

ISSN 2519-4143

**Міністерство культури та інформаційної політики України
Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського**

АСПЕКТИ ІСТОРИЧНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА

Випуск XXXIII (33)

Збірник наукових статей

**Харків
2023**

Рекомендовано до друку Вченою радою Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (Протокол № 6 від 22 грудня 2023 року)
Свідчення про державну реєстрацію КВ № 23370-13210ІПР від 24.05.2018 р.

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

Головний редактор: ► *Чернявська Маріанна Станіславівна (Chernyavska Marianna)* – кандидат мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна.

Редакційна колегія: ► *Адамонієна Рута (Adamoniene Ruta)* – доктор філософії, професор, Університет Миколаша Ромеріса, Вільнюс, Литва. ► *Вайс Джерней (Weiss Jernej)* – PhD, професор кафедри музикознавства, факультет мистецтв, Університет Любляни, Любляна, Словенія. ► *Говорухіна Наталія Олегівна (Govorukhina Nataliya)* – кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, ректор Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна. ► *Громченко Валерій Васильович (Hromchenko Valeriy)* – доктор мистецтвознавства, доцент, проректор з наукової роботи, Дніпровська академія музики імені М. Глінки, Дніпро, Україна. ► *Каблова Тетяна Борисівна (Kablova Tetiana)* – кандидат мистецтвознавства, доцент, учений секретар ректорату Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтва, Київ, Україна. ► *Копелюк Олег Олексійович (Kopeliuk Oleh)* – кандидат мистецтвознавства, доцент, проректор з науково-педагогічної роботи та міжнародних зв'язків Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна. ► *Ніколаєвська Юлія Вікторівна (Nikolaievska Yuliia)* – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри інтерпретології та аналізу музики, проректор з науково-педагогічної, творчої роботи та інноваційної діяльності, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна. ► *Петрович Мілена (Petrovic Milena)* – PhD, професор кафедри сольфеджіо та музичної освіти факультету музики Університету мистецтв у Белграді, Сербія. ► *Ракочі Вадим Олександрович (Rakochi Vadim)* – доктор мистецтвознавства, старший викладач кафедри інструментального виконавства Комунального закладу вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського», Київ, Україна. ► *Рощенко Олена Георгіївна (Roshchenko Olena)* – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри української та зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна. ► *Савченко Ганна Сергіївна (Savchenko Hanna)* – кандидат мистецтвознавства, професор, завідувачка кафедри композиції та інструментування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна. ► *Санду-Дедіу Валентина (Sandu-Dediu Valentina)* – доктор музикознавства, професор кафедри музикознавства Національного музичного університету в Бухаресті, ректор коледжу «Нова Європа», Інститут перспективних досліджень, Бухарест, Румунія. ► *Шаповалова Людмила Володимирівна (Shapovalova Liudmyla)* – доктор мистецтвознавства, професор, завідувачка кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна. ► *Шьонінг Катерина (Schöning Kateryna)* – керівник наукових проєктів, лектор (історичне музикознавство), Інститут музикознавства Віденського університету, Відень, Австрія.

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

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

Аспекти історичного музикознавства: зб. наук. ст. Вип. XXXIII (33). Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Русакова, Я. О. Сердюк. Харків: ХНУМ, 2023. 208 с. ISSN 2519-4143

У збірнику в різних аспектах висвітлюється музичний доробок сучасних українських композиторів (2 розділ) та нещодавня історія окремих гілок національного музичного мистецтва – хорового співу (2 розділ) і народно-інструментального виконавства в регіональному контексті Слобожанщини (3 розділ). Завжди актуальна тема художньої інтерпретації (1 розділ) досліджується на матеріалі як композиторської, так і виконавської творчості різних часів і стилів.

Видання адресоване музикознавцям-науковцям, аспірантам і студентам мистецтвознавчих спеціальностей та може бути цікавим любителям мистецтва.

ISSN 2519-4143

Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

ASPECTS OF HISTORICAL MUSICOLOGY

Issue XXXIII (33)

Collection of Research Papers

Kharkiv
2023

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

Editor in Chief: ► *Chernyavska Marianna* – PhD in Art Studies, Professor, Vice-rector for research of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine.

Editorial board: ► *Adamoniene Ruta* – PhD, Professor, Mykolas Romeris University, Vilnius, Lithuania. ► *Govorukhina Nataliya* – PhD in Art Studies, Professor, Rector of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Honored Art Worker of Ukraine, Kharkiv, Ukraine. ► *Hromchenko Valeriy* – Dr. habil. in Art Studies, Associate Professor, Vice-Rector for Research of the Dnipro M. Glinka Academy of Music, Dnipro, Ukraine. ► *Kablova Tetiana* – PhD, Associate Professor, Scientific Secretary of the Rectorate of the Kyiv Municipal Academy of Pop and Circus Arts, Kyiv, Ukraine. ► *Kopeliuk Oleh* – PhD in Art Studies, Associate Professor, Vice-rector for scientific and pedagogical work and international relations of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine. ► *Nikolaievska Yuliia* – Dr. habil. in Art Studies, Full Professor, Department of Interpretology and Music Analysis, vice-rector for scientific, pedagogical, creative work and innovation activities of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine. ► *Petrovic Milena* – PhD, Professor, Department of Solfeggio and Music Education, Faculty of Music, University of Arts in Belgrade, Serbia. ► *Rakochi Vadim* – Dr. habil. in Art Studies, Senior Lecturer, Department of Instrumental Performance, Municipal Institution of Higher Education, Kyiv Regional Council, “Pavlo Chubynsky Academy of Arts”, Kyiv, Ukraine. ► *Roshchenko Olena* – Dr. habil. in Art Studies, Full Professor, Department of Ukrainian and Foreign Music, the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine. ► *Sandu-Dediu Valentina* – Doctor in Musicology, Professor of Musicology, National University of Music in Bucharest, Rector of New Europe College, Institute for Advanced Study, Bucharest, Romania. ► *Savchenko Hanna* – PhD in Art Studies, Professor, Head of the Department of Composition and Orchestration, the Kharkiv National I.P. Kotlyarevsky University of Arts, Kharkiv, Ukraine. ► *Schöning Kateryna* – PhD in Art Studies, Head of scientific projects (PostDoc, Senior), University Lecturer (Historical Musicology), Institute of Musicology, University Vienna, Vienna, Austria. ► *Shapovalova Liudmyla* – Dr. habil. in Art Studies, Full Professor, Head of the Department of Interpretology and Music Analysis, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine. ► *Weiss Jernej* – PhD, Professor, Department of musicology, Faculty of Arts, University of Ljubljana, Ljubljana, Slovenia.

Editors-compilers: Larysa Rusakova, Yaroslava Serdiuk

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

Aspects of historical musicology: collection of scientific articles. Issue XXXIII (33). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts; editors-compilers L. Rusakova & Ya. Serdiuk. Kharkiv: KhNUA, 2023. 208 p. ISSN 2519-4143

A 90

In various aspects, the collection highlights the musical output of modern Ukrainian composers (section 2) and the recent history of some branches of national musical art: the choral singing (section 2) and the folk instrumental performance in the regional context of Slobozhanshchyna (section 3). The ever-relevant topic of artistic interpretation (section 1) is studied on the material of both, the composers and performers work of different times and styles.

The publication is addressed to art historians-scientists, graduates and students of art specialties and may be of interest for the art lovers.

ЗМІСТ

Розділ 1. Інтерпретаційні аспекти музичної творчості

<i>Сердюк Я. О.</i>	Струнний квартет Аманди Майєр: інтерпретація романтичної жанрової моделі	7
<i>Мамона А. Г.</i>	Лірика Р. Тагора в композиторських інтерпретаціях: спроба порівняльного аналізу	22
<i>Оболенська М. М.</i>	«Партитура емоцій» як складова інтерпретаційної стратегії в ансамблевому виконавстві	39
<i>Пилипенко С. О.</i>	Концертні п'єси Рене Еспере: від концепції композитора до виконавської інтерпретації	65
<i>Сюн Яхуан</i>	Сопрано як феномен мистецької репрезентації образу людини в європейській та китайській традиції	86

Розділ 2. Музика України: історія та сучасність

<i>Іванова Ю. М.</i>	Становлення та розвиток жіночого хорового виконавства в Україні	111
<i>Ян Цзін</i>	Реалізація смислоутворювальної та організуючої функцій фактури у фортепіанних творах сучасних українських композиторів	128
<i>Богатирьов В. О.</i>	Оркестрування як чинник жанровідтворення (на прикладі аналізу <i>Concerto Grosso</i> № 4 «Пори року» З. Алмаші)	142
<i>Макієнко С. В.</i>	Стильова самобутність інструментальної творчості Ю. Шевченка на прикладі «Трьох українських пісень» для струнного оркестру	156

Розділ 3. Харківські контексти

<i>Костогриз С. О.</i>	Шляхи розвитку репертуару для народних інструментів у доробку композиторів Слобожанщини	173
<i>Мандзюк Л. С.</i>	Творчий доробок Миколи Стецюна для бандури в ювілейному контексті	190

TABLE OF CONTENTS

Section 1. Interpretative aspects of musical work

<i>Yaroslava Serdiuk</i>	Amanda Maier's String Quartet: an interpretation of the Romantic genre model	7
<i>Anhelina Mamona</i>	R. Tagore's lyrics in composers' interpretations: an attempt at comparative analysis	22
<i>Mariia Obolenska</i>	«The score of emotions» as a component of the interpretative strategy in an ensemble performance	39
<i>Stanislav Pylypenko</i>	René Espere's concert pieces: from the composer's concept to the performance interpretation	65
<i>Yahuan Xiong</i>	Soprano as a phenomenon of artistic representation of the human image in European and Chinese traditions	86

Section 2. Music of Ukraine: history and modernity

<i>Yuliia Ivanova</i>	Formation and development of female choral performance in Ukraine	111
<i>Yang Jing</i>	Implementation of the meaning-forming and organizing functions of the texture in the piano works of modern Ukrainian composers	128
<i>Volodymyr Bohatyriov</i>	Orchestration as a factor of genre reproduction (on the example of analysing Zoltan Almashi's Concerto Grosso no. 4 "Seasons")	142
<i>Stepan Makiienko</i>	The stylistic originality of Yurii Shevchenko's instrumental works on the example of "Three Ukrainian Songs" for string orchestra	156

Section 3. Kharkiv contexts

<i>Serhii Kostohryz</i>	Ways of developing the repertoire for folk instruments in the works of the composers of Slobozhanshchyna	173
<i>Liubov Mandziuk</i>	Mykola Stetsiun's creativity for bandura in the anniversary context	190

Розділ 1.

ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ АСПЕКТИ МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ

УДК 78.071.1 (485):78.035

DOI 10.34064/khnum2-3301

Сердюк Ярослава Олександрівна

Харківська державна академія культури,

кандидат мистецтвознавства,

старший викладач кафедри фортепіано

yaroslava_serdyuk@yahoo.com

ORCID iD: 0000-0002-4007-5563

**Струнний квартет Аманди Майєр:
інтерпретація романтичної жанрової моделі**

Пропонована розвідка звертається до камерно-інструментальної спадщини практично невідомої українській музичній спільноті шведської скрипальки та композиторки Аманди Майєр-Рьонтген – вихованки Королівської академії музики у Стокгольмі і Лейпцизької консерваторії. Камерно-інструментальні твори мисткині викликають дедалі більший інтерес у виконавців, а їх вивчення музикознавцями, безсумнівно, збагачуватиме наукові уявлення про музичний простір європейського романтизму другої половини XIX століття. На основі комплексу апробованих методів музикознавчих досліджень один з камерно-інструментальних опусів мисткині – Струнний квартет A-dur – розглянуто з позицій індивідуальної інтерпретації композиторкою романтичної жанрової моделі. З'ясовано, що Струнний квартет А. Майєр наслідує риси жанрової моделі, сформованої в австро-німецькій традиції, зокрема, у творчості Ф. Шуберта, яку вирізняє опора на пісенність та жанрово-танцювальне начало, велика питома вага лірико-епічних образів та оповідальності, відсутність яскраво вираженого конфлікту в сонатному алегро. Але у циклі присутні контрасти між танцювально-жанровою, ліричною та лірико-драматичною сферами, що спричиняє певну «мозаїчність» форми зі швидкими змінами образів і нагадує про камерні твори Ф. Мендельсона і Р. Шумана. Прояви віртуозності у фіналі Квартету засвідчують глибоке розуміння композиторкою специфіки гри на струнних інструментах і стають відбитком її виконавської

індивідуальності. Водночас у Квартеті відображається й певні тенденції до експерименту із вже існуючою романтичною моделлю, що проявляються в тональній незамкненості циклу, відсутності типових тональних співвідношень між частинами та розділами форми всередині кожної з частин, яскравому образному контрасті між першою частиною і фіналом.

Ключові слова: жінки-композиторки; Аманда Майєр-Рьонтген; шведська скрипалька і композиторка; струнний квартет; жанрова модель.

Постановка проблеми.

Творча спадщина Аманди Майєр-Рьонтген – вихованки Королівської академії музики у Стокгольмі та Лейпцизької консерваторії, скрипальки, що вела доволі активну концертну діяльність в різних країнах Європи у 70-ті – 90 роки XIX століття, авторки низки скрипових, камерно-вокальних та камерно-інструментальних опусів, які втілюють кращі традиції європейського романтизму, практично невідома в українському музикознавстві та лише епізодично представлена в англomовному музикознавчому дискурсі.

Разом з тим, камерно-інструментальні твори мисткині становлять безперечний інтерес для виконавців і останнім часом набувають все більшої популярності. Також вивчення кращих опусів композиторки, поза сумнівом, збагачує наукові уявлення про розвиток провідних жанрів музичної культури у другій половині XIX століття.

Останні дослідження і публікації. Вивчення творчості жінок-композиторок у світовому науковому дискурсі, як видається, поки що перебуває на початковій стадії, яку можна розглядати як накопичення матеріалу та визначення певних напрямів дослідження й проблемних точок. Про це свідчить значний масив англomовних публікацій, присвячених персоналіям жінок-мисткинь, переважно оглядового та довідкового характеру (Laurence, 1978; Block & Neuls-Bates, 1979; Grove & Julie, 1996; Briscoe, 2004; Bowers, 2005; Golden, 2022; Pugsley, 2022). Однією з таких проблемних точок, позначених в зарубіжних дослідженнях, є гендерна нерівність в мистецькому середовищі та підхід до вивчення музичних творів з позицій гендерної психології (Gates, 1994; Citron, 2010), що віддзеркалює й загальну

тенденцію, яка простежується в гуманітарних науках, зокрема літературознавстві (Devdiuk & Nisevych, 2020).

Ім'я Аманди Майєр-Рьонтген епізодично згадується в оглядових працях, присвячених музичній культурі Швеції (Jönsson, 1995; Karlsson, 1994; Öhrström, 1987; Öhrström & Eriksson, 1995; Riemann, 2017; Laurence, 1978), у довідкових матеріалах (Öhrström, n.d.; Riemann, 2017; Laurence, 1978); з'являється у джерелах, що висвітлюють творчість Й. Брамса, Е. Гріга та Юліуса Рьонтгена – чоловіка А. Майєр, також композитора романтичного напрямку (Fuchs, 2001; Hofmann & Hofmann, 2006; Grieg, 2001; Vis, 2007).

Єдиним дослідженням, що розглядає власне особистість композиторки, на поточний момент є дисертація Дж. Мартін (Martyn, 2018). Однак науковиця основну увагу приділяє лише життєвому і творчому шляху музикантки, її виконавській діяльності, а також – загалом вивченню проблеми гендерної нерівності в музичному середовищі другої половини XIX століття.

Таким чином, на сьогодні *відсутні музикознавчі розвідки, присвячені саме композиторському доробку А. Майєр.*

Отже, **метою** цієї статті є аналітичний розгляд одного з камерно-інструментальних опусів мисткині – Струнного квартету *A-dur* – з позицій індивідуальної інтерпретації романтичної жанрової моделі.

Методологія дослідження. Окрім низки конкретних, суто музикознавчих, типів аналізу музичного твору (структурно-функціональний, інтонаційний, тонально-гармонічний, фактурний, образно-драматургічний, семантичний), використано жанрово-стильовий та історико-стильовий підходи, що сприяють розумінню специфіки втілення жанрового прообразу струнного квартету у творчості А. Майєр.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Квартет *A-dur* належить до тих камерних творів А. Майєр, що не були видані за життя композиторки. Його партитура наявна сьогодні лише у вигляді автографу. Згідно із Дж. Мартін, рукопис датовано 1877 роком; як припускає дослідниця, деяку кількість сторінок першої частини було загублено, це також стосується й четвертої частини, оскільки в рукописі наявні три ескізи фіналу з різними

версіями репризи, але, водночас, щоденникові записи композиторки свідчать про те, що вона завершила й першу частину, й фінал (Martyn, 2018: 215). В аудіозаписі твору для диску «Rendezvous: Leipzig», який було здійснено ансамблем «Maier Quartet», використано варіант партитури, закінчений Б. Тонні Андерсеном.

Незважаючи на відсутність на сьогоднішній день авторського кінцевого варіанту партитури, наявний рукопис все ж дозволяє дійти висновків щодо загальної стильової домінанти твору, його форми та драматургії.

Квартет являє собою цикл з чотирьох частин. Перша частина – сонатне *Allegro (A-dur)*, в якому переважають пісенно-танцювальний тематизм та лірична образність. Друга частина – ліричне *Andante (D-dur)*, що за стилістикою частково нагадує повільні частини класичних сонатних циклів, частково – спирається на опосередковано виражену танцювальність; третя частина – *Allegro non troppo (cis-moll)* – танцювально-ігрова, вона поєднує риси менуету і скерцо; й четверта – *Presto (fis-moll)* – стрімкий бурхливий фінал, який істотно контрастує з ліричною першою частиною та містить новий схвилювано-драматичний образ. Це сприяє розімкненню циклу, створює відчуття драматургічної незавершеності, що також є відбиттям романтичної естетики та може розцінюватися як прояв певної прихованої сюжетності в межах «чистої» інструментальної музики, й так само є рисою романтичної жанрової моделі камерно-інструментального сонатного циклу.

Розглянемо композиційні та драматургічні особливості кожної з частин квартету.

У **першій частині**, з одного боку, переважає лірико-жанрова образна сфера; з іншого, не маючи у своїй основі яскравого драматургічного конфлікту, *Allegro* відрізняється деталізованістю тематичних процесів, наявністю контрастів на рівні окремих тематичних елементів.

Ця внутрішня контрастність проявляється вже в головній партії, що побудована в подвійній простій двочастинній формі (ABA₁B₁). Перша тема (A) має яскраво виражену основу, в першому реченні 16-тактового періоду вона проводиться першою скрипкою в тональності *A-dur*, в другому – віолончеллю в *G-dur*; таким чином виникають

тональний і тембровий контрасти. Зазначимо, що ця тема починається із характерної низхідної секундової інтонації, яка відіграватиме важливу роль у подальшому тематичному розвитку. Структура теми А є незамкненим періодом, тому перехід до другої теми головної партії є доволі плавним та непомітним – уникання чітко виражених кадансів взагалі властиве камерним творам А. Майєр.

