В. Гнатюка и Ф. Колессы.

Чжан Лин – аспирантка кафедры интерпретологии и анализа музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

Чжоу Йи – аспирант кафедры интерпретологии и анализа музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

Щукина Юлия Петровна – старший преподаватель кафедры театроведения Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

Ян Фуинь – аспирантка кафедры интерпретологии и анализа музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Затверджено рішенням Атестаційної комісії МОН України
від 22.12.2016, наказ № 1609
як наукове видання для публікації основного змісту дисертацій на здобуття
наукових ступенів доктора та кандидата за спеціальністю «мистецтвознавство».

Виходить з 1998 року.

АСПЕКТИ ІСТОРИЧНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА, ВИП. XIX–XX

Збірник наукових статей

Відповідальний за випуск – А. М. Жданько, канд. мистецтвознавства,
професор

Редактор-упорядник – Л. В. Русакова

Редактор – Ю. П. Величко
Технічний редактор – Л. В. Русакова

Комп'ютерна верстка – О. Б. Мальцев

Підписано до друку 07.02.2020 р. Формат 60х84 1/16.
Умов. др. арк. 28,6. Об. вид арк. 28,4.
Зам. № 31. Тираж 100 прим.

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