Друга тема головної партії помітно контрастує з першою завдяки мінорному ладу. При цьому ладовий контраст реалізується й всередині самої теми, оскільки її перше речення звучить у тональності *fis-moll*, а друге – в *E-dur*. Такий прийом відсилає до стилістики шубертівських пісенних тем. Характерним атрибутом другої теми головної партії є також «золотий хід» валторни (терція та квінта) у супроводжуючих голосах. Останній на момент написання Квартету А. Майєр вже став доволі розповсюдженою романтичною музичною лексемою. Цей інтонаційний елемент безпосередньо переходить у низхідну секундову інтонацію, з якої починалась перша тема головної партії, і яка тут передається від інструмента до інструмента (проходить спочатку у скрипок, потім у альту і віолончелі). Таким чином утворюється короткий хід до репризи головної партії. Остання у варійованому вигляді повторює вже експонований тематизм (A_1B_1): перша тема замість першої скрипки звучить у віолончелі, у скрипок з'являється контрапункт, що так само, як і тема, побудований на низхідній секундовій інтонації, і який, подібно до основної мелодичної лінії, втілює ідею танцювальності, оскільки його мелодичний абрис викликає асоціацію з вальсовим «кружлянням». У репризі другої теми головної партії (B_1) її матеріал контрапунктично поєднується з матеріалом першої теми. Кульмінацією тематичного розвитку в головній партії стає багаторазове повторення низхідної секундової інтонації з першої теми головної партії у збільшенні. Після нього, нарешті, з'являється яскравий каданс в *A-dur*, слідом за яким починається сполучна партія.

Цей розділ є доволі компактним за масштабами. Він побудований на безперервному русі восьмими, що також викликає асоціацію з кружлянням у танці. Сполучна партія вирізняється максимальним

ступенем тональної нестійкості, фактично весь цей розділ є ланцюжком відхилень, останнє з яких (у *gis-moll*) підводить до побічної партії.

Тема побічної партії, як і тема головної, витримана у вальсовому русі, але завдяки мінорному ладу має дещо меланхолійний характер. Привертає увагу не надто типове для класичних сонатних форм тональне співвідношення головної та побічної партій: тема останньої звучить в тональності *cis-moll*, яка є верхньою медіантою до основної тональності. Таке зіставлення відображає пошуки нових гармонічних барв і тональних зв'язків, притаманні композиторам-романтикам.

Тема побічної партії не завершується кадансом, а одразу модулює у тональність *E-dur*, що знаменує початок заключної партії. Цей розділ також побудований на пісенно-танцювальній темі, інтонаційно та ритмічно спорідненій з тематизмом попередніх розділів. Примітною рисою цієї теми є бурдонні квінти в басах, що додають їй фольклорного забарвлення.

Експозиція завершується не повноцінним кадансом, а предиктом, де альт і віолончель проводять остинатні мелодичні фігури (інтонації висхідної кварта та низхідної квінти), а в першій скрипці у цей час повторюється «запитальний» висхідний секундовий зворот у нюансі *pp*, виконуваний прийомом *pizzicato*, що слугує переходом до *розробки*.

Остання починається з проведення першої теми головної партії у *F-dur*. Далі її тематичний матеріал піддається активному тональному розвитку (відхилення у *f-moll*, *c-moll*, *A-dur*). Наступний розділ *розробки* побудовано на видозміненому матеріалі сполучної партії (тональний розвиток охоплює *A-dur*, *As-dur*, *Es-dur*).

Після відхилення у *Es-dur* матеріал сполучної партії плавно перетікає у варійований тематизм побічної.

На зміну останньому, у свою чергу, приходить новий варіант «вальсового кружляння», заснований на низхідній секундовій інтонації з першої теми головної партії. Таким чином, цей мотив можна вважати своєрідним *motto* першої частини квартету. Після кульмінації, побудованій на багаторазовому обіграванні цієї секундової інтонації, починається перехід до репризи, заснований на матеріалі сполучної партії та остинатному проведенні секундового *motto* (тепер у варіанті *fis – a*). Завдяки виокремленню цього мотиву, який є

початковою інтонацією теми головної партії, відбувається дуже плавний та непомітний перехід до репризи. Таким чином, розробка містить три хвили із кульмінацію у точці «золотого перетину» перед початком репризи.

Реприза в цілому повторює всі тематичні «події» експозиції, але матеріал головної партії піддається тембровому варіюванню, фактура супроводу насичується новими мелодичними контрапунктами, що додають до гармонічної вертикалі м'які дисонанси.

Тема побічної партії в репризі не приводиться до основної тональності, вона звучить у *fis-moll* (паралельний мінор та нижня медіанта відносно *A-dur*) і зберігає свій меланхолійно-замріяний характер.

На жаль, як було зазначено вище, останні сторінки автографу першої частини, які, ймовірно, містили перехід до заключної партії та коду, не збереглися. Б. Томмі Андерсеном цю частину форми реконструйовано за зразком експозиції, але із приведенням тематичного матеріалу до основної тональності.

Друга частина продовжує лірико-жанрову лінію, започатковану в першій. Попри повільний темп, в ній відчувається прихована танцювальність, зокрема, розмір 6/8 та характерні ритмічні фігури («чверть-восьма», послідовності із двох восьмих під лігою в кадансах) привносять в основну тему *Andante* риси сициліани. Загалом друга частина має складну тричастинну структуру. Друга тема першого розділу контрастує з першою за ладом і відрізняється більш схвилюваним характером. Вона проводиться в тональності *fis-moll*, що нагадує про терцієве співвідношення тем головної та побічної партій в першій частині.

Тема середнього розділу звучить в тональності *h-moll* і також спирається на приховану танцювальність: тут з'являється найтиповіша для сициліани ритмічна фігура – послідовність «восьма з точкою-шістнадцята, восьма».

В репризі початковий тематичний матеріал, як і в першій частині, зазнає певних тембрових та фактурних змін; основні мелодичні лінії обростають мелодичними контрапунктами. Завершується частина невеликою кодою, де основна тема проводиться на тлі тонічного органного пункту.

Третя частина також містить танцювальне начало, але подане вже не в ліричному, а в ігровому ключі. Ритміка основної теми викликає асоціації одночасно з менуетом та лендлером або широко розповсюдженим на той час тридольним шведським танцем *хамбо*.

Ця частина має складну тричастинну репризну форму з тріо, типову для сонатних циклів віденських класиків і не менш розповсюджену у камерних творах композиторів-романтиків. Друга тема першого розділу також заснована на вальсовій пластиці. Тема тріо вносить певний тональний контраст (*A-dur* проти *cis-moll* та *fis-moll* в першому розділі), але за ритмікою також наближається до теми першого розділу й поєднує риси менуету та вальсу.

Фінал являє собою вільно трактовану багатотемну сонатну композицію, логіка побудови якої нагадує про монтажну драматургію фіналів камерних творів Р. Шумана з їх примхливими «карнавальними» переключеннями розмаїтих образних планів. Разом з тим, стрімкий ритмічний рух та контраст між віртуозно-фігуративним та кантиленним матеріалом в умовах панування лірико-драматичної образності, наявність енергійної яскравої коди відсилають також і до камерних творів Ф. Мендельсона.

Водночас, у фіналі зберігаються риси, притаманні саме камерному письму А. Майєр: плавні непомітні переходи від одного розділу до іншого, динамічність розробкових розділів завдяки інтенсивності в них модуляційних процесів, активне використання секвенцій. Композиторка також часто застосовує і прийоми мотивного розвитку, що є більш типовим для класичних сонатних циклів і менш характерним для романтичної моделі з її опорою на пісенність.

Тематизм вступу та головної партії фіналу (А) побудований на фігуративному матеріалі (стрімкий низхідний та висхідний рух шістьнадцятими); перша тема побічної партії (В) – кантиленна, пісенного походження, – дещо нагадує своїм мелодичним абрисом ліричні теми Ф. Мендельсона, але, водночас, завдяки синкопованому ритму, – схвильовано-поривчасті ліричні теми Р. Шумана. Друга тема побічної партії заснована на синкопованій ритміці та фігуративному матеріалі, спорідненому з тематизмом вступу та головної партії. Вона різко «вривається» у ліричну сферу першої теми, отже, цей прийом

нагадує раптові драматичні «прориви» матеріалу головної партії у зоні побічної в сонатних циклах Ф. Шуберта. Третя тема побічної партії (D) – знову пісенно-лірична, але, водночас, також схвильована за характером. Вона ненадовго повертає тональність *fis-moll*, однак її подальший розвиток пов’язаний з активними модуляційними процесами, що підводять до розробки. Таким чином, ця тема не закріплює домінантову тональність і не замикає експозицію, а слугує імпульсом для подальшого тематичного розвитку.

Розробку засновано на варіюванні цієї ж теми та її «зіткненні» з новим матеріалом (E) – драматичною темою маршового характеру, викладеною ансамблевим *tutti*. На цьому протиставленні побудовано головну кульмінацію розробки, після якої починається предикт на матеріалі третьої теми побічної партії, що підводить до репризи.

Останню, після насичених «подіями» експозиції та розробки, істотно скорочено. На початку репризи звучить тема вступу в одноіменному мажорі, потім – тема головної партії, в якій яскраво зіставлені тональності *fis-moll* і *Fis-dur*, згодом – третя тема побічної партії (D), яка переходить у код, засновану на новій кантиленній темі, спорідненій, однак, з тематизмом побічної партії.

Отже, схема композиційної структури фіналу Квартету А. Майєр має такий вигляд (Схема 1):

Схема 1. Структура фіналу Квартету *A-dur* А. Майєр

Експозиція			Розробка	Реприза			Coda
Вступ (<i>fis-moll</i>)	Зона ГП	Зона ІІІ	D₁ E D₂ Предикт на матеріалі C	Вступ (<i>Fis-dur</i>)	Зона ГП	Зона ІІІ	Новий матеріал, спорід- нений з темами C і D (<i>fis-moll</i>)
	A <i>fis-moll</i> Хід (СП) на матеріалі A	B (<i>cis-moll</i>) C B (<i>fis-moll</i>)			A₁ (<i>Fis-dur</i> / <i>fis-moll</i>)	D₂ (<i>Fis-dur</i>)	

Як бачимо, загальна композиція Квартету А. Майєр дещо відрізняється від класичних і навіть романтичних зразків жанру. Найяскравішою відмінністю твору є тональна незамкненість, що проявляється як на рівні загальної будови циклу – *A-dur* (I, *Allegro*) – *D-dur* (II, *Andante*) – *cis-moll* (III, Скерцо) – *fis-moll* (IV, Фінал), так і на рівні композиції окремих частин. Принцип тональної розімкненості розповсюджується також і на внутрішню будову частин, структуру окремих епізодів. Так, тематичний матеріал побічної партії першої частини у репризі далеко не одразу приходить до основної тональності: тему побічної партії подано у паралельному мінорі. Слід також відмітити активний тональний рух не лише в розвиваючих частинах, але й в експозиційних: вже головна партія першої частини містить відхилення в далекі тональності (наприклад, низьких VII і VI шаблів); відхід від класичних тональних співвідношень на рівні циклу і будови окремих частин (тональність першої теми побічної партії першої частини є верхньою медіантою відносно основної тональності, і в цій самій тональності написано й третю частину, а тональність фіналу, навпаки, є нижньою медіантою відносно основної тональності *A-dur*). Водночас, чималу роль у драматургії Квартету починають відігравати тональні арки: наприклад, і перша тема побічної партії в експозиції першої частини, і третя частина написані в *cis-moll*; проведення першої теми побічної партії в репризі першої частини ніби готує тональність фіналу (*fis-moll*). Тональні зв'язки присутні й між другою темою першого розділу третьої частини й фіналом, а також між тріо третьої частини й першою частиною (*A-dur*).

Висновки.

Отже, Квартет *A-dur* Аманди Майєр продовжує традиції австро-німецького романтизму, особливо тієї його лінії, що йде від камерних творів Ф. Шуберта, а у другій половині XIX століття наслідується в опусах Й. Брамса. Основними рисами цієї жанрової моделі є опора на пісенність та жанрово-танцювальне начало, велика питома вага лірико-епічних образів та оповідальності, відсутність яскраво вираженого конфлікту в сонатному алегро, де теми головної та

побічної партій не стільки зіштовхуються одна з одною, скільки розкривають різні грані ліричного або лірико-жанрового образу.

Однак у циклі присутні і контрасти між танцювально-жанровою, ліричною та лірико-драматичною сферами, які виливаються у мозаїчність форми зі швидкими змінами образів, що нагадує про камерні твори Ф. Мендельсона та Р. Шумана. Окремо відмітимо прояви віртуозності у Фіналі, вочевидь пов'язані з бажанням композиторки реалізувати власні виконавські напрацювання; віртуозність інструментальних партій засвідчує досконале володіння нею знаннями щодо техніки гри на струнних інструментах, глибоке розуміння їх виразних якостей, так само як і можливостей виконавців.

Водночас, у Квартеті відображаються й певні тенденції до експерименту із вже існуючою романтичною моделлю сонатного циклу, що загалом притаманне жанру струнного квартету, який з часів віденських класиків, особливо пізніх квартетів Л. ван Бетховена, часто мислився композиторами як своєрідна творча лабораторія.

Прагнення до оновлення та індивідуального переосмислення сучасних мисткині жанрових взірців проявляється в низці рис. Найпримітнішою з них є тональна незамкненість, як на рівні всього циклу, так і на рівні будови окремих частин і навіть розділів форми. Також привертають увагу відсутність характерних для класичних та більшості романтичних сонатних циклів тональних співвідношень між частинами, активний тональний рух та барвисті зіставлення тональностей навіть в експозиційних розділах форми; наявність опосередкованих тональних зв'язків між частинами, які реалізуються за рахунок тональних арок між окремими розділами. Яскравий образний контраст між лірико-жанровою першою частиною та лірико-драматичним фіналом, з одного боку, є проявом прихованої сюжетності, що притаманна романтичним камерно-інструментальним творам, а з іншого – також вказує на творче переосмислення романтичної жанрової моделі камерно-інструментального сонатного циклу.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з вивченням як інших зразків творчої спадщини А. Майєр, зокрема вокальних, так і зверненням до камерно-інструментального доробку інших мисткинь доби Романтизму.

ЛІТЕРАТУРА / REFERENCES

- Block, A. F. & Neuls-Bates, C. (1979). *Women in American music: a bibliography of music and literature*. Westport, Conn.: Greenwood Press [in English].
- Bowers, J. (2005). *Women making music: the western art tradition, 1150–1950*. Urbana: University of Illinois Press [in English].
- Briscoe, J. R. (2004). *New historical anthology of music by women*. Bloomington: Indiana University Press [in English].
- Citron, M. J. (2010). Gender and the musical canon: a retrospective view by the author. *Gender Studies in Der Musikwissenschaft – Quo Vadis?*, 25–30 [in English].
- Devdiuk, I. V. & Nisevych, S. I. (2020). Women Artists in the British and Ukrainian Literature at the Turn of the 19th – 20th Century: D. H. Lawrence's Women in Love and O. Kobylianska's Valse Mélancolique. *Journal of History Culture and Art Research*, 9 (3), 226–234, <https://doi.org/10.7596/taksad.v9i3.2661> [in English].
- Fuchs, I. (Ed.) (2001). *Internationaler Brahms-Kongress Gmunden 1997. Veröffentlichungen des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien: in 6 Bände. Band 1. [International Brahms Congress Gmunden 1997. Publications from the archive of the Society of Music Friends in Vienna: in 6 volumes. Vol. 1]*. Wien: H. Schneider [in German].
- Gates, E. (1994). Why Have There Been No Great Women Composers? Psychological Theories, Past and Present. *Journal of Aesthetic Education*, 28(2), 27–34. <https://doi.org/10.2307/3333265> [in English].
- Golden, A. (2022). Wind Band Composers You Should Know. *Music by Women Journal*, 1 (1), 6–8 [in English].
- Grieg, E. (2001). *Diaries, Articles, Speeches*. (Edited and translated by Finn Benestad and William H. Halverson). Columbus, Ohio: Peer Gynt Press [in English].
- Grove, G. & Julie, A. S. (1996). *The new Grove dictionary of women composers*. London: Macmillan [in English].
- Hofmann, R. & Hofmann, K. (2006). *Johannes Brahms als Pianist und Dirigent: Chronologie seines Wirkens als Interpret [Johannes Brahms as a pianist and conductor: chronology of his work as an interpreter]*. Tutzing: Hans Schneider [in German].

- Jönsson, Å. (1995). Violin virtuos och musikpionjär. In *Historien om en stad* [Violin virtuoso and music pioneer. In *The story of a city*]. (Vols. 1–3). Vol. 2: *Landskrona 1800–1899*, pp. 151–156. Landskrona: Landskrona kommun [in Shwedish].
- Karlsson, Å. (1994). Amanda Maier – violin virtuos och Landskrona flicka. In *Landskrona profiler* [Amanda Maier – violin virtuoso and Landskrona girl. In *Landskrona profiles*], 38–43. Landskrona: Landskrona museum [in Shwedish].
- Laurence, A. (1978). *Women of Notes: 1,000 women composers born before 1900*. New York: R. Rosen Press [in English].
- Martyn, J. F. (2018). *Amanda Maier: Her Life and Career as a Nineteenth-Century Woman Violinist*. (D.M.A. diss). Faculty of Music at University of Toronto. Toronto [in English].
- Öhrström, E. (n. d.). Amanda Maier-Röntgen (1853–1894). *Swedish Musical Heritage / The Royal Swedish Academy of Music*. URL: <http://www.swedishmusicalheritage.com/composers/maier-rontgen-amanda/> [in English].
- Öhrström, E. & Eriksson, B. (1995). Amanda Maier Röntgen. In *Kvinnliga tonsättare. Ett axplock från 1800-talet till nutid* [Female composers. A selection from the 19th century to the present day], pp. 9–10. Stockholm: Stockholms stadsbibliotek, huvudbiblioteket [in Shwedish].
- Öhrström, E. (1987). *Borgerliga kvinnors musicerande i 1800-talets Sverige* [Civil women's musicianship in 19th century in Sweden]. (Diss. in musicology). Göteborgs universitet: Musikvetenskapliga institutionen [University of Gothenburg: Department of Musicology]. Göteborg [in Swedish].
- Pugsley, E. (2022). 10 female composers, whose music you need to hear. *Gramophone. The world's best classical music reviews*, Monday, June 20, 2022, <https://www.gramophone.co.uk/blogs/article/10-femalecomposerswhose-music-you-need-to-hear> [in English].
- Riemann, H. (2017). Röntgen, Amanda. *Musik Lexikon* [Music Lexicon]. (In 2 Bänden / Vols.). Band / Vol. 1, S./P. 29 (xxix). Nikosia: TP Verone Publishing house Ltd [in German].
- Vis, J. (2007). *Gaudeamus: het leven van Julius Röntgen (1855–1932), componist en musicus* [Gaudeamus: the life of Julius Röntgen (1855-1932), a composer and a musician]. Zwolle, [Netherlands]: Waanders Uitgevers [in Dutch].

Yaroslava Serdiuk

Kharkiv State Academy of Culture,
 PhD in Art Studies,
 Senior Teacher at the Piano Department
 e-mail: yaroslava_serdyuk@yahoo.com
 ORCID iD 0000-0002-4007-5563

Amanda Maier's String Quartet: an interpretation of the Romantic genre model

Statement of the problem.

The proposed study is devoted to the chamber instrumental heritage of the Swedish violinist and composer Amanda Maier-Röntgen, a graduate of the Royal Academy of Music in Stockholm and the Leipzig Conservatory, whose person and work are practically unknown in the Ukrainian musical community. However, her chamber instrumental compositions are of indisputable interest for performers and have recently gained popularity among the latter. Also, the study of the composer's best opuses, undoubtedly, enriches scientific ideas about the development of the leading genres of musical culture in the second half of the 19th century.

Recent research and publications.

The creative person of A. Maier-Röntgen is sporadically mentioned in reviews considering the Swedish musical culture (Jönsson, 1995; Karlsson, 1994; Öhrström, 1987; Öhrström & Eriksson, 1995; Riemann, 2017; Laurence, 1978), in some reference materials (Öhrström, n.d.; Riemann, 2017; Laurence, 1978). The name of the composer is also found in sources covering the work of J. Brahms, E. Grieg, and Julius Röntgen, the husband of Amanda Maier, also a romantic composer (Fuchs, 2001; Hofmann & Hofmann, 2006; Grieg, 2001; Vis, 2007). At the moment, there is the only research that directly examines A. Maier's person – it is the dissertation of J. F. Martyn (2018), where considerable attention is paid only the life and creative path of the musician, her performing activities, as well as the general problem of gender inequality in the musical environment of the second half of the 19th century. Thus, today there are no musicological studies dedicated to the composer work by A. Maier.

Objectives, methods, and novelty of the research.

The purpose of the study is to consider one of the chamber instrumental opuses of the composer, the String Quartet in A Major, from the standpoint of an individual interpretation of the Romantic genre model. The novelty of the research consists

in the first experience in Ukrainian musicology of studying the genre-stylistic features of Amanda Maier's String Quartet. The research results are based on the use of such methods as historical and stylistic, genre and stylistic, comparative, as well as on the set of analytical musicological methods.

Research results and conclusion.

A. Maier's String Quartet imitates the features inherent in the genre model formed in the Austro-German tradition, in particular, in the work of F. Schubert, the peculiarities of which are the reliance on song and dance genre elements, a large specific weight of lyrical and epic images and narrative, the absence pronounced conflict in the sonata allegro. But in the cycle there are contrasts between the dance-genre, lyrical and lyrical-dramatic spheres, which causes a certain "mosaic" of the form with rapid changes of images that reminds of the chamber works of F. Mendelssohn and R. Schumann. Manifestations of virtuosity in the Finale of the Quartet testify to the composer's deep understanding of the specifics of playing stringed instruments and become an imprint of her performing individuality. At the same time, the Quartet also shows certain tendencies to experiment with the already existing Romantic model, which are manifested in the tonal openness of the cycle, the absence of typical tonal correlations between its parts and between the fragments of the form within of the parts, and in a bright contrast between the First part and the Finale.

Keywords: female composers; Amanda Maier-Röntgen; Swedish violinist and composer; string quartet; genre model.

Стаття надійшла до редакції 27 листопада 2023 року

УДК 78.071.1:784.3]:781.68"19

DOI 10.34064/khnum2-3302

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

e-mail: angelina127mamona@gmail.com

ORCID iD: 0000-0002-1495-6738

**Лірика Р. Тагора в композиторських інтерпретаціях:
спроба порівняльного аналізу**

Поезія Р. Тагора набула надзвичайно широкого резонансу у творчості західноєвропейських та американських композиторів першої третини минулого століття. Здебільшого увагу привертала дві збірки поета – «Гітанджалі» та «Садівник». Серед великої кількості музичних інтерпретацій непоодинокі випадки, коли до одного і того ж вірша звертаються декілька композиторів, що дає цікаву можливість порівняти їхні твори для висвітлення як різних способів сприйняття образного світу поезії Р. Тагора, так і музично-стильових орієнтирів авторів музики. У статті подано порівняння музичних втілень вірша Р. Тагора «Mother, the young prince...» зі збірки «Садівник» трьома композиторами – представниками різних європейських музичних культур – К. Альфано, К. Шимановським та О. Цемлінським. Мета розвідки – визначити особливості музичних трактувань поезії Р. Тагора, сфокусувавшись на композиційному, інтонаційному та образно-емоційному аспектах інтерпретації, для чого залучені методи компаративного, семантичного, жанрово-стильового, структурно-композиційного аналізу. Розглянуто першу пісню з «Трьох поем Р. Тагора» Ф. Альфано, другий і третій номери «Чотирьох пісень» ор. 41 К. Шимановського та другу частину «Ліричної симфонії» ор. 18 О. Цемлінського. Виявлено, що усі композиції демонструють яскраві стилістичні відмінності (пізньоромантичні, імпресіоністичні, експресіоністичні риси), поряд із концептуальними, що враховують жанрові умови (камерно-вокальний та вокально-симфонічний модуси), однак спостерігається і спільна типологічна тенденція: відхід від музичного орієнтального комплексу, незважаючи на екзотичність постаті Р. Тагора.

Ключові слова: вокальний цикл; *lirica da camera*; камерно-вокальна музика; музика першої третини XX століття; музичний орієнталізм.

Постановка проблеми.

Лірика Рабіндраната Тагора (1861–1941) викликала безпрецедентний інтерес серед західноєвропейських та американських композиторів у першій половині минулого сторіччя. Джерелами натхнення митців ставали вірші із двох збірок поета – «Гітанджалі» та «Садівник», й дуже часто різні композитори обирали одні й ті самі вірші для своїх вокальних опусів, створюючи власні поля інтерпретацій образного світу лірики Р. Тагора, який водночас був і представником екзотичного світу Сходу, і сучасником митців Заходу. Порівняння творів, що виникли завдяки такому вибору, дає змогу краще зрозуміти як індивідуальні вектори творчості композиторів, так і можливі спільні або відмінні тенденції в осмисленні поетичного першоджерела. У цій розвідці ми зупинимось на одному з випадків, коли три композитори, представники різних музичних культур, – К. Альфано, К. Шимановський та О. Цемлінський – при створенні своїх вокально-інструментальних циклів обрали вірш Р. Тагора «*O Mother, the young prince*» («О мамо, молодий принц...») – № 7 з його збірки «Садівник».

Мета статті – визначити особливості музичних трактувань поезії Р. Тагора, сфокусувавшись на композиційному, інтонаційному та образно-емоційному аспектах інтерпретації, для чого залучені *методи компаративного, семантичного, жанрово-стильового та структурно-композиційного аналізу*.

Останні дослідження та публікації за темою. У численних публікаціях, присвячених творчості Р. Тагора, можна знайти згадки про феномен величезної популярності його поезії у композиторів Заходу (Lago & Warwick, 1989). Трьом циклам американських та французького композиторів (Дж. Карпентера, А. Шеферда та Ж. Краса) на вірші Р. Тагора з його збірки «Гітанджалі» присвячена окрема праця С. Раяпаті (Rayapati, 2010). Проте музичні втілення поезій зі збірки «Садівник» *не ставали предметом такого роду досліджень*. З метою загального огляду творів західноєвропейських композиторів на вірші Р. Тагора періоду 1914–1925 років пише свою статтю С. Сен (Sen, 2008), який більш детально зупиняється на «Чотирьох піснях» оп. 41 К. Шимановського та «Ліричній симфонії» О. Цемлінського. Серед праць, присвячених творчості останнього, –

монографії Е. Бомонта (Beaumont, 2000) та М. Московіца (Moskovitz, 2010), де «Лірична симфонія» розглядається як в компліментарному (у першому випадку), так і в інколи претензійному ключі з ефектним поданням історико-культурного контексту створення цього опусу (у другому випадку). Про надзвичайно цікаву ситуацію з популярністю творчості бенгальського поета серед італійських композиторів першої третини XX сторіччя можна дізнатися з видання, здійсненого П. Чакраварті і М. Преером (Chakravarti & Prayer, 2023). Добу модернізму в музиці, до якої належать твори згаданих вище композиторів, загалом висвітлює О. Корчова (2020), проте детально *творчість цих митців не розглядається, як і аналізовані нижче її зразки.*

Виклад основного матеріалу дослідження.

Збірка Р. Тагора «Садівник» («The Gardener»), яка вперше була опублікована у Лондоні в 1913 році, містить авторські переклади віршів з мови бенгалі англійською, загалом 85 поезій, про які у передмові автор говорить як про «*lyrics of love and life*» («лірика кохання та життя») (Tagore, 1913: Preface, no pag.). Вірші збірки не об'єднані сюжетно, проте деякі перегуки і наскрізні мотиви в ній наявні. Як головні можна назвати образи кохання та серця, згадки про які зустрічаються у більшості віршів. Також поет перекидає своєрідну «арку» між першим та останнім віршами: в першому йдеться про слугу, що просить свою королеву зробити його садівником у її саду та не відправляти його здійснювати нові завоювання; у заключному, де автор звертається безпосередньо до читача (чого не було в попередніх віршах), знову з'являється образ саду. Тагор пропонує тому, хто читатиме його сто років потому, подивитися навкруги із квітучого саду сьогодення, зібрати крихкі спогади про квіти, що красувалися сто років тому. Також одним з найважливіших елементів у поетичному світі «Садівника» стає пісня. Це багатовимірний образ, якому Тагор приділяє особливу увагу (нагадаємо, що попередня його збірка, опублікована англійською мовою, «Гітанджалі», має авторський підзаголовок «Жертовні піснеспіви»). Пісня є висловленням поета, вираженням кохання, голосом птаха. Так, у вірші № 51 у момент, коли закоханий говорить про останню пісню, його кохана

по її закінченні має піти. Цікаво, що пісня в Тагора не лише співається, але й «плететься» (weave) поетом (за аналогією з квітковими гірляндами) або ж «вибивається» (struck) з його арфи. Пісня є уособленням висловленого кохання: поет увечері слухає, поки його покличуть, адже два молодих серця можуть зустрітися, й очі закоханих, щоб розбити тишу, благають музики, яка б говорила за них. Серед інших музичних образів, які періодично зустрічаються у збірці, – згадки про арфу, дзвіночки, гонг та флейту. Вірш, у якому флейта стає важливим образним елементом (№ 5), де її тембр забарвлює пронизуючий заклик «Далекого Там» (Great Beyond), послугував текстовою основою першої частини «Ліричної симфонії» О. Цемлінського – семичастинного циклу для великого симфонічного оркестру та двох солістів, баритона та сопрано. У цій частині (найбільш масштабній у циклі) розкривається центральна тема вірша – туга за незвіданим Далеким. Композитор не завжди дає «буквальне» тлумачення фраз про флейту (тобто ілюструє відповідні текстові елементи звучанням флейти в оркестрі, що також має місце), а застосовує подекуди інші духові інструменти; музика ж частини у цілому втілює ідею поклику.

У вірші № 7 «*O Mother, the young prince...*» також присутній образ флейти, проте він не посідає провідного місця. Сюжет вірша розкривається у монолозі дівчини, яка схвильована тим, що молодий принц проїжджатиме повз їхні двері. Вона знає, що принц не подивиться на неї і, можливо, навіть не встигне помітити: «тільки знакаючий поклик флейти, ридаючи, пролине здалеку»¹, але дівчина все одно готуватиметься до цього моменту й одягне своє найкраще вбрання. Друга частина монологу героїні сюжету розкриває її душевний стан вже після того, як принц проїхав повз двері будинку. Він дійсно не помітив її, а рубінове намисто, що дівчина йому кинула, розтрощено його колісницею; утім лірична героїня не шкодує про свій вчинок. Важливим структурним елементом вірша є притаманне багатьом поезіям зі збірки Р. Тагора використання рефрену:

¹ Тут і далі – дослівний переклад авторки статті.

дівчина задається риторичним питанням, адресованим її матері («Чому дивишся на мене здивовано, мамо?»).

Усі три музичні звернення до вірша «*O Mother, the young prince...*» зі збірки Р. Тагора «Садівник», які ми розглянемо у цьому дослідженні, мали місце в період стрімкого злету популярності бенгальського поета на Заході. Після публікації своїх віршів англійською мовою Р. Тагор став першим представником позаєвропейської культури, який отримав Нобелівську премію з літератури (1913). Музичні втілення цього тексту поета належать до різних етапів творчої еволюції композиторів та були здійснені в різних історичних і культурних умовах: як одне з напрацювань Ф. Альфано в жанрі італійської *lirica da camera*; в період створення К. Шимановським опери «Король Рогер» в Україні часів громадянської війни; під час перебування орієнтованого на австрійську культуру О. Цемлінського у Празі з її активним музичним життям.

Mosso (ma flessibile)

Франко Альфано (1875–1954), який глибоко цікавився індійською культурою (свідомством чого стала його опера «Легенди Шакунтали. Три акти з Калідаси»), є автором 26 пісень на вірші Р. Тагора, що складає ледь не половину написаних ним творів цього жанру (усього їх 53). Серед цих пісень 11 створені на вірші з «Гітанджалі», 15 – на тексти із «Садівника» (Chakravarti & Prayer, 2023: 47). Ф. Альфано став єдиним італійським композитором, інтерес якого до поезії Р. Тагора був не тимчасовим явищем: митець звертався до його віршів протягом 30 років, аж до самої своєї смерті (там само).

Популярність Р. Тагора серед італійських композиторів можна назвати майже національним феноменом доби. У виданні П. Чакраварті і М. Пресера, при оцінці ролі Р. Тагора у творчості італійських композиторів початку XX століття, зроблено достатньо узагальнюючу заяву щодо того, що він був улюбленим поетом генерації майстрів італійської музики, які народилися між 1870-ми – 1910 роками (Chakravarti & Prayer, 2023: 40). Саме у творчості цього покоління сформувався жанр *lirica da camera* – «творів для голосу і фортепіано, в яких досягнуто справжній синтез музики та поезії, де фортепіано використовується заради його унікального внеску

до загальної експресії» (Lakeway, White, 1989: Preface, n.p.). Поетичне слово давало імпульси до оновлення музичної інтонаційності в руслі еволюційних процесів межі XIX–XX століть. Зокрема, поезія Р. Тагора стала одним із важливих чинників формування цього жанру італійської вокальної музики, характерною ознакою якого був відхід від стандартів, пов'язаних із тривалим домінуванням опери.

У статті, присвяченій музичним втіленням поезії Р. Тагора, К. Коппола влучно називає ситуацію із західними літературними перекладами поезій бенгальського митця «літературними джунглями» (Corpora, 1984: 44). Адже авторські переклади збірок Р. Тагора англійською стали основою для їх перекладів іншими мовами, такими, як французька – переклад «Гітанджалі» А. Жида, який майже одразу використали у своїх камерно-вокальних творах Д. Мійо (1914) і А. Казелла (1915) – та німецька (Г. Еффенбергер), які, у свою чергу, могли стати основою для подальших перекладів іншими мовами. Так, наприклад, після написання циклу пісень (ор. 41) на німецький текст «Садівника» К. Шимановський попросив свого друга і творчого соратника Я. Івашкевича зробити переклад текстів у циклі польською (Полячок, 2014: 110). Переклад «Гітанджалі» італійською разом із передмовою В. Б. Єйтса було опубліковано в 1914 році. Роком пізніше, у 1915 році, італійською мовою вийшов друком переклад збірки «Садівник» (передмова і переклад – М. Сесті-Стрампфер), і саме ним послуговувався Ф. Альфано при написанні своїх «*Tre Poemi di Rabindranath Tagore da "Il Giardiniere"*».

Три вірші Р. Тагора із «Садівника» стали першим зверненням Ф. Альфано до поезії бенгальського митця. Вони мають присвяту: «Пам'яті Марії Педрацці». Сам композитор зазначав, що її голос «був одним з найпрекрасніших мецо-сопрано, які він колись чув» (цит. за: Chakravarti & Prayer, 2023: 49), і саме вона сприяла посиленню інтересу Ф. Альфано до жанру «*lirica da camera*». Композитори, які працювали у цьому жанровому різновиді, відносили себе до табору «модерністів», на протилежність «традиціоналістам» (там само: 41), орієнтуючись на німецьку *Lied* та французьку *mélodie lyrique*. Звернення до *lirica da camera* поєдналося з інтересом композитора до індійської тематики: «...[О]скільки я тоді закінчував

свою оперу “Шакунтала” і був повністю поглинений тасмничною бенгальською поезією, з Тагором Індія знову стала джерелом найбільшої кількості моїх коротких музичних віршів» (цит. за Chakravarti & Prayer, 2023: 49).

Цикл написано у 1918 році, а вже у 1919-му його було опубліковано в Мілані видавництвом «Ricordi». Перше виконання твору відбулося 1921 року в Парижі, в концерті, присвяченому сучасній італійській музиці (Harrison, 2007: 34), а 1930 року Ф. Альфано створив версію циклу для голосу і оркестру. У нашій статті мова йтиме про версію для голосу та фортепіано.

Італійська версія ліричної оповіді Р. Тагора про розбиті дівочі мрії – «*Mamma, il giovane Principe*» – відкриває цикл Ф. Альфано «*Tre poemi di Rabindranath Tagore*». У композиційному плані Ф. Альфано слідує за віршованою першоосновою, в першій частині якої передано трепіт очікування незвичайної події, а у другій – враження дівчини від того, що відбулося; отже, у результаті вибудовується складна дво-частинна репризна форма вокального твору. Однією з найпоказовіших рис першої частини (крім середини) є постійне тяжіння до тону «мі» – то у фортепіанній, то у вокальній партіях. Твір відкривається коротким діатонічним фортепіанним вступом у Мі-мажорі, де від початку встановлюється синкопований органный пункт на звуці «мі». Протягом усього твору він буде час від часу повертатися до фортепіанної партії, а наполегливість повтору тону «мі» у завершальних його тактах набуває ледь не траурного характеру (неможлива мрія так і не здійснилася), хоча твір і закінчується у початковій тональності Мі-мажор. Композитор виписує часті *ritenuto* як у вокальній, так і у фортепіанній партіях, а також послідовно вибудовує кожну фразу вокальної партії у вигляді низхідної хвилі, яка часто завершується на пролонгованій ноті, й таким чином тонко передає стан мрійливості й очікування, в якому перебуває лірична героїня. Хоча обрано розмір 4/4, для твору характерна метрична і ритмічна нерегулярність (застосування залігованих нот, велика кількість тріолей, пунктиру), що наближає вокальну партію до людського мовлення. Мовленнєві інтонації у вокальній партії чергуються з експресивними стрибками на широкі інтервали, серед яких особливу увагу привертає висхідний

стрибок на велику нону наприкінці обох розділів із подальшим малосекундовим низхідним ходом і ще одним стрибком, але на малу нону вниз. Цей хід має певну «оперну» експресивність і ніби символізує недосяжність мрії дівчини.

З розвитком музичного матеріалу тонально-гармонічна складова музичної фактури ускладнюється, посилюючи імпресіоністичне забарвлення звучання. Із самого початку, в умовах прозорої фактури і діатоніки, композитор застосовує секунди у складі акордів як елемент колористики, пізніше, зі зростаючою інтенсивністю тонально-гармонічних змін, можна почути акорди з доданими тонами та нонакорди. Отже, діатонічність у цілому не притаманна цій пісні.

Крім органного пункту і пульсуючого ритму, у фортепіанній партії присутній ще один важливий елемент – поєднання дрібного пунктирного ритму із секундовою інтонацією. Окрім передання тривожності і схвильованості, певною мірою він виконує і звукозображальну функцію, віддалено нагадуючи стукіт колісниць. Саме цей елемент є основою невеликої фортепіанної зв'язки між першим та другим розділом пісні. Інші зразки звукозображальності – яскрава послідовність акордів у До-мажорі на *ff* у верхньому регістрі фортепіано після слів про те, як ранковим сонцем палає колісниця принца, та колористичні арпеджіо фортепіано у момент, коли в тексті йдеться про розсипане рубінове намисто. Таким чином, хоча у вірші Р. Тагора ми і не стаємо свідками конкретних подій, а лише дізнаємося про них з вуст ліричної героїні, завдяки музиці ми можемо ніби «пережити» очікування і спогади дівчини разом з нею. Отже, поезія Р. Тагора стає для Ф. Альфано історією вразливої, схвильованої та сповненої рішучості юності, де наголошено не на подіях власне історії, а на рефлексії її героїні.

Lento assai vs Agitato assai Vivace

Цикл Кароля Шимановського (1882–1937) для голосу і фортепіано «Чотири пісні на вірші Р. Тагора» (ор. 41) у перекладі німецькою Г. Еффенбергера був написаний у один рік із твором Ф. Альфано, але трактування композиторами поетичної першооснови дуже різняться. Польський митець вирішив «розбити» вірш на дві пісні, які посідають другу і третю позиції у циклі та пов'язані між собою

інтонаційно. Отже, як і Ф. Альфано, К. Шимановський слідує за дво-частинною структурою вірша, зокрема зберігає і повтори його рефрену (рядок «*Warum schaust Du mich so verwundert an, Mutter?*» – «Чому ти дивишся на мене так здивовано, мамо?») зустрічається в обох піснях, але у другій проходить у збільшенні). Як і Ф. Альфано, К. Шимановський обирає мелодекламаційний тип висловлення, проте уникає стрибків на широкі інтервали. Відзначимо, що у вірші Р. Тагора позначений час доби, коли відбуваються події описаної історії – ранок. Але, якщо у пісні Ф. Альфано основне мажорне тональне забарвлення можна асоціювати з «ранковою» атмосферою, то у випадку з двома піснями К. Шимановського «ранковий» настрій повністю нівелюється відверто «сутінковим», якщо не «нічним», загальним колоритом звучання.

Перша частина вірша Р. Тагора в інтерпретації К. Шимановського у його «*Der junge Prinz (1)*» зовсім втрачає характер схвильованого очікування. Музика з прописаним нюансуванням *pp dolcissimo* тут звучить тужливо, навіть хворобливо і, в той же час, чуттєво.

Замість темпової ремарки *Molto* у Ф. Альфано, у К. Шимановського бачимо позначення *Lento assai*. У таких темпових умовах певне відчуття дискомфорту викликає довжина перших фраз, побудованих на здебільшого поступальному русі, сповненому хроматизмів. Із самого початку у творі немає чітко визначеної тональності, а крайні звуки першої мікрофрази вокальної партії («*O Mutter*»), яка перед цим проводиться у фортепіано, утворюють тритон. Показово, що в цій пісні також зустрічаємо органні пункти, як у басовій лінії партії фортепіано, так і в середньому регістрі у вигляді синкопованої пульсації на тоні «мі-бемоль», але тут вони сприймаються не просто як відображення схвильованості чи тривожності, а як втілення зловісного передчуття.

Зловісною у цій пісні є і маршовість, обрана К. Шимановським для створення образу принца, яка виникає завдяки короткому пунктиру в поєднанні з органним пунктом, в основі якого – мала, а потім велика секунда. До цього додається елемент звукозображальності – фортепіано у високому регістрі імітує гру на флейті: мелодія *quasi* марш сповнена тріолями, форшлагами й трелями, що звучать дещо

механістично і гротесково. Завершується «*Der junge Prinz (1)*» невеликою фортепіанною постлюдією з маршовою темою.

Наступна пісня – «*Der junge Prinz (2)*» (третя у циклі ор. 41), текстовою основою якої стала друга частина вірша Р. Тагора, контрастує з попередньою у темповому плані: *Lento assai* змінюється на *Agitato assai Vivace*. Фортепіанний вступ, з його пізньоромантичною стилістикою, хоча і в умовах політональності, задає загальний неспокійний настрій завдяки хвилеподібному руху тріолями в партії баса, які стають основним елементом фактури фортепіанної партії протягом усієї п'єси. Органний пункт продовжує відігравати значну роль, зокрема, звукова педаль у басовій лінії немов нагадує про розв'язку історії. Характер вокальної партії стає більш рішучим і вольовим, у ній частіше зустрічаються висхідні стрибки на широкі інтервали. Рухаючись немов уступами, що з кожною фразою підносять її все вище і вище, партія сопрано сягає «соль-діезу» другої октави – це перша кульмінація пісні на словах «і кинула [намисто] на його шляху». Друга кульмінація досягається наприкінці твору, цього разу на звуці «соль» другої октави, й ніби втілює останнє зусилля ліричної героїні на шляху до мрії, але музична фраза завершується низхідним рухом по звуках зменшеного септакорду до «мі» першої октави (в динаміці від *f* до *pp*). Таким чином, для К. Шимановського сюжет вірша Р. Тагора став швидше історією про нездійсненність ілюзорного бажаного і хворобливу напівсмирненість, і композитор наділив звучання пісень важким психологізмом в умовах експресивного висловлювання.

Lebhaft

У австрійського композитора Олександра фон Цемлінського (1871–1942) вірш Р. Тагора № 7 зі збірки «Садівник» (також у німецькому перекладі Г. Еффенбергера) став текстовою основою другої частини його масштабного вокально-симфонічного циклу – семи-частинної «Ліричної симфонії» ор. 18 (1922–1923) на вірші із «Садівника». Цей твір дослідники вважають провідним у композиторському спадку О. Цемлінського (Moskovitz, 2010: 199). Щодо різнобічності «Ліричної симфонії» в плані інтенсивності емоцій та відчуття часу цікавий коментар дає Ентоні Бомонт (Beaumont, 2000).

Він говорить про «сейсмографічну криву, що йде стрімголов від піку шаленої активності, при якій досвід, що триває годинами, стискається до моментів, до нападів інтенсивного спокою, коли “моменти стають годинами”. Жоден з його творів не має такої гами емоцій, жоден не поглинає свої резерви нервової енергії настільки цілковито» (Beaumont, 2000: 316).

У чергу з першою частиною симфонії, де солював баритон, друга написана для сопрано. Сам О. Цемлінський зазначав, що ця частина виконує у циклі роль скерцо, втім застерігав від того, щоб вважати її «швидкоплинною» та «поверхневою» (Moskovitz, 2010: 201). Все ж, порівняно із творами Ф. Альфано і К. Шимановського, у «Молодому принці» О. Цемлінського образ ліричної героїні є найбільш легким, безтурботним і навіть кокетливим. Два етапи розвитку історії тагорівського вірша О. Цемлінський втілює в куплетно-варіаційній формі. Жанрову якість другої частини засвідчує її ігровий та іноді театральний характер; їй притаманна мінливість відтінків настрою завдяки контрасту куплету і приспіву та побудові мелодичних елементів. Ключовою тут стає хроматична змінність, яку можна почути вже з перших звуків вступу (Ля-мажор, темпова вказівка «Жваво»). Частина починається зі світлого звучання скрипок і флейт у високому регістрі, а у скрипки соло з'являється характерне чергування тріолі на стаккато і чверті з «мінливим» хроматизмом: через коротку відстань (одна-дві ноти) у схожому мелодичному мотиві діатонічний тон замінюється хроматичним. Такий же тип хроматизованої мелодики притаманний і вокальній партії, яка, незважаючи на свою інтонаційну складність за рахунок використання композитором розширеної тональності, звучить легко, майже «невагомо». Це сприяє відтворенню таких рис образу ліричної героїні, яка схвильована очікуванням незвичної події, як допитливість і певна нетерплячість. Витонченість образу молодой дівчини підкреслено наявністю в куплетних розділах соло скрипки, із характерним викладенням здебільшого короткими мотивами з використанням тріолей. Легкість звучання вокальної партії досягається її невибагливою ритмікою з рисами регулярності, що надають їй пісенного характеру. Так, основною стає ритмічна група з чверті та двох вісімок, яка часто зустрічається також у збільшенні

(половинна – дві чверті). Інший важливий ритмічний елемент присутній в оркестрі: рух тріолями (які іноді перемежаються дуолями) створює ефект схвильованого коливання, що «ущільнює» атмосферу очікування, сповненого передчуттями, яка передається в музиці.

Як і Ф. Альфано з К. Шимановським, О. Цемлінський окрему увагу приділяє фразі «*Warum schaut Du mich so verwundert an, Mutter?*», яка звучить у сопрано лише на тлі двох флейт, фагота і соло віолончелі (темпова позначка «Спокійніше», тональність соль-мінор). Це ніби раптова зупинка, де дівчина на кілька тактів виринає зі світу своїх хвилювань і очікувань, а її безпосереднє звертання до матері створює театральний ефект.

Іншу сторону образу героїні – її мрійливість – відтворено у приспіві (Ре-бемоль-мажор, на словах «*Ich weiß wohl*» – «Я знаю добре»), де вокальна партія набуває рис кантиленності й оперної виразності. Схвильовані «зітхання» можна почути у хвилеподібних фігурах шістнадцятками у кларнета і низхідних та висхідних гліссандо у скрипок. Думка дівчини ніби злітає до найпотаємнішого й нездійсненого – у скрипки соло на **ppp** досягається найвищий тон – «фа-дієз» четвертої октави, на якому звучання завмирає на дві цілі ноти, щоб потім на гліссандо спуститися двома октавами нижче. Загалом музика приспіву передає стан повною мірою розквітлого і світлого почуття кохання: лірична героїня повністю поринула у світ своїх мрій.

У другому куплеті звучання стає напруженішим, музичний матеріал його другого розділу тематично відрізняється, що пояснюється змістом тексту: якщо в першому куплеті героїня питала в матері поради, як краще заплести волосся, то у другому йдеться про те, як дівчина зірвала вуаль зі своєї шиї і кинула перед колісницею принца своє рубінове намисто. Отже, вокальна партія – більш експресивна, рвучка та сповнена рішучих інтонацій, зокрема, на словах «*riß die Rubinenkette von meinem Halse und warf sie ihm in den Weg*» («зірване рубінове намисто з моєї шиї й кинуте на його шляху»), де досягається вершина-кульмінація – сі-бемоль другої октави. Оркестрова партитура стає насиченішою, зростає роль мідних духових, які час від часу вступають із різкими засурдиненими трелями, які підкреслюють психологічну напруженість ситуації, про яку йдеться.

Деякі зміни наявні і у приспіві. У його першому розділі звучання оркестру так само відтворює стан мрійливої знемоги, утім вокальна партія звучить то надломлено, із характерними для неї низхідними секундовими інтонаціями, то рвучко й імпульсивно – замість кантилени з'являються мелодекламація і рух ламаною мелодичною лінією. Раптово втручається тема другого розділу першого куплету, де оркестрова фактура різко змінюється на розріджену, а у флейтовій партії – ніби нав'язлива думка – знову звучить повторюваний мотив коливання із чергуванням тріолей і дуолей (на тлі пульсуючого органного пункту других скрипок). У заключному розділі приспіву вокальна партія повертається до того звучання, яке було притаманне їй у першому приспіві, ніби лірична героїня зі світу реальності, що розчаровує, знову йде до світу власних фантазій. Останні фрази сопрано звучать тріумфально, сягаючи ще раз кульмінаційного сі-бемоля другої октави. Наростає потужність оркестру, який на останніх двох нотах сопрано проводить *tutti* на *ff* похідну від приспіву тему. Відзначимо, що частини «Ліричної симфонії» йдуть *attacca*, і, якщо між першою (яка несе ключове змістове навантаження та містить тему, що стає емблемою симфонії) та другою частинами є пауза, то другу і третю поєднує масштабна оркестрова інтерлюдія, яка робить перехід між ними максимально плавним та наскрізним. Після все наростаючого тріумфального звучання теми приспіву відбувається драматургічний і тематичний «злам»: проводиться тема-емблема всієї симфонії, яка звучить імперативно і безкомпромісно, ніби втілення надпотужної сили, що з нею неможливо змагатись. Звучання цієї теми також доходить кульмінації, яка на цей раз має трагедійний, фатальний характер. Таким чином, засобами симфонічної драматургії О. Цемлінський виводить особисту історію дівчини з вірша Р. Тагора на рівень майже філософських узагальнень, сенс яких можна трактувати по-різному: протиставлення суб'єктивного та об'єктивного, людського та надприродного, жіночого та чоловічого.

Висновки.

Отже, усі три розглянуті композиції демонструють яскраві стилістичні відмінності поряд із концептуальними. Є певні спільні риси між темповими рішеннями Ф. Альфано та О. Цемлінського,

утім рішення ці неідентичні і спрямовані на різні трактування художнього змісту вірша Р. Тагора, з урахуванням жанрових умов: моделі камерно-вокального у першому і масштабного вокально-симфонічного циклу у другому випадку. Закладена в тексті Р. Тагора двоетапність сюжетно-драматургічного розвитку показана найбільш виразно у циклі К. Шимановського: крім утілення сюжету вірша у двох піснях замість однієї, наявний і очевидний темповий контраст між ними.

У той час як в імпресіоністичному за стилістикою творі Ф. Альфано перед нами постає образ юної дівчини, захопленої власними почуттями у стані трепетного очікування, музика К. Шимановського, написана в руслі експресіоністських тенденцій, підкреслює скорботно-трагічні настрої і звучить майже «потойбічно», тоді як у О. Цемлінського вірш Р. Тагора стає основою вокально-симфонічного скерцо із трагедійним та узагальнено-філософським підтекстом.

Ураховуючи ці відмінності, позначимо і цікаву спільну типологічну тенденцію, що прозирає у «портреті дівчини з намистом»: відхід від звичного романтичного музичного орієнтального комплексу, незважаючи на «екзотичність» постаті Р. Тагора.

ЛІТЕРАТУРА

- Корчова, О. (2020). *Музичний модернізм як terra cognita*. Київ: Музична Україна.
- Полячок, Д. О. (2014). *Камерно-вокальна творчість Кароля Шимановського: специфіка стильових процесів*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Beaumont, A. (2000). *Zemlinsky*. London: Faber & Faber.
- Chakravarti, P., & Prayer, M. (eds.) (2023). *Bengal and Italy: Transcultural Encounters from the Mid-19th to the Early 21st Century*. New York: Routledge, Taylor and Francis Group (Series: Routledge Studies in Comparative Literature).
- Coppola, C. (1984). Rabindranath Tagore and Western Composers: A Preliminary Essay. *Journal of South Asian Literature*, 19(2), 41–61. <http://www.jstor.org/stable/40872678>
- Harrison, L. A. (2007). *Liriche Vocale da Salotto di Franco Alfano (Lyric Vocal Songs for the Salon of Franco Alfano)*. (D.M.A. thesis). Florida State University, College of Music. Tallahassee, FL. http://purl.flvc.org/fsu/fd/FSU_migr_etd-4232

- Lago, M., & Warwick, R. (eds.) (1989). *Rabindranath Tagore: Perspectives in Time. (International Tagore Conference: Selected Papers)*. London; Basingstoke, U.K.: Macmillan.
- Lakeway, R. C., & White, R. C. Jr. (1989). *Italian Art Song*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Moskovitz, M. D. (2010). *Alexander Zemlinsky: A Lyric Symphony*. Woodbridge: Boydell Press.
- Rayapati, S. (2010). *Vocal settings of Rabindranath Tagore's Gitanjali (Song offerings): fusing Western art song with Indian mystical poetry*. (Foreword by C. Coppola). Lewiston, N.Y.: Edwin Mellen Press.
- Sen, S. (2008). The Art Song and Tagore: Settings by Western Composers. *University of Toronto Quarterly*, 77 (4), 1110–1132. <https://doi.org/10.3138/utq.77.4.1110>
- Tagore, R. (1913). *The Gardener*. London: Macmillan.

REFERENCES

- Beaumont, A. (2000). *Zemlinsky*. London: Faber & Faber [in English].
- Chakravarti, P., & Prayer, M. (Eds.) (2023). *Bengal and Italy: Transcultural Encounters from the Mid-19th to the Early 21st Century*. New York: Routledge, Taylor and Francis Group (Series: Routledge Studies in Comparative Literature) [in English].
- Coppola, C. (1984). Rabindranath Tagore and Western Composers: A Preliminary Essay. *Journal of South Asian Literature*, 19(2), 41–61. <http://www.jstor.org/stable/40872678> [in English].
- Harrison, L. A. (2007). *Liriche Vocale da Salotto di Franco Alfano (Lyric Vocal Songs for the Salon of Franco Alfano)*. (D.M.A. thesis). Florida State University, College of Music. Tallahassee, FL. http://purl.flvc.org/fsu/fd/FSU_migr_etd-4232 [in English].
- Korchova, O. (2020). *Musical modernism as terra cognita*. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Lago, M., & Warwick, R. (eds.) (1989). *Rabindranath Tagore: Perspectives in Time. (International Tagore Conference: Selected Papers)*. London; Basingstoke, U.K.: Macmillan [in English].
- Lakeway, R. C., & White, R. C. Jr. (1989). *Italian Art Song*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press [in English].
- Moskovitz, M. D. (2010). *Alexander Zemlinsky: A Lyric Symphony*. Woodbridge: Boydell Press [in English].

- Poliachok, D. O. (2014). *Chamber and vocal work by Karol Szymanowski: specifics of stylistic processes*. (PhD diss.). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv [in Ukrainian].
- Rayapati, S. (2010). *Vocal settings of Rabindranath Tagore's Gitanjali (Song offerings): fusing Western art song with Indian mystical poetry*. (Foreword by C. Coppola). Lewiston, N.Y.: Edwin Mellen Press [in English].
- Sen, S. (2008). The Art Song and Tagore: Settings by Western Composers. *University of Toronto Quarterly*, 77 (4), 1110–1132. <https://doi.org/10.3138/utq.77.4.1110> [in English].
- Tagore, R. (1913). *The Gardener*. London: Macmillan [in English].

Anhelina Mamona

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student,
the Department of Ukrainian and Foreign Music History
e-mail: angelina127mamona@gmail.com
ORCID iD:0000-0002-1495-6738

R. Tagore's lyrics in composers' interpretations: an attempt at comparative analysis

Statement of the problem.

After receiving the Nobel Prize in 1912 Rabindranath Tagore faced enormous popularity among Western composers. Their attention was mainly drawn to his two collections of poems – “Gitanjali” and “The Gardener”, which were translations from Bengali made by Tagore himself and published in 1912 and 1913 respectively. Interestingly, these poetry books were soon translated into a number of European languages, among which – French, Spanish, German and Italian. These translations were used by hundreds of composers who represented different national schools. In some cases, a number of different composers chose the same poem, which gives us an opportunity to compare their ways to interpret Tagore's text. This make it possible to better understand both, the individual vectors of composer creativity, and the possible common or different tendencies in the interpretation of the poetic primary source. In this paper, we analyse and compare three songs, written by Franco Alfano, Karol Szymanowski and Alexander von Zemlinsky to the text of the poem № 7 “Mother, the young prince...” from Tagore's “The Gardener”.

Objectives, methods, and novelty of the research.

The purpose of the article is to determine the peculiarities of musical interpretations of R. Tagore's poem by named authors focusing on the compositional, intonation and figurative-emotional aspects, for which the methods of comparative, semantic, genre and stylistic, structural and compositional analysis are involved. Attempts to make such a comparison have not been made previously.

Results and conclusion.

The first song from "Three Poems by Tagore" ("Tre poemi di Tagore") by F. Alfano, the second and third numbers of "Four Songs" op. 41 by K. Szymanowski and the second part of the "Lyric Symphony" op. 18 by A. Zemlinsky were compared. It was found that all compositions show bright stylistic differences (late romantic, impressionistic, expressionistic musical complexes), along with conceptual ones, taking into account genre conditions (chamber-vocal and vocal-symphonic models). There are certain common features between the tempo solutions by F. Alfano and A. Zemlinsky, however, these solutions are aimed at different interpretations of the poetical text. The two-stage dramaturgical development laid down in R. Tagore's text is shown most clearly in K. Szymanowski's cycle, where the plot of the poem is embodied in two songs instead of one, with obvious tempo contrast between them. While in the impressionistic song by F. Alfano, the image of a young girl captivated by her own feelings in a state of awe-inspiring anticipation appears before us, K. Szymanowski's music written in line with expressionist tendencies, emphasizes mournful and tragic moods and sounds almost "otherworldly". In A. Zemlinsky's late romantic genre concept, R. Tagore's poem becomes the basis of a vocal-symphonic scherzo with a tragic and philosophical undertone.

Taking into account these differences, we will also note an interesting common typological tendency, which is visible in a kind of "portrait of a girl with a necklace": a departure from the usual romantic musical oriental complex, despite the "exoticism" of R. Tagore's works.

Keywords: vocal cycle; lirica da camera; art song; music of the first third of the 20th century.

Стаття надійшла до редакції 26 листопада 2023 року

УДК785.071.2:781.68
DOI 10.34064/khnum2-3303

Оболенська Марія Михайлівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
кандидат мистецтвознавства, викладач
кафедри інтерпретології та аналізу музики, провідний концертмейстер
e-mail: marieobolenchik@gmail.com
ORCID iD: 0000-0002-4044-9633

**«Партитура емоцій» як складова інтерпретаційної стратегії
в ансамблевому виконавстві**

У статті досліджено принципи функціонування емоційної складової в роботі ансамблевих виконавців. Здатність відчувати емоції і генерувати емоційні стани є природною властивістю людини, що надає цим функціям актуального статусу. У процесі виконання музики емоції «матеріалізуються» через артикуляцію нотного тексту, прийоми якої міцно закріплюються у м'язовій пам'яті. Оскільки у сфері ансамблевого виконавства необхідною умовою є синхронізація інтерпретаційних стратегій партнерів, в ролі допоміжного інструмента на цьому шляху запропоновано впровадити своєрідну «партитуру емоцій», яка буде регулювати, завдяки відповідним вербальним позначенням, загальний емоційний стан усіх виконавців (а звідси, й прийоми артикуляції) протягом виконання твору, що сприятиме уніфікації намірів учасників ансамблю. Мета дослідження полягає в обґрунтуванні концепту «партитури емоцій» як одного з інструментів інтерпретаційної стратегії у виконанні ансамблевої музики. Проаналізовано наукові праці, у яких експериментальним шляхом виявлено і класифіковано конкретні лексеми, що співвідносять із проявами емоцій у музиці. На їх основі розроблено набір термінів-визначень, з яких може конструюватися «партитура емоцій» конкретного музичного твору, адаптована для потреб виконавця як транслятора емоційних станів від композиторського тексту до слухача, що й визначає новизну представленого дослідження. У висновках наведено дефініцію поняття «партитура емоцій» та визначено плюси і мінуси її застосування в ансамблевій практиці.

Ключові слова: інтерпретаційна стратегія; партитура емоцій; ансамбль; емоції в ансамблевому виконавстві; емоційний інтелект.

Постановка проблеми.

У сфері ансамблевого виконавства необхідною умовою є синхронізація інтерпретаційних стратегій партнерів. У процесі репетицій ансамблеві партнери домовляються, як і «про що» вони грають. У програмній або вокальній музиці зі словами закладені сюжетні підказки, які визначають зміст і драматургію твору і, відповідно, способи його виконання. Але поряд із програмними зразками, існує безліч інструментальних творів, образи та сюжетна лінія яких не очевидні, а швидше й спірні. Неабиякою підмогою слугують композиторські ремарки: відомі з дитинства всім музикантам італійські терміни покликані якраз допомогти виконавцеві в осягненні семантики твору у цілому та окремих його частин. Але якими красномовними не були б авторські пояснення, їх все одно недостатньо для послідовного втілення у виконавській інтерпретації всіх барв багатой емоційної палітри твору. Отже, виникає проблема пошуку лексем, що допомагають виконавцям, учасникам ансамблю, в побудуванні адекватної інтерпретаційної стратегії.

Емоції в музиці спираються на буденні почуття людини, але, водночас, мають власні особливості, обумовлені естетичними нормами, згідно з якими вони завжди наділені позитивною спрямованістю. Цьому слугує багаторівнева, гармонійно налагоджена система взаємно відповідних музичних елементів. Емоції, які відчуває людина при прослуховуванні музики, у більшості своїй естетичні і виникають як відповідь на красу мелодії, гармоній, досконалість форми і драматургії тощо. Музична композиція викликає найбільш глибоку емоційну реакцію слухача, коли виконавець спроможний втілити всі необхідні елементи музикотворення через механіку власного тіла, яка, у свою чергу, підпорядкована емоційно-раціональним імпульсам. Отже, на шляху планування і реалізації інтерпретаційної стратегії ми пропонуємо розглянути в ролі допоміжного інструмента своєрідну «партитуру емоцій», що, за нашою гіпотезою, через єдині, спільні для всіх виконавців, емоційно-раціональні імпульси, сприятиме уніфікації намірів учасників ансамблю.

Наукова новизна дослідження. Стаття є першою спробою впровадити в репетиційний процес концепт «партитура емоцій» як

інструмент формування інтерпретаційної стратегії виконавця в ансамблевій музиці. На ґрунті проаналізованих музикознавчих досліджень з акцентом на емоційній складовій розроблено список термінів, адаптованих для виконавця саме як транслятора емоційних станів.

Останні дослідження і публікації за темою. Проаналізовано наукові праці за такими темами: а) *специфіка проявлення емоцій в музичному мистецтві* (Woody, 2000, 2003; Woody & McPherson 2010; Juslin & Laukka, 2004; Phelps, 2004; Frantz, 2023); б) *Женевська шкала емоцій*, дослідження її розробників та їх послідовників (Zentner, Grandjean, & Scherer, 2008; Lykartsis, Pysiewicz, Coler, & Lepa, 2013; Coutinho & Scherer, 2017; Chelkowska-Zacharewicz & Janowski, 2016); в) *акторська майстерність*, теоретичні нариси (Konijn, 2000; Десятник & Лимар, 2020; Yakubovskaya, 2014); г) *емоційна складова ансамблевого виконавства* (Паламар, 2013; Єфремова, Гургула, & Герасимчук, 2022); д) *теорія комунікації в мистецтві* (Juslin, 1997; Злотник & Шульгіна, 2019; Ніколаєвська, 2021). Перелічені праці містять переконливі результати досліджень та експериментів із вивчення емоцій у музиці, зокрема їх сприйняття слухачем. Попри це, відкритим залишається питання свідомого користування виконавцем палітрою емоцій, особливо в ансамблевій музиці.

Комунікація учасників ансамблю між собою є дуже важливою перехідною ланкою до комунікації їх із публікою. Ю. Ніколаєвська (2021: 29) зазначає: «Інтерпретувальна стратегія – це система усвідомлених дій *Homo Interpretatus*, спрямованих на досягнення основної ідеї творчості як підґрунтя для преображення її висхідного (авторського) смислу в нових комунікативних умовах». Ключовими словами для нашого дослідження є саме «система усвідомлених дій», в яку ми пропонуємо додати цілеспрямовану свідому роботу над емоціями, алгоритм якої передбачає, для практичної зручності, формування «партитури емоцій».

На важливості емоційної складової у конструюванні інтерпретаційної стратегії наголошує О. Лисенко (2018: 23), яка вважає, що «у музичному виконавстві перше за все треба розуміти, що процес звукового інтонаційного становлення авторсько-виконавського тексту є способом одночасно і мовного вираження, і мовленнєвою

актуалізацією конкретного емоційного переживання узагальненої музичної думки композитора і виконавця».

Також дослідники доходять висновку, що робота над емоціями не є чимось незрозумілим і розмитим, а складається з досить конкретних і послідовних кроків: «Значною мірою успішне керування емоціями перед виступом залежить від здатності музикантів зосередити свою увагу на музичних завданнях» (Woody, McPherson, 2010: 410). Емоційна інтенція виконавця завжди має енергетичне втілення у конкретному звуковому оформленні – інтерпретації, спрямованій на висвітлення композиторських ідей, закладених в тексті музичного твору: «Структурні особливості музичної композиції самі собою слугують гідом в емоційному вираженні» (Woody, 2000: 16).

Мета статті – обґрунтувати впровадження концепту «партитура емоцій» у виконавську практику та розкрити його роль як одного з інструментів інтерпретаційної стратегії виконавців ансамблевої музики.

Методологія дослідження. Застосовано комплекс методів, спрямованих на реалізацію мети дослідження, а саме: *тематичний аналіз* наукових джерел, *якісний аналіз та узагальнення* результатів експериментальних досліджень науковців; *методи виконавського, інтерпретаційного, комунікативного аналізу*, необхідні для розуміння координації дій ансамблевих партнерів на репетиційній стадії виконавського процесу та принципів їх спілкування із публікою під час концертного виступу; *методи аналітичного відбору і моделювання*, націлені на адаптацію до власних потреб результатів попередніх наукових експериментів; *системний метод* для визначення місця «партитури емоцій» в інтерпретаційній стратегії виконавця ансамблевого твору як цілісної системи.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Якщо процес виконання музичних творів розглядати як складну систему інтелектуальної й емоційно-почуттєвої діяльності, націленої на актуалізацію композиторського тексту, то, згідно з О. Лисенко (2018: 24), «творчо-пізнавальний процес у музичному виконавстві відображається у тріаді категорій інтерпретація-розуміння-

сміслоутворення, а у процесі осягнення смислу нотно-звукового тексту спостерігається складна дифузія процесів ідеального та матеріального¹ плану при об'єктивації внутрішніх суб'єктивних смислів у виконавську інтонаційну систему».

Процес розуміння тексту твору виконавцем та, через його посередництво (звукову об'єктивацію суб'єктивного художнього задуму, тобто інтерпретацію), й слухачем, передбачає, як необхідну, комунікаційну складову: «Особливістю музики як, мабуть, найемоційнішого з мистецтв є індивідуальність і переконливість відчуттів у процесі сприйняття об'єктивного змісту твору. Багато в чому це обумовлено складністю взаємодії в музичному творі засобів виразності та комунікативних прийомів, що актуалізує проблему управління процесом художнього спілкування, інтерпретації синтезу двох рівнів твору...» (Злотник, Шульгіна, 2019: 32).

Наратив про важливість «управління процесом художнього спілкування» та необхідність вчитися керувати власними емоціями та вміння розпізнавати емоції оточуючих, у сучасному світі стає все більш мейнстримним. Це питання розглядають вчені, чиї дослідження стосуються проблемної сфери емоційного інтелекту. Вона містить знання щодо того, якими емоції бувають, що вони означають, як ними оперувати. Зазвичай емоції повсякденного життя рідко фіксуються свідомістю, сприймаються як щось фонове. Емоційний інтелект передбачає вміння подивитись на власні емоції відсторонено, в ролі незалежного спостерігача. Найголовніша проблема і перешкода на шляху керування власними емоційними станами полягає у змішаності емоцій, які доволі рідко можна «вловити» у чистому вигляді.

Глумаченню емоцій, «зашифрованих» у музичній композиції, виконавцями ансамблю і роботі останніх над їх трансляцією

¹ Музичний твір являє собою цілісну неподільну систему, що складається з матеріального та ідеального рівнів, де під матеріальним розуміємо нотний текст з усіма його елементами, а атрибутами ідеального є художній образ твору з особливостями його драматургії. Ці рівні також позначають як *інтонаційно-смисловий (зміст)* та *знаково-символічний (форма, текст)*.

слухачеві присвячена стаття С. Паламар: «І співак, і концертмейстер відчують вплив одного і того самого твору, де емоції певною мірою заздалегідь запрограмовані композитором. Обидва виконавці прагнуть до усвідомлення цих емоцій, які здатні не лише викликати співпереживання у слухача, а й скеровувати його до роздумів і певних висновків. Емоційне налаштування під час виконання кожного вокального твору відпрацьовує й емоційне забарвлення звука, яке відповідає характеру виконуваного твору» (Паламар, 2013: 69).

Тим не менш, практичне завдання донесення змісту твору до слухача, що є кінцевою метою професійного виконання, видається вельми розмитим. Коректніше було б говорити про передачу певних емоційних станів. Щоб сконструювати план трансляції емоцій, добре було б мати у своєму розпорядженні набір конкретних емоцій і вміти оперувати ними. І тут ми стикаємося з проблемою дуалізму об'єктивності та суб'єктивності емоцій.

Гра в ансамблі є багатоаспектною діяльністю, яка залежить від професіоналізму та мотивації виконавців. Можна реалізувати лише знаково-символічний рівень музичної композиції, не опікуючись пошуком ідей та смислів, і такий твір матиме право на існування. Можна пірнути глибше й окреслити з партнером по ансамблю образний контур твору, що включає асоціативний і метафоричний ряд. У цьому випадку, зрозуміло, виконання буде більш осмисленим, але проблема суб'єктивного розуміння смислів може спричинити відмінності в емоційному відтворенні музики і, відповідно, в артикуляції.

Знання про емоції і вміння ними користуватися дають змогу впровадити емоційний чинник у репетиційний етап роботи над музичним твором. На підтвердження тези про необхідність заздалегідь «репетирувати» емоції наведемо думку Альберта Франца: «Перш за все, під час практики необхідно виховувати емоції. Це означає, що те, що ми хочемо висловити, має бути інтегровано в кожен наш рух (я вагаюся писати “жест”, бо побоююся, що це може бути неправильно витлумачено як перебільшені, самозадоволені рухи) на клавіатурі. Кожен мотив, кожен фразу потрібно з самого початку навчання просякнути тими емоціями, які ми хочемо висловити. Інша

артикуляція, нове динамічне затінення, інший колір тону призведуть до іншої вираженої емоції» (Frantz, 2023).

Оскільки емоція прямо пов'язана з артикуляцією, то, кажучи про репетицію емоцій, маємо на увазі репетицію конкретної м'язової напруги, тобто така важлива для музикантів м'язова пам'ять залежить від емоційної інтенції. «Вивчена» емоційність як уявлення чіткого звукового образу перед його втіленням на інструменті – це необхідна когнітивна навичка, яка потім трансформується у фізичну. Саме тіло здатне автоматизувати багато процесів, що пов'язані з передачею емоційності у музичному виконанні. Такий прагматичний підхід суперечить усталеному розумінню виконавського процесу як певної креативної магії: «Використання чіткого плану для експресивного виконання є відходом від традиційного уявлення про те, що музична експресія є природним результатом емоцій, які відчуває виконавець» (Woody, 2003: 60).

Щоб реалізувати певні експресивні наміри, треба вміти сформулювати виконавське завдання, причому зробити це вербально, щоб настроїти власний організм на необхідні мікрорухи, що є фізичною основою музичної артикуляції. Артикуляція є одним з базових засобів виконавської виразності, які використовують музиканти під час виконання музики: «Артикуляція є фундаментальним компонентом музичної експресії та визначає, як виконавці грають початок і кінець окремих нот, а також скільки тиші чути між послідовними нотами» (Nathan, Olsen, & Thompson, 2023: 208). Влучно зазначає О. Лисенко (2018: 28, 29): «Виконавець має володіти великим набором технічних артикуляційних засобів і вмінням виділяти їхні грані, в іншому випадку це призведе до виконання, позбавленого виразності. ... Точне і тонке, тобто логічно-емоційне інтонаційне артикулювання сприяє вірному і свідомому вибудовуванню внутрішньої структури музично-виконавських мовних одиниць – опорно-ударних і затактово-безударних мотивів – та виділенню їхніх меж». Ми цілком згодні з оцінкою ролі артикуляції у професійній діяльності музиканта і формулою, що надає авторка, де логічно-емоційний підхід розглядається як запорука інтонаційно правильної артикуляції.

Ансамблева діяльність привертає значну дослідницьку увагу внаслідок того, що акт відтворення музики є невід'ємним від постійної взаємодії виконавців у найрізноманітніших формах, що підіймає питання психології комунікації. Цікавими з точки зору протилежності висловлених авторами ідей виявилися дві роботи українських музикознавців, аналіз і критика яких представлені нижче. Обидві статті в якості об'єкта дослідження репрезентують роботу концертмейстера і вокаліста. У першій статті доволі влучно зазначено: «Особливо важливим у роботі над ансамблевим виконанням є не тільки прочитання нотного тексту та його відтворення, але і вловлювання емоційного сприятливого стану партнера, співналаштування емоційно-сміслової сторони прочитання» (Єфремова, Гургула, & Герасимчук, 2022: 13). Далі автори статті описують принципи, за якими відбувається співналаштування, і, на їх думку, воно можливе при виникненні єдиного психоемоційного поля (ПЕП): «ПЕП у великих групах є самостійно існуюча енергетична субстанція, яка здатна на цілком матеріальні дії. Зокрема, в інструментальному ансамблі ПЕП, що об'єднує виконавців, є цілком достатнім для забезпечення інтуїтивної музичної взаємодії» (там само: 14). На думку авторів наведеної цитати, виконання ансамблевої музики являє собою невербальну емоційно-флюїдну взаємодію, в процесі якої у кожного з учасників ансамблю є особистий інтерпретаційний план, що «ніяк не може збігтися з планом партнера, з огляду на одиничність і неповторність кожного творчого акту», але у «...процесі ж виконання музиканти, озброєні кожен своїм планом, незрозумілим чином знаходять консенсус, об'єднуючи наявні варіанти» (там само: 15). Цитоване судження представляється щонайменше дивним, з огляду на практику процесу репетицій, у ході яких зазвичай партнери обговорюють інтерпретаційну концепцію чи принаймні технічну сторону твору (темп, агогіку, характер). У дуже рідких випадках партнери змушені зустрічатися вже на сцені без попередніх репетицій, однак і тут весь «незрозумілим чином знайдений консенсус» пояснюється професійністю й досвідом виконавців. Отже, запропонований у статті підхід видається антинауковим, бо, не наводячи ніякої доказової бази і не спираючись на досягнення вчених, які

провели величезну кількість експериментів і надали досить обґрунтовані результати, її автори намагаються придумати теорію щодо існування якоїсь субстанції. До того ж, це припущення навіть не є їхньою оригінальною ідеєю.

У статті С. Паламар, зміст якої наближений за проблематикою до щойно проаналізованої, міститься більш науковий виклад проблеми: «... показниками для визначення характеру емоційного стану стають темп, лад, різновид руху, динаміка, інтонування. І цю різноманітність емоційних станів важливо зрозуміти, відчувати та втілити обом виконавцям» (Паламар, 2013: 68). Авторка дотримується думки, що над пошуком психологічної атмосфери твору треба працювати так само сумлінно, як і над технічною стороною музичного опусу. Фокусується увага на свідомому виявленні змісту емоційного переживання всіма музикантами ансамблю. Для надання об'єктивності емоційним переживанням пропонується працювати методом узагальнення: «Обмежуючи вияв випадкового, узагальнення дозволяють виявити характерні, найбільш типові та значущі риси, які сприяють певній об'єктивізації емоційного стану» (там само: 69). Єдине емоційне та інтелектуальне усвідомлення музики, за словами С. Паламар, створює умови для чіткого розуміння кожним з виконавців своїх конкретних технічних завдань: «Тому досягнення виконавського синтезу розглядається як усвідомлена емоційна взаємодія та інформаційний взаємообмін між виконавцями-партнерами, запозичення якісно інших, нових рис в індивідуальному трактуванні партнером, що допомагає зближенню їх між собою у спільній інтерпретації твору» (там само). Погоджуючись із авторкою, доповнимо, що усвідомленою емоційну взаємодію робить саме вербалізація намірів виконавців, яку ми пропонуємо дослідити в царині емоцій.

Вербалізація емоційних відтінків у музичному творі дає виконавцю певне розуміння того, як налаштувати власне тіло на взаємодію з інструментом, щоб отримати необхідне забарвлення звучання. В акторській майстерності, у мистецтві володіння ресурсами власного тіла, бачимо чіткі паралелі: «Знання дає впевненість, впевненість породжує свободу, а вона, у свою чергу, знаходить вираження у фізичній поведінці людини. Зовнішня свобода – результат свободи

внутрішньої. Акторська творчість пов'язана з дуже незначними витратами м'язової енергії; значно більше витрачається душевних сил» (Десятник, 2020: 12). Тобто, щоб отримати на виході ледь помітний м'язовий рух, необхідно провести глибоку й кропітку внутрішню роботу.

Про два типи емоцій виконавця йдеться в дослідженні І. Якубовської, яка аналізує емоційні механізми акторської діяльності: «Гра вбирає в себе два типи емоцій: самостимульовані емоції й почуття, викликані чи мотивовані певними обставинами гри, та емоції, що є реакціями на поведінку та дії інших акторів» (Yakubovskaya, 2013). Тобто йдеться про природні емоції людини як відповідь на зовнішній подразник, і штучні, які треба відіграти. Авторка зазначає, що емоційний та когнітивний види пам'яті взаємодіють у процесі засвоєння сценарію. Досліджуючи роботу мигдалевидного тіла й гіпокампа, вона доходить висновку, що разом із сценарієм запам'ятовуються як самостимульовані емоції, так і емоції-реакції. Це підтверджує один з основних наративів пропонованої статті про необхідність репетицій емоцій.

Для підтвердження тези наведемо приклад з нейробіології. Вчені розмежовують дві системи навчання – експліцитну та імпліцитну. Експліцитна система передбачає свідоме навчання, тоді як імпліцитна система є більш автоматичною та підсвідомою, за її функціонування відповідають базальні ганглії. Експліцитна система функціонує у префронтальних областях мозку та залучає робочу пам'ять. Однак якщо певна навичка набувається, а потім інтенсивно і регулярно практикується, вона трансформується з експліцитно вивченої в ту, що вже переживається імпліцитно (Phelps, 2004).

В акторській майстерності вміння керувати емоціями є першочерговим і найголовнішим завданням: «Суть акторської майстерності полягає у наданні форми емоціям на сцені. Емоції посідають центральне місце у драматичному мистецтві» (Konijn, 2000: 146). Автор наведеної цитати пропонує до розгляду теорію емоцій-завдань (the task-emotion theory): «Завдання-емоції актора складають сутність сценічної гри. Щоб скласти завдання-емоцію, необхідно визначити відповідні проблеми, пов'язані з виконанням акторських завдань та

найважливішими характеристиками контексту. Актор має зробити це таким чином, щоб аудиторія розпізнала ці емоції і, бажано, щоб аудиторія була зворушена ними. Конкретна інтерпретація завдань може відрізнятись залежно від акторського стилю чи жанру, але на більш загальному рівні ситуація завдання більш-менш однакова для всіх професійних акторів, які втілюють персонажів у живій виставі»(Копіjn, 2000: 60). Застосувавши когнітивну теорію емоцій до практики театру, автор дослідження висуває ідею, згідно якій виконавець має у своєму розпорядженні певні стратегії, щоб керувати власними емоціями на рівні роботи ремісника.

Музичні емоції поділяються на дві групи: ті, що виникають у слухача у процесі сприйняття (естетичні почуття), і ті, які композитор «зашифровує» в тексті за допомогою різних засобів музичної виразності та ремарок. Щоб у слухача виникли естетичні почуття (головна мета виконання), виконавець має «розшифрувати» авторський текст і у своїй інтерпретації транслювати його публіці. Подальше завдання цього дослідження полягає у спробі розібратися, наскільки зашифровані в тексті емоції (ті, що має передати музикант) відповідають емоціям сприйняття (тим, що відчуває слухач). Іншими словами, чи відчуватиме слухач, наприклад, смуток, якщо в музичному тексті закладено емоцію смутку (мінорний лад, повільний темп, тиха динаміка, легато)? Щоб відповісти на поставлене питання, звернімося до досліджень та експериментів, проведених у руслі цієї проблематики.

Найпоширенішими моделями для опису емоцій, що виникають у процесі сприйняття музики, на цей момент є: теорія базових емоцій Пола Екмана, теорія емоцій Джеймса-Ланге, циркумплексна модель емоцій Дж. Рассела, Женеvська шкала музичних емоцій. Теорія базових емоцій передбачає наявність лише шести емоцій, які сформувалися у процесі еволюції та є однаковими для всіх культур. Це радість, злість, огида, страх, смуток та здивування. Теорія Джеймса-Ланге стверджує, що емоції є наслідком рефлексорних фізіологічних процесів, і навпаки, зробивши певні фізичні дії, можна викликати появу певних емоцій. Зміст теорії Дж. Рассела розкриває створена вченим кругова таблиця (циркумплексна модель) емоцій та

їх відтінків, де як основні висуваються два показники: валентність (позитивність чи негативність емоції) і напруженість (ступінь інтенсивності емоції). Розробка женеvської шкали музичних емоцій (GEMS) була націлена на детальну вербалізацію і таксономію емоційних станів (Zentner, Grandjean, & Scherer, 2008).

Оскільки GEMS є найбільш адаптованою саме для музичного мистецтва, то візьмемо її за основу нашого дослідження. «Найважливіша причина загальної привабливості музики полягає в емоційних нагородах, які вона пропонує своїм слухачам», – зазначає розробник GEMS М. Зентнер (Zentner, Grandjean, & Scherer, 2008: 494). Вивчаючи досвід своїх попередників із класифікації емоцій в музиці, вчений дійшов висновку, що основним обмеженням існуючих теорій є відсутність інтересу до розгляду практичних результатів, що стосуються музичних емоцій. Зокрема, емоційні переживання, що виникають у процесі прослуховування музики, не порівнювалися з емоційними переживаннями в позамузичних контекстах повсякдення. У попередніх дослідженнях вербальні описи емоцій, що сприймаються і відчуються, часто змішувалися. Мета дослідження М. Зентнера полягала в тому, щоб скласти вичерпний список слів, що дійсно підходять для опису емоцій, які відчуються або переживаються.

Було проведено багаторівневий експеримент за участю великої кількості студентів, у ході якого були відібрані відповідні терміни, які, у свою чергу, були класифіковані за трьома критеріями і характеризували: (а) емоції, що сприймаються як притаманні музиці, (б) емоції, спричинені музикою, та (в) емоції, що переживаються в позамузичному повсякденному контексті. Потім учасники експерименту повинні були, слухаючи певні музичні уривки, вибрати зі списку термінів відповідні й розмежувати їх за двома критеріями: (а) емоції, які вони впізнавали в ролі характеристики музики та (б) емоції, які вони самі відчували. Результати експерименту дозволили скоротити початковий список емоцій зі 146 найменувань до 45. Аналіз даних продемонстрував, що оцінки сприйманих емоцій значно відрізняються від оцінок емоцій, що переживаються, і у цілому емоції частіше сприймаються, ніж відчуються (Zentner, Grandjean, Scherer, 2008: 500).

У демонстраційному матеріалі були представлені п'ять музичних напрямлень: класика, джаз, поп-рок, латиноамериканська музика і техно. Закономірно, що оцінки емоцій різнилися залежно від музичних пріоритетів окремих людей. Так, у напрямках «класика» та «джаз» учасниками експерименту емоції частіше переживалися, ніж сприймалися: «Складні рефлексивні емоції найчастіше відчували слухачі джазу та класичної музики, енергійні емоції – слухачі техно та латиноамериканської музики, а бунтарські емоції – слухачі поп-рок музики» (Zentner, Grandjean, Scherer, 2008: 500).

Одним із цікавих результатів експерименту виявився факт, що серед безлічі емоцій, які людина переживає у повсякденному житті, деякі вкрай рідко корелюють із музикою. Зокрема, почуття провини, сорому, ревнощів, огиди, зневаги, збентеження і страху – ці та інші негативні емоції, які регулярно переживаються у повсякденному житті, музика фактично ніколи не викликає. Результати для позитивних емоцій були неоднозначними, зокрема, вони значною мірою залежали від звукообразного змісту музики. Наприклад, емоційні стани, пов'язані зі здивуванням та умиротворенням, частіше виникали у відповідь на прослухану музику, ніж у повсякденному житті, але лише у слухачів класичної та джазової музики. Емоційні стани, пов'язані з активністю, були більш виражені як відповідь на музику, ніж притаманні повсякденному досвіду, але серед слухачів техно та латиноамериканської музики.

Як підсумок експерименту, М. Зентнер запропонував такий стислий перелік емоцій (жєневська шкала музичних емоцій, GEMS).

1. Ніжна туга (ласка, пом'якшення, меланхолія, ностальгія, мрійливість, сентиментальність).

2. Здивування (захоплення, милування, чарівність, враження, «гусяча шкіра», тремтіння).

3. Спокій (утихомирення, спокій, умиротворення, медитативність, безтурботність).

4. Радість (сповнення радістю, щастя, променистість, тріумфування, задоволення).

5. Активність («розгальмованість», екзальтація, пожвавлення, збудження, енергійність).

6. Сила (героїчність, тріумф, гордість, рішучість).

7. Чуттєвість (чутливість, бажання, томлення, збудження (сексуальне)).

8. Трансцендентність (екстатичність, одухотвореність, містичність, просвітленість).

9. Дисфорія (тривожність, болісність, переляк, агресія, роздратування, нервозність, бунтівливість, напруженість).

10. Смуток (пригнічення, депресія, сум).

Оригінальний експеримент був проведений французькою мовою, після чого його автори опублікували отримані результати у англomовній статті, переклавши та адаптувавши деякі терміни. Закономірно постало питання лінгвістичних відмінностей у процесі вербалізації емоцій. Щоб перевірити результативність женеvської шкали емоцій, був проведений експеримент німецькою мовою з додаванням нових музичних напрямлень (Lykartsis, Pysiewicz, Coler, & Lepa, 2013). У його ході також було виявлено, що емоції, викликані процесами живого виконання та прослуховування аудіозапису, здебільшого ідентичні. Крім емоцій-почуттів, музика може викликати поведінкові, когнітивні чи фізіологічні компоненти емоцій за відсутності суб'єктивних почуттів. Результатом цього дослідження став також список емоційних комплексів з їх тлумаченням.

1. Подив (щастя, спокуса, враження, зворушення, розчулення, захоплення).

2. Трансцендентність (натхнення, зачарування, відчуття духовності, схвильованість).

3. Ніжність (закоханість, розм'якшення, чуттєвість, ласка, делікатність).

4. Ностальгія (сентиментальність, меланхолічність, мрійливість).

5. Миролюбність (спокій, розслабленість, медитативність, безтурботність, заспокоєння).

6. Сила (енергія, тріумф, запал, могутність, героїчність).

7. Радість (збудження, жвавість, танцювальність, задоволення, підстрибування).

8. Напруга (хвилювання, нервозність, роздратованість, нетерплячість).

9. Сум (скорбота, смуток, слізливість, засмучення).

Існує також польська адаптація женеvського експерименту, метою якої була перевірка дієвості GEMS (Chełkowska-Zacharewicz &

Janowski, 2016). Результати обох експериментів-адаптацій виявили, що загалом розбіжності у мовах майже не суттєві, що підтверджує універсальність оригінальної моделі, запропонованої М. Зентнером.

Розробці женеvської шкали емоцій передувала досить відома стаття П. Джасліна і П. Лаукка, автори якої виокремлюють 13 різновидів емоцій, пов'язаних з музикою: сум, фантазія, розчарування, хвилювання, туга, мрія, пристрасть, тасмниця, страх, драматизм, делікатність, блюз і щастя (Juslin & Laukka, 2004). Автори висвітлюють важливу проблему ідентифікації емоцій, яка і є головною причиною складності їх вираження та управління ними, та зазначають, що серед інших емоцій радість і смуток є найбільш пізнаваними у музиці через досить явні ладові й темпові особливості їх відтворення. Емоція ніжності, як виявилось, не лише мала позитивну валентність, а й була очевидною у всіх виконавців-ансамблів – учасників експерименту. Гнів і тривога однаково характеризуються негативною валентністю і високим градусом збудження, але все ж таки відрізняються в певних аспектах. Так, тривожність при класифікації часто опинялася у «сім'ї страху» і мала орієнтацію на майбутнє, тоді як емоція гніву була орієнтована на поточний час. В музиці ж і страх, і гнів пов'язані з такими виразними засобами, як швидкий темп та мінливість рівня звука. Однак гнів передається високочастотною енергією, найвищим рівнем звука та більшою мінливістю його висоти, ніж страх (там само).

Незважаючи на неодноразово доведену практичну придатність женеvської шкали емоцій, музикознавці продовжили роботу щодо її вдосконалення (Coutinho & Scherer, 2017). Так виник «Женеvський контрольний список афектів», викликаних музикою, – GEMIAS (Geneva Music-Induced Affect Checklist). Акцент у ньому переміщений з конкретних термінів-визначень на «кластери» емоцій.

1. Естетичні емоції (почуття гармонії, почуття прекрасного).
2. Епістемічні емоції (зацікавленість, відкриття новизни, розуміння).
3. Хвилювання (схвилюваність, зворушеність).
4. Нудьга (байдужість, змудженість).
5. Ентузіазм (пристрасть, завзятість, благоговіння).
6. Страх (тривога, зніяковіння).

7. Подив (здивування, враженість).

8. Злість (агресивність, роздратованість).

Отже, емоції, що можуть виникнути у слухача, чи ті, які він упізнає в музиці, не є ідентичними тим, які намагається транслювати виконавець. Потреба виокремити і класифікувати емоційні стани, відтворення яких може допомогти саме виконавцеві у процесі музичної інтерпретації, спричинила появу наведеного нижче оригінального списку лексем. Спираючись на власний практичний досвід, пропонуємо перелік емоцій, адаптований саме для потреб виконавця, зміст якого може слугувати основою формування «партитури емоцій» в ансамблевій творчості.

1. Ніжність (ласка, м'якість, мрійливість, закоханість, делікатність, томління, милування, спокусливість).

2. Ностальгія (меланхолія, сентиментальність, зворушеність, чуттєвість).

3. Смуток (скорбота, сльозливість, засмученість, пригнічення, сум, приреченість).

4. Трансцендентність (благоговіння, містичність, зачарованість, натхненність).

5. Спокій (розслабленість, утихомирення, медитативність, безтурботність, заспокоєння, нудьга, байдужість).

6. Радість (променистість, тріумф, задоволення, жвавість, збудженість, танцювальність).

7. Енергія (екзальтація, запал, героїчність, гордість, рішучість, сила, пристрасть, ентузіазм, агресивність).

8. Напруга (тривога, схвильованість, роздратованість, нервозність, бунтівливість).

9. Інтелектуалізм (відсутність емоцій, чиста логіка).

Запропонований список є схематичним прикладом, відкритим для фантазії виконавця і націленим на висвітлення проблеми. Компоненти з різних напрямів можна поєднувати і комбінувати.

Продемонструємо процес роботи над створенням партитури емоцій на конкретному музичному прикладі – головної партії першої частини «Сонати Арпеджіоне» Ф. Шуберта (*Arpeggione Sonata*, D. 821). Незважаючи на те, що соната була створена композитором

для арпеджіоне чи віолончелі, її виконують на найрізноманітніших інструментах у супроводі фортепіано. Зміна тембру сольного інструмента не впливає на концепцію твору, зосереджуючи увагу на чисто музичній енергії звукового образу інструмента, і лише підкреслює універсальність музичного матеріалу (Приклад 1).

Приклад 1. Ф. Шуберт, *Arpeggione Sonata*, D. 821,
головна партія I частини.

(November 1824.)

Allegro moderato.

Arpeggione.

Pianoforte.

pp

p

pp

«Тема-ядро» головної партії сонати визначає образ усієї частини. Якщо музиканти ансамблю трактують її в драматичному руслі, то у цьому випадку мають підкреслюватись сильні доли тактів. Лексеми, що відповідають такій артикуляції, – «пристрассть» і «героїчність». Схожим за манерою акцентування, але з більш повільним темпом буде варіант, де визначальними для емоції термінами будуть «скорбота» і «приреченість».

Зовсім іншим постане варіант виконання, якщо емоційний настрій перших тактів сонати позначити словами «сентиментальність, зворушеність». У цьому випадку артикуляція піаніста буде спонукати до мінімізації акцентів і об'єднання коротких мотивів в одну довгу фразу.

Право на існування має й такий варіант, коли в «партитурі емоцій» позначені «тривога», «схвильованість» і «нервозність», що прямо впливатиме на темп при достатньо щільному акцентуванні. Оскільки саме піаністу довірено перше проведення головної партії Сонати, від його емоційної інтенції залежатиме, як саме відтворить свою партію соліст.

Наведений приклад унаочнює, якою великою є варіантність у виборі необхідної емоції. Якщо виконавці ансамблю заздалегідь не домовляться про конкретний план відтворення емоцій, музика Сонати ризикує втратити ту художню єдність, заради якої вона і виконується. Таким чином, обговорюючи і фіксуючи в нотах емоційне навантаження кожної фрази, ансамблісти полегшують процес досягнення необхідної цілісності при практичному звуковому відтворенні композиторських намірів.

Висновки.

Екзистенційний досвід людини містить незмірно широкий спектр емоцій. Спроби їх визначення, вербалізації, класифікації проходилися неодноразово. Однак у силу біологічних особливостей людського організму, емоції як реакції тіла на подразник, зовнішній чи внутрішній, рідко виникають у чистому вигляді, вони зазвичай є кластерами імпульсів різної інтенсивності, тому існують труднощі з їх об'єктивацією. Тим не менш, емоції у своїй основі мають загальні ознаки, які засвідчують їх універсальність для людини як біологічного виду.

Попри те, що музика визнана одним із найемоційніших видів мистецтва, далеко не всі емоції, які здатна відчувати і пережити людина, можна втілити засобами музичного вираження. Послугуючись запропонованим концептом «партитури емоцій», розробленим на основі вивчення численних наукових досліджень, виконавець здатен оптимізувати процес роботи над музичним твором.

«Партитура емоцій» – це послідовно (потактово і пофразово) прописаний план транслявання слухачеві емоцій та емоційних станів у музичному творі.

Окреслимо плюси і мінуси «партитури емоцій» як інструмента інтерпретаційної стратегії.

Плюси.

1. Опанування основ емоційного інтелекту: здатність розпізнавати емоції, вміння керувати ними, у потрібний момент викликати необхідну чи позбутися негативної емоції, трансформувавши її вигідно для себе.

2. Значне зменшення сценічного хвилювання музикантів за рахунок зміни ставлення до самого процесу виконання. Коли думаєш про конкретні емоційні завдання, не залишається часу рефлексувати й емоційно реагувати на зовнішні подразники.

3. Досягнення вищого рівня ансамблевої єдності, що покращує якість виконання музичного твору.

4. Оскільки емоції добре запам'ятовуються на рівні тілесності, якщо на репетиційній стадії роботи якісно вивчити твір один раз, у майбутньому ці відчуття зберігаються на довгі роки.

Мінуси.

1. Необхідність витратити досить багато часу на пізнання себе та розуміння структури емоцій.

2. Прописувати емоційну партитуру в кожному конкретному творі – заняття ресурсовитратне, тому людський мозок схильний розцінювати цей вид роботи як додатковий, а отже, необов'язковий.

3. Якісний результат у роботі над ансамблевим твором із використанням партитури емоцій можливий лише за умови залучення всіх виконавців.

«Партитура емоцій» не є закритою системою, достатньою для конструювання інтерпретаційної стратегії. Це лише допоміжний інструмент, здатний вплинути на покращення якості виконання. Вочевидь, для повноцінної роботи над художнім образом та його драматургією «партитура емоцій» має бути підкріплена аналогіями, асоціаціями, метафорами. Окремо зазначимо, що схожі емоційні характеристики

у звуковому втіленні неодмінно будуть відрізнятися в залежності від національно-стильових та жанрових орієнтирів виконавців.

Чи можна обійтися без «партитури емоцій»? Безперечно, так. Почуття та емоції виникають природним чином у кожної людини. Уміння ж їх упорядкувати й контролювати, керувати ними здатне якісно покращити життя людини та її професійну діяльність.

Перспективи дослідження. Усвідомлене оперування емоціями в ансамблевому виконавстві – маловивчений і перспективний напрям практичної роботи музиканта. Оскільки стаття є першою спробою впровадження у виконавський процес концепту «партитура емоцій» в якості інструмента формування інтерпретаційної стратегії, піднята тема є відкритою до подальших дискусій, а власне «інструмент» – для подальших вдосконалень.

ЛІТЕРАТУРА

- Десятник, Г., Лимар, Л. (2020). *Основи акторської майстерності в екранній творчості*. Київ: Інститут журналістики Київського національного університету імені Т. Шевченка.
- Єфремова, І. М., Гургула, Р. І., & Герасимчук, В. В. (2022). Питання психологічної взаємодії концертмейстера зі солістом-виконавцем. *Академічні студії. Серія «Педагогіка»*, 2, 11–18. <https://doi.org/10.52726/as.pedagogy/2022.2.2>
- Злотник, О. Й. & Шульгіна, В. Д. (2019). Комунікативні функції художнього спілкування в музичному мистецтві. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*, 1(40), 28–34. http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTN_PUm_2019_1_6.
- Лисенко, О. (2018). Музично-виконавська діяльність крізь призму категоріального визначення функціональних систем мислення, мовлення та інтонаційних засобів вираження. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтва. Серія: Музичне мистецтво*, 1, 18–31. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.1.2018.140569>
- Ніколаєвська, Ю. В. (2021). *Музична комунікація як інтерпретативний феномен (на прикладі творчості XX – початку XXI ст.)*. (Автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства). Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса.

- Паламар, С. І. (2013). Емоційна взаємодія у співтворчості вокаліста і концерт-мейстера. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*, 1, 65–70. http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2013_1_13
- Chełkowska-Zacharewicz, M., & Janowski, M. (2016). Polska adaptacja Geneva Emotional Music Scale (GEMS) – badania wstępne. *Polskie Pismo Muzykoterapeutyczne*, 3, 44–63.
- Coutinho, E., & Scherer, K. (2017). Introducing the Geneva Music-Induced Affect Checklist (GEMIAC): A Brief Instrument for the Rapid Assessment of Musically Induced Emotions. [University of Liverpool, Department of Music]. https://livrepository.liverpool.ac.uk/3005839/1/GEMIAC_PrePrint.pdf
- Frantz, A. (2023). Emotions in Practice and Performance. <https://www.key-notes.com/blog/emotions-in-practice-and-performance>
- Juslin, P. N. (1997). Emotional communication in music performance: A functionalist perspective and some data. *Music Perception*, 14(4), 383–418. <https://doi.org/10.2307/40285731>
- Juslin, P. N., & Laukka, P. (2004). Expression, Perception, and Induction of Musical Emotions: A Review and a Questionnaire Study of Everyday Listening. *Journal of New Music Research*, 33 (3), 217–238. <https://doi.org/10.1080/0929821042000317813>
- Konijn, E. (2000). *Acting Emotions*. Amsterdam, The Netherlands: Amsterdam University Press.
- Lykartsis, A., Pysiewicz, A., von Coler, H. & Lepa, S. (2013). The Emotionality of Sonic Events: Testing the Geneva Emotional Music Scale (GEMS) for Popular and Electroacoustic Music. In *Proceedings of the 3rd International Conference on Music & Emotion (ICME3)*, Jyväskylä, Finland, 11th–15th June 2013. G. Luck & O. Brabant (Eds.). University of Jyväskylä, Department of Music. <http://urn.fi/URN:NBN:fi:juu-201305281793>
- Nathan, R. C., Olsen, K. N., & Thompson, W. F. (2023). The Perceptual and Emotional Consequences of Articulation in Music. *Music Perception*, 40(3), 202–219. DOI:10.1525/mp.2023.40.3.202
- Phelps, E. A. (2004). Human emotion and memory: interactions of the amygdala and hippocampal complex. *Current opinion in neurobiology*, 14(2), 198–202. <https://doi.org/10.1016/j.conb.2004.03.015>
- Woody, R. H. (2000). Learning expressivity in music performance: An exploratory study. *Research Studies in Music Education*, 14(1), 14–23. DOI:10.1177/1321103X0001400102

- Woody, R. H. (2003). Explaining expressive performance: Component cognitive skills in an aural modelling task. *Journal of Research in Music Education*, 51(1), 51–63. DOI:10.2307/3345648
- Woody, R. H., & McPherson, G. E. (2010). Emotion and motivation in the lives of performers. In P. N. Juslin & J. A. Sloboda (Eds.), *Handbook of music and emotion: Theory, research, applications* (pp. 401–424). Oxford: Oxford University Press.
- Yakubovskaya I. (2014). Demystifying emotions: the flow state in acting. In *Emotion, Brain, & Behavior Laboratory (EBBL) in the Department of Psychology at Tufts University. Series: Studying the brain and body correlates of emotion, from reaction to regulation*. <https://sites.tufts.edu/emotiononthebrain/2014/10/24/demystifying-emotions-the-flow-state-in-acting/>
- Zentner, M., Grandjean, D., & Scherer, K. (2008). Emotions evoked by the sound of music: Characterization, classification, and measurement. *Emotion*, 8(4), 494–521. <https://doi.org/10.1037/1528-3542.8.4.494>

REFERENCES

- Chełkowska-Zacharewicz, M., & Janowski, M. (2016). Polska adaptacja Geneva Emotional Music Scale (GEMS) – badania wstępne [Polish adaptation of the Geneva Emotional Music Scale (GEMS) – preliminary research]. *Polskie Pismo Muzykoterapeutyczne [Polish Music Therapy Journal]*, 3, 44–63 [in Polish].
- Coutinho, E., & Scherer, K. (2017). Introducing the Geneva Music-Induced Affect Checklist (GEMIAC): A Brief Instrument for the Rapid Assessment of Musically Induced Emotions. [University of Liverpool, Department of Music]. https://livrepository.liverpool.ac.uk/3005839/1/GEMIAC_PrePrint.pdf [in English].
- Desiatnyk, H., Lymar, L. (2020). *Basics of acting skills in screen creativity*. Kyiv: Institute of Journalism of T. Shevchenko Kyiv National University [in Ukrainian].
- Frantz, A. (2023). Emotions in Practice and Performance. <https://www.key-notes.com/blog/emotions-in-practice-and-performance> [in English].
- Juslin, P. N. (1997). Emotional communication in music performance: A functionalist perspective and some data. *Music Perception*, 14(4), 383–418. <https://doi.org/10.2307/40285731> [in English].
- Juslin, P. N., & Laukka, P. (2004). Expression, Perception, and Induction of Musical Emotions: A Review and a Questionnaire Study of Everyday Listening. *Journal of New Music Research*, 33 (3), 217–238. <https://doi.org/10.1080/0929821042000317813> [in English].

- Konijn, E. (2000). *Acting Emotions*. Amsterdam, The Netherlands: Amsterdam University Press [in English].
- Lykartsis, A., Pysiewicz, A., von Coler, H. & Lepa, S. (2013). The Emotionality of Sonic Events: Testing the Geneva Emotional Music Scale (GEMS) for Popular and Electroacoustic Music. In *Proceedings of the 3rd International Conference on Music & Emotion (ICME3)*, Jyväskylä, Finland, 11th–15th June 2013. G. Luck & O. Brabant (Eds.). University of Jyväskylä, Department of Music. <http://urn.fi/URN:NBN:fi:jyu-201305281793> [in English].
- Lysenko, O. (2018). Musical performance activity through the prism of categorical definition of functional systems of thinking, speech and intonation means of expression. *Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Musical Art*, 1, 18–31. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.1.2018.140569> [in Ukrainian].
- Nathan, R. C., Olsen, K. N., & Thompson, W. F. (2023). The Perceptual and Emotional Consequences of Articulation in Music. *Music Perception*, 40(3), 202–219. DOI:10.1525/mp.2023.40.3.202 [in English].
- Nikolaievskaya, Yu. V. (2021). *Musical communication as an interpretive phenomenon (on the example of creativity of the 20th – early 21st centuries)*. (Extended abstract of Doctoral diss.). Odesa A. V. Nezhdanova National Academy of Music. Odesa [in Ukrainian].
- Palamar, S. I. (2013). Emotional interaction in the co-creation of a vocalist and accompanist. *Scientific Notes of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University. Series: Art Studies*, 1, 65–70. http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2013_1_13 [in Ukrainian].
- Phelps, E. A. (2004). Human emotion and memory: interactions of the amygdala and hippocampal complex. *Current opinion in neurobiology*, 14(2), 198–202. <https://doi.org/10.1016/j.conb.2004.03.015> [in English].
- Woody, R. H. (2000). Learning expressivity in music performance: An exploratory study. *Research Studies in Music Education*, 14(1), 14–23. DOI: 10.1177/1321103X0001400102 [in English].
- Woody, R. H. (2003). Explaining expressive performance: Component cognitive skills in an aural modelling task. *Journal of Research in Music Education*, 51 (1), 51–63. DOI:10.2307/3345648 [in English].
- Woody, R. H., & McPherson, G. E. (2010). Emotion and motivation in the lives of performers. In P. N. Juslin & J. A. Sloboda (Eds.), *Handbook of music and emotion: Theory, research, applications* (pp. 401–424). Oxford: Oxford University Press [in English].

- Yakubovskaya, I. (2014). Demystifying emotions: the flow state in acting. In *Emotion, Brain, & Behavior Laboratory (EBBL) in the Department of Psychology at Tufts University. Series: Studying the brain and body correlates of emotion, from reaction to regulation*. <https://sites.tufts.edu/emotiononthebrain/2014/10/24/demystifying-emotions-the-flow-state-in-acting/> [in English].
- Yefremova, I. M., Hurchula, R. I., Herasymchuk, V. V. (2022). The question of the psychological interaction of a concertmaster with a soloist-performer. *Academic studies. Series "Pedagogy"*, 2, 11–18. <https://doi.org/10.52726/as.pedagogy/2022.2.22> [in Ukrainian].
- Zentner, M., Grandjean, D., & Scherer, K. (2008). Emotions evoked by the sound of music: Characterization, classification, and measurement. *Emotion*, 8(4), 494–521. <https://doi.org/10.1037/1528-3542.8.4.494> [in English].
- Zlotnyk, O. I., Shulhina, V. D. (2019). Communicative functions of artistic intercourse in musical art. *Scientific Notes of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University. Series: Art Studies*, 1(40), 28–34. http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2019_1_6 [in Ukrainian].

Mariia Obolenska

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
 PhD in Art Studies, Lecturer, Leading accompanist,
 the Department of Interpretology and Music Analysis
 e-mail: marieobolenchik@gmail.com
 ORCID iD: 0000-0002-4044-9633

«The score of emotions» as a component of the interpretative strategy in an ensemble performance

Statement of the problem.

The article examines the principles of functioning the emotional component in ensemble performance. The ability to feel emotions is a natural property of a person, so discussion on this topic store its urgent. In the music performance process, emotions “materialize” through the articulation, the techniques of which fixe firmly in muscle memory. Since in the field of ensemble performance a necessary condition is the synchronization of the interpretation strategies of the partners, as an auxiliary tool on this path it is proposed to implement a kind of “score of emotions”. It will regulate, thanks to the appropriate text remarks, the general emotional state (thence,

the techniques of articulation too) of all performers in certain time periods, which will contribute to the unification of intentions members of the ensemble.

Recent research and publications.

A number of scientific works were analyzed in the following areas: the specificity of the expression of emotions in musical art (Woody, 2000, 2003, 2010; Juslin, Laukka, 2004; Phelps, 2004; Frantz, 2023); the Geneva Emotional Music Scale and their followers (Zentner, 2008; Lykartsis, 2013; Coutinho, 2017; Chelkowska-Zacharewicz, 2021); the field of acting (Konijn, 2000; Desiatnik, 2020; Yakubovskaya, 2014); the emotional component in ensemble performance (Palamar, 2013; Efremova., 2022); the theory of communication in art (Juslin, 1997; Zlotnyk, 2019; Nikolaievskaya, 2021). The analyzed works provide convincing results of research experiments related to the manifestation of emotions in music; despite this, the questions of managing the performer's emotional scale, especially in ensemble music, remains open.

Objectives, methods, and novelty of the research.

The purpose of the study is to substantiate the concept of "score of emotions" as one of the new tools of the interpretive strategy in the performance of ensemble music. The article is the first attempt to introduce this concept into the rehearsal process of ensemble performers. Based on analyzed studies, a list of special terms was developed, adapted for the performer as a translator of emotional states lied in music. The study uses such methods as thematic analysis of scientific sources, qualitative analysis and generalization of experimental data; performance, interpretive, communicative types of analysis to consider the coordination of the ensemble partners' actions at the rehearsal process and their communication with listeners; selection and modelling for adapting the results of previous scientific experiments; a systematic method determining the place of the "score of emotions" in the interpretive strategy of a work as a holistic system.

Research results and conclusion.

Verbalization of emotional nuances in a piece of music gives the performer a certain understanding of how to adjust his own body to interact with the instrument in order to get the necessary coloring of the sound. A list of emotions, that adapted specifically to the needs of the performer, is offered.

1. Tenderness (kindness, softness, dreaminess, love, delicacy, yearning, caressing, seductiveness).
2. Nostalgia (melancholy, sentimentality, emotionality, sensuality).
3. Sadness (sorrow, tearfulness, upset, depression, mourning).
4. Transcendence (reverence, mysticism, sense of spirituality, enchantment, inspiration).
5. Tranquility (relaxation, calmness, meditateness, serenity, reassurance, boredom, indifference).

6. Joy (radiance, triumph, satisfaction, liveliness, excitement, danceability).

7. Energy (exaltation, ardor, heroism, pride, determination, strength, passion, enthusiasm, aggressiveness).

8. Tension (anxiety, excitement, impatience, irritability, nervousness, rebelliousness).

9. Intellectualism (absence of emotions, pure logic).

The score of emotions is a sequentially (phrase-by-phrase) written plan for the translation of emotions and emotional states in a musical piece. The pros and cons of introducing the “score of emotions” into practice are presented.

Pros: 1. Mastery of the basics of emotional intelligence, which includes the ability to recognize emotions, the ability to manage them, at the right moment to cause the necessary or get rid of a negative emotion, transforming it to one's advantage.

2. Stage excitement is significantly reduced due to a change in attitude towards the performance process. When thinking about specific emotional tasks, there is no time left to reflect and react emotionally to external stimuli.

3. A higher level of ensemble unity is achieved, which improves the quality of performance.

4. Since emotions in the process of their repeated repetition during the rehearsal stage of work on the piece are well remembered precisely at the physical level, then, having studied the piece qualitatively once, in the future these feelings are firmly preserved for many years.

Cons: 1. The need to spend a lot of time getting to know yourself and understanding the structure of emotions.

2. To write an emotional score in each specific piece is a resource-consuming activity, and the human brain tends to view this type of work as additional and optional.

3. A high-quality result in work on a piece using a score of emotions is possible only if all members of the ensemble are involved.

The “score of emotions” is not a closed system sufficient for the construction of an interpretive strategy. This is only an auxiliary tool capable of influencing the improvement of the quality of performance. It is obvious that for full-fledged work on the artistic image and its dramaturgy, the score of emotions must be supported by analogies, associations, references, etc.

Keywords: interpretive strategy; score of emotions; ensemble; emotions in ensemble performance; emotional intelligence.

Стаття надійшла до редакції 20 листопада 2023 року

УДК78.071.1(474.2):78.071.2]:781.68

DOI 10.34064/khnum2-3304

Пилипенко Станіслав Олександрович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,

аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики

e-mail: pylypenkostanislav1493@gmail.com

ORCID iD: 0000-0002-5180-8080

Концертні п'єси Рене Ееспере: від концепції композитора до виконавської інтерпретації

На прикладі трьох концертних п'єс для фортепіано Рене Ееспере – «Ludus tactus», «Alter ego» та «Persona mea» – розглянуто деякі аспекти творчої роботи композитора та виконавця в контексті їх сукупної музичної концепції. Крім цього, автором статті описано історію виникнення творів; розкрито концептуальні принципи композиторського і виконавського мислення; проаналізовано закономірності музичної драматургії кожного з опусів; розкрито комплекс виразних засобів; надано стислу характеристику змісту і науковий аналіз творів. Установлено, що концертна п'єса «Ludus tactus» має значний композиторсько-виконавський потенціал, адже багатогранність авторської ідеї твору потребує гнучкості й свободи її піаністичного втілення. Проаналізовано перше виконання п'єси Ральфом Таалем, яке викликає значний інтерес, адже художньо-технічна майстерність піаніста дозволяє йому знайти гармонію між авторським задумом і власним виконавським баченням твору. П'єса «Alter ego» спрямована на розкриття артистичних можливостей піаніста, сприяє розвитку його художньо-емоційного мислення, що демонструє інтерпретація твору юною виконавицею П. Аболімовою, яка вміло передає змістові аспекти композиції Р. Ееспере, її мистецьку витонченість. П'єса «Persona mea» – так званий «малоформатний автопортрет» композитора, зразок звукового самовираження, «самоідентифікації» митця. Виконання п'єси Калле Рандалу, проаналізоване у статті з позиції об'єктивної композиторської ідеї, є яскравим зразком її інтерпретації, бездоганим у технічному аспекті, винятково деталізованим та вишуканим у звуковому відношенні.

Ключові слова: фортепіанне мистецтво; сучасне виконавство; естонська музика; концертна п'єса; Рене Ееспере; Ральф Тааль; Калле Рандалу.

Постановка проблеми.

Фортепіанна спадщина талановитого композитора Рене Ееспере¹ є невід'ємною складовою музичної культури Естонії. Адже творча реалізація митця стає не тільки втіленням внутрішньої глибини його художнього світу та оригінальності музичних ідей, а й своєрідним відображенням духовного багатства та національної ідентичності естонського народу. Водночас, важливим є той факт, що виконання музики Р. Ееспере не обмежується лише Естонією, що свідчить про універсалізм творчості композитора та його прагнення до тісного діалогу зі світовою аудиторією. Попри останнє, зазначимо, що естонська музика все ж залишається маловідомою широким колам слухачів та науковій спільноті України, у зв'язку із чим твори композитора виконуються тут вкрай рідко, хоча популяризація фортепіанної спадщини естонського майстра в перспективі сприятиме розширенню культурних зв'язків між Україною та Естонією.

Дослідження фортепіанного доробку Р. Ееспере дозволяє осмислити не лише індивідуальний стиль композитора, а й культурні особливості Естонії як країни з багатою музичною історією. Творчість митця яскраво відображає національний естонський колорит, тому її вивчення та пропаганда постають як важливі завдання сучасного музикознавства.

Проблематика цього дослідження також зумовлена виконавським інтересом автора статті до фортепіанної спадщини Р. Ееспере і базується на власному досвіді піаністичного втілення та аналізі концепцій трьох концертних п'єс митця: «*Ludus tactus*», «*Alter ego*» та «*Persona mea*».

У вітчизняній музикознавчій сфері пропонований матеріал є першим досвідом теоретичного та виконавського аналізу цих творів Р. Ееспере, що визначає **актуальність теми статті та її новизну**.

У цьому дослідженні ми спробуємо знайти зв'язки, що виникають на шляху від концепції композитора до виконавської інтерпретації.

¹ Ест. René Eespere, рік народження 1953-й.

Останні дослідження і публікації за темою. В українському музикознавстві розглядались опуси раннього періоду творчості композитора. Це наші попередні статті «Звукове втілення фортепіанних циклів Рене Ееспере: досвід виконавського аналізу» (Пилюпенко, 2021) і «Творчий взаємовплив братів Ееспере та його віддзеркалення у Фортепіанному концерті Рене Ееспере» (Пилюпенко, 2023).

Інтерес зарубіжних дослідників найчастіше викликає фортепіанна спадщина Р. Ееспере етапу формування композиторського стилю митця (до 1995 року). У своїй монографії «Творці сучасної естонської музики» Крістель Паппель² (Pappel, 1992) проводить докладний аналіз структури та драматургії циклів «Чотири остинато» та «Вісім ритурнелів». Роботи композитора періоду незалежної Естонії, зокрема його концертні п'єси, довгий час залишалися поза увагою дослідників.

У зв'язку із цим, вартий уваги відгук піаніста Андре Хінна на концерт, де відбулася прем'єра твору «*Persona mea*» (Hinn, 2016). Також важливу роль у розкритті життєвої філософії композитора зіграв аргентинський гітарист, поціновувач музики Р. Ееспере – Естебан Колуччі, який записав інтерв'ю з естонським маестро (Colucci, 2012). Відомості про особливості творчого процесу, композиторські рішення й концепції, що лягли в основу фортепіанних творів митця, почерпнуто нами з особистого спілкування з Р. Ееспере через інтернет-листування.

Додаткову теоретичну базу дослідження формують праці українських музикознавців, присвячені теорії інтерпретації музичних творів (Москаленко, 2013), музичній комунікації як інтерпретативному феномену (Ніколаєвська, 2021), виконавській проблематиці (Bezborodko, 2017; Verkina, Bondarenko, Sagalova, & Timofeyeva, 2020; Chernyavska, Ivanova, Timofeyeva, Syriatska, & Mits, 2023), типології композиторських стилів (Serhaniuk, Shapovalova, Shehda, Kazymyryv, & Kolubayev, 2021).

² Ест. Kriste lPappel, рік народження 1961-й.

Мета пропонованої статті полягає у висвітленні концептуальних аспектів композиторського мислення і його виконавського втілення на прикладі трьох концертних п'єс для фортепіано Р. Ееспере.

Методологія дослідження. Використано такі музикознавчі методи, як *жанрово-стильовий*, що допомагає виявити риси індивідуального стилю естонського митця при опрацюванні концертних п'єс; *композиційно-драматургічний*, необхідний для виявлення структурно-семантичного плану обраних творів; *інтерпретаційний*, що розкриває індивідуально-суб'єктивне прочитання змісту, закладеного в нотному тексті.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Сучасні твори часто містять характерні особливості, які значно відрізняють їх від класичних або романтичних зразків. Під час їх виконання на концертних майданчиках молодий музикант може зіштовхнутися з певними складнощами, що перешкоджатимуть втіленню переконливої інтерпретації та успішному виконанню твору в цілому. Серед них можуть бути як новаторські підходи композитора до техніки гри на фортепіано, незвичні форми, гармонії або ритми, так і своєрідна аура та характер музики. Однак подібні «перепони» можуть мати досить позитивні наслідки, адже вони спонукають виконавця до розширення обріїв його творчої уяви, розкриття його артистичної «самості», розвитку музичного мислення, здійснення постійних художніх розвідок, які занурюють у творчий світ композитора та стимулюють пошук відповідного «звукового образу» фортепіано. Додамо, що успішне виконання новітньої музики вимагає від піаніста глибокого розуміння музичного матеріалу, різноманітних технічних навичок та креативності. Інтерпретація опусів ХХІ століття є захоплюючим викликом для виконавця, який дає йому можливість продемонструвати свою творчу майстерність.

Серед сучасних європейських композиторів, які нерідко долучаються до співпраці з молодими музикантами, Рене Ееспере не є винятком. Його концертна п'єса «*Alter ego*» була написана спеціально для конкурсу юних піаністів³. Привертають увагу і п'єси Р. Ееспере

³ Обов'язковий твір Конкурсу молодих піаністів Естонії 2012 року.

«*Ludus tactus*» та «*Persona mea*», що стали досить популярними серед виконавців. Несхожі за образним змістом та фактурним утіленням, ці твори спонукають до екзистенційних роздумів.

«*Ludus Tactus*» für Ralf Taal

Концертна п'єса «*Ludus Tactus*» була написана митцем 2008 року спеціально для фестивалю фортепіанного мистецтва «Klaver»⁴. Твір має досить цікавий композиторсько-виконавський потенціал, адже багатогранність його авторської ідеї потребує значної гнучкості та свободи піаністичного втілення. Назва твору буквально перекладається з латини як «гра дотиків». З особистого листування з композитором⁵ нам відомо, що Р. Ееспере спирався на традиції старовинних майстрів, звідси, доречним буде врахувати той факт, що під поняттям «*tactus*» в музичній теорії XV–XVII століть мався на увазі певний відрізок часу. Отже, можна сказати, що творчий задум композитора у цій п'єсі можна розглядати з різних боків її програмного змісту.

Композиція будується на чергуванні схожих між собою лаконічних фраз, які утворюють єдину канву п'єси. Перший мотив, що лунає на *f* як рішуче твердження, після фермати сприймається ніби відлуння. Поступово починається розгорнуте «розмірковування», сповнене переживань і нерішучості. Зокрема, це проявляється в певній мотивній «рвучкості», використанні дрібних шістнадцятих, стрімкий рух яких постійно порушується паузами, та застосуванні переважно тихої динаміки лише з короткочасною появою *f* (див. Додаток, нотний Приклад 1).

У подальшому динамічний план стає більш рухливим: в основному він змінюється в межах від *pp* до *f*. Здебільшого динаміка хвилеподібна – звучання то поступово затихає, то, навпаки, звукова потужність посилюється. Так розгортаються фраза за фразою. Часом деякі інтонації, немов обриваючи попередні, виникають знову і лунають з новою силою. Музичні фрази то сповнені сумніву, то

⁴ Прем'єра «*Ludus Tactus*» відбулася 28 жовтня 2008 року в концертному залі «Естонія».

⁵ Зберігається в архіві автора статті.

достатньо наполегливі та впевнені. І знову повертається перший мотив, але на цей раз він звучить спокійніше.

Через досить активний та енергійний розвиток музичного матеріалу Р. Ееспере створює ефект «жвавої» розмови, яка динамічно розвивається протягом усього твору. Композитор досягає цього також за рахунок постійної зміни розміру такту, що наближує музику до «живого» людського мовлення, яке не підпорядковується суто шаблонному викладу. Можна сказати, що автор застосовує прийом «звукової мови» – уподібнення словесному вираженню думки шляхом його заміщення звуковими елементами.

Динамічність розвитку також досягається завдяки застосуванню миттєвих реєстрових переключень. Варто зауважити, що композитор від самого початку обирає темп *Moderato*, однак помірність руху взагалі не відчувається через використання дрібних шістнадцятих, які чергуються з чвертю або половинною. Ці тривалості викладаються в реєстровому протиставленні, що створює неймовірний контраст. Велике значення у цьому плані також має токатна остинатність руху у чергуванні з акцентованим, часом поліфонізованим, синкопованим ритмом. Загалом ритмічний малюнок підкреслює гнучкість і мінливість інтонацій, іноді їх різкість. Композитор створює ритмічні патерни, що втілюють специфічні настрої та відчуття, наприклад, невпевненість чи нервовість.

Творчі пошуки Р. Ееспере отримали своє яскраве втілення завдяки інтерпретації Р. Тааль⁶ (Taal, 2010), якому, власне, і присвячений твір «*Ludus tactus*».

Як видатний представник естонської піаністичної школи, Р. Тааль є досить помітною творчою постаттю на світовій музичній арені. Його виступи найчастіше заслуговують на високу оцінку критиків та публіки. Серед основних досягнень піаніста слід зазначити перші премії на Міжнародному конкурсі в Усті-над-Лабем (1989), Конкурсі естонських піаністів (1994) та фестивалі-конкурсі «*Con Brio '94*». У 1995 році Р. Тааль отримав спеціальний приз на Конкурсі піаністів імені Ф. Шуберта в Дортмунді. Талановитий виконавець регулярно

⁶ Ест. *Ralf Taal*, рік народження 1974-й.

виступає як соліст із відомими оркестрами та на міжнародних музичних фестивалях.

Виконавський стиль митця відзначається віртуозною технікою, емоційною виразністю, глибинністю інтерпретації. Його виступи завжди залишають незабутні враження та укріплюють престиж Естонії як музичної країни, яка багата на талановитих артистів. Отже, недарма Р. Ееспере відзначив саме Р. Тааля присвятою йому свого твору.

Розглянемо детальніше інтерпретацію «*Ludus tactus*» естонським піаністом та спробуємо виявити основні риси його виконавського підходу. У цілому зауважимо, що Р. Тааль не ігнорує композиторські вказівки щодо реалізації твору, але віднаходить оригінальні засоби втілення особистого бачення цієї композиції.

Передусім, відзначимо виразність музичної тканини і почуття смаку виконавця в роботі з її колористичним забарвленням. Його туше відрізняється поєднанням м'якості і «кристалічності» у верхньому регістрі з об'ємністю та, разом з тим, витонченістю у нижньому. Підхід Р. Тааля до роботи над звуковим віддзеркаленням композиторського програмного задуму повністю відповідає розумінню поняття «*tactus*» як «дотик», «торкання», адже, як йшлося вище, це одне з ключових його визначень. Дійсно, Р. Тааль, ніби граючись зі звуками, раптово переключається з однієї задачі на іншу, й робить це з видимою легкістю і віртуозністю.

Майстерність піаніста допомагає йому передати весь спектр динамічних нюансів, які досить детально зазначені композитором. Іноді при прослуховуванні твору складається враження, що музика від дотику рук Р. Тааля «занурюється під воду», поступово наближається, «з'являється» на деякий час у повній своїй красі, але потім знов «поринає у загадкову глибину». Такого ефекту Р. Тааль досягає, зокрема, за допомогою лівої педалі.

Згадуючи ідею «звукового мовлення» композитора, відзначимо, що Р. Тааль реалізує її безпосередньо за допомогою звуків, його виконання утворює відчуття вільної плинності «мови», її нестабільності, наполегливості або виразної емоційності. Чітка артикуляція, ритмічність і доволі гнучка динаміка дозволяють слухачеві відчути рухливість і життєвість музичної тканини. Особливо ці якості

проявляються в агогії, адже виконавець досить тонко відчуває міру в її застосуванні, як локально, в конкретну мить, так і в масштабах побудови цілісної форми твору.

«Alter ego»

Концепція «Alter ego»⁷ дозволяє митцям розширити можливості творчості, експериментувати, звертаючись до різних граней своєї особистості, які можуть бути недоступні їх звичайному «Я». Який змістовний сенс вкладений у фортепіанну п'єсу із програмною назвою «Alter ego»? Запропонуємо кілька варіантів його пояснення.

По-перше, звернемося до того, як сам Р. Еспере розкриває сенс твору: «Альтер-его = Інший Я. Безсумнівно, кожна людина має декілька сторін особистості: сильну (більш рішучу) та м'яку (більш чутливу). Але мало хто здатен їх утримувати в рівновазі (балансі). Ці персони яскраво представлені у даній п'єсі (як частині мене?)»⁸. Отже, бачимо, що означене поняття вказує на наявність двох (або більше) особистісних граней, присутність внутрішнього діалогу або боротьби між різними емоціями, думками чи станами душі митця. Таким чином, п'єса «Alter ego» виступає як відображення різно-сторонньої сутності особистості самого автора та його переживань.

Крім цього, якщо поглянути ширше, то назва твору може вказувати на існування конфлікту або протиріч між різними образами, настроями або наративами, закладеними в самій композиції. Тобто твір може сприйматися як спроба виразити напруження або розбіжність саме в музичному контексті. Як правило, подібна дуальність надає досить широке поле для творчої фантазії виконавця, адже осмислення взаємопов'язаних, але, водночас, протилежних за своїм складом образно-емоційних характеристик допускає використання цілого арсеналу не тільки композиторських засобів, але й різноманітних виконавських прийомів.

⁷ Альтер-его (з лат. «інший я») – це реальна або придумана альтернативна особистість людини або персонажа, в характері і вчинках якої відображається постать автора (митця).

⁸ Лист від 31.07.2023 р. Зберігається в архіві автора статті.

За допомогою яких виразних і технічних засобів це вдалося втілити композитору, та які зразки виконання п'єси «*Alter ego*» існують сьогодні, детально розглянемо нижче.

На початку концертної п'єси композитор указує помірний темп – *Moderato*. Однак, як і у випадку з «*Ludus tactus*», протягом усього твору не виникає відчуття спокійного руху через досить динамічний і контрастний драматургічний розвиток. При цьому у процесі розгортання музичного матеріалу Р. Еспере використовує низку агогічних нюансів, які додають музиці живої виразності, роблять її емоційно більш насиченою.

Композиційно п'єса складається із двох великих розділів. Перший вміщує в себе три тематичних елементи, що з різних боків розкривають сутність альтер-его митця. Елемент *poco rubato*, викладений восьмими тривалостями, виконується прийомом *martellato*. Структура його мелодики складається з «ломаних інтервалів» (переважно септим та секст), що можна символічно трактувати як душевний злам героя, його терзання й емоційні пориви, боротьбу із самим собою. Другий елемент (*in tempo*) символізує світ високих «небесних» ідеалів: він викладений у верхньому регістрі шістнадцятими тривалостями. У той же час, він сприймається як видозмінене продовження першого, чому, зокрема, сприяє ритмічна структура: короткі мотиви, як і раніше, постійно перериваються паузами. На зміну душевному зламу приходить бурхлива рішучість. Звучання верхнього регістру, якому були притаманні м'якість і «кристалічність», тут стає жорстким, рух – стрімким. Отже, характер другого тематичного елементу є драматичним та бурхливо-емоційним. Для втілення цього «бунтівного» образу композитор використовує змінний розмір, що створює неочікувані ритмічні акценти, які змінюють динаміку та напруженість музичного наративу (див. Додаток, нотний Приклад 2).

Третій елемент є кульмінацією першого розділу. Триголосна хорова вертикаль (*poco rubato*, т. 31), з точки зору семантики, має символізувати так звану «духовну гармонію» людини. Тим не менш, сповнена сумного меланхолійного настрою музика занурює у стан туги, підкреслений виразним затриманням в останньому такті

побудови. Низхідний верхній голос, що безсило спускається згори донизу та поступово стихає, уособлює образ самотності людини.

Другий розділ (*tempo primo*, т. 36) є більш насиченим за розвитком. Будовою він відповідає структурі першого, проте матеріал кожного із трьох тематичних елементів варіюється та розширюється. Зокрема, епізод, де проводиться перший елемент, розростається із семи тактів до сімнадцяти. Крім цього, зазнає переосмислення й музичний матеріал другого. Рвучкі короткі мотиви тепер чергуються з довгими пасажами (т. 65), що стрімко злітають знизу догори та поступово розкачують «емоційний човен» твору. Розширюється і викладення третього тематичного елементу (*poco meno mosso*, т. 81). Авторська ремарка *espressivo* вказує на підвищення емоційно-виразного градуса, але фактично одразу композитор вимагає від виконавця грати *dim. e meno espressivo*, що може означати «охолодження» почуттів, відстороненість і перехід у стан емоційного спокою та споглядання («духовної гармонії»).

У відеоархіві концертів Талліннської музичної школи, який зберігається на платформі *YouTube*, автором статті було знайдено відео переконливої інтерпретації твору Поліною Аболімовою (Abol'mova, 2013). Виконання концертної п'єси «*Alter ego*» піаністкою цілком збігається з тими характеристиками, які визначають, на нашу думку, індивідуальність Р. Еєспере та енергетику створеної ним музики. Конкурсантка вміло втілює ретельно підібрані композитором виразні прийоми, тонко реагує на композиторські ремарки Р. Еєспере стосовно динаміки та агогіки. Прослуховуючи усі пласти фактури, піаністка добре відчуває гармонічну вертикаль музичної тканини, уважно дослухається до пауз, якими насичений твір. Інтерпретаторка дотримується темпу, виставленого композитором, лише на стиках розділів дозволяючи собі значні уповільнення (варто відзначити, що піаністка досить переконливо втілює контраст між першим та другим розділами), але потім повертається до основного темпу. Виконавиця доречно використовує щільну колористичну педаль у поєднанні зі співучим туше. У цілому, П. Аболімова грає яскраво та емоційно, як того і вимагає композиторський задум.

«*Persona mea*» für Kalle Randalu

У фортепіанній музиці п'єси-портрети й автопортрети – це твори, які мають глибокий емоційний зміст. Зазвичай через мову музики в них зображені характери певних особистостей або персонажів, включно із самим автором. П'єса «*Persona mea*»⁹ віддзеркалює інтроспективні роздуми Р. Ееспере, відбиває тонкі грані його внутрішнього світу, почуттів та емоцій, і стає втіленням його особистісного «Я» через мову звуків.

Першим виконавцем «*Persona mea*» став естонський піаніст Калле Рандалу¹⁰, якому і присвячений твір. Музикант відомий не тільки в Естонії, а й за межами своєї батьківщини. Завдяки тісним зв'язкам із сучасними естонськими композиторами К. Рандалу неодноразово першим репрезентував їхні твори на міжнародній музичній арені. Зокрема, він уперше виконав деякі твори К. Сінка, Р. Кангро, Я. Рьєтса та Р. Ееспере.

К. Рандалу був удостоєний багатьох престижних нагород: І премія на Міжнародному конкурсі молодих піаністів в Усті-над-Лабем (Чехословаччина, 1971), І премія на конкурсі піаністів республік колишнього Радянського Союзу в Таллінні (1976); артист став лауреатом конкурсу ім. Р. Шумана у Цвікау (1981) і конкурсу ім. П. І. Чайковського в Москві (1982), лауреатом І премії Міжнародного музичного конкурсу ARD у Мюнхені (1985). Крім цього, К. Рандалу виступав із концертами у більшості європейських країн, США, Австралії та Японії. Репертуар виконавця складається з-понад 50 фортепіанних концертів, великої кількості сольних та камерних творів.

Прем'єра п'єси відбулася 10 липня 2016 року на фестивалі «*Glasperlenspiel*»¹¹, що проходив у Тартуській церкві Святого Іоанна. За згадками естонської преси, це був унікальний проєкт злиття музики та поезії в одному концерті «*Eesti asi*»¹², де К. Рандалу виконував добірку творів естонських композиторів, а поет Індрек Хірв

⁹ З лат. «моє Я» або «моя персона, особистість».

¹⁰ Ест. Kalle Randalu, рік народження 1956-й.

¹¹ З нім. «Гра в бісер».

¹² Буквальний переклад – «Естонська річ».

(Indrek Hirv) читав вірші. Саме того вечора уперше пролунав музичний твір Р. Ееспере «*Persona mea*», який, за словами композитора, став «намальованим звуками автопортретом» (Hinn, 2016).

Розкриваючи зміст п'єси, Р. Ееспере пише¹³: «...цей твір («*Persona mea*») – малоформатний автопортрет. Я тут відкрився із трьох боків: у повсякденних, яскравих кольорах, так би мовити, в позитивному світлі; в інтимній самоті – погляд, спрямований всередину, та під час прийняття вірних чи зовсім неправильних рішень, у більш напруженому, злегка схвилюваному стані. Ці три настрої були відповідно представлені трьома частинами твору: *Moderato*, *Adagio* та *Allegro molto*».

Піаніст Андре Хінн, що був присутнім на концерті «*Eesti asi*», зазначив: «Естонській музиці притаманна певна загадкова тривожність, яка немов спільний знаменник або водяний знак висвічується у творчості композиторів. Це схоже на спільний мотив або певний елемент, який можна відчутти у більшості композицій. Так само було й на цьому концерті, де музика і поезія взаємодіяли з відтінком осінньої туги» (Hinn, 2016). Щодо виконання «*Persona mea*» К. Рандалу піаніст зауважує: «*Moderato* не було пов'язане з “яскравими кольорами” і “позитивним світлом”, а більше нагадувало “повсякденність” композитора; *Allegro molto* в його кольорах справді було похмурим та іноді експресивним» (там само). На думку А. Хінна, опис Р. Ееспере другої та третьої частин був «влучним», він відчув «ті самі зв'язки під час прослуховування та міг ототожити їх з авторським баченням» (там само).

За відгуками естонської преси, проєкт-концерт «*Eesti asi*» пройшов на високому рівні. Великою мірою це стало можливим завдяки грі К. Рандалу, яка завжди відрізнялася «знаком якості»: технічно бездоганна, надзвичайно деталізована, з ясною концепцією, культурна та витончена. Можливо, саме завдяки симбіозу найкращих естетичних надбань естонської музики та високих вимог

¹³ Переписка з автором статті. Лист від 07.08.2023 р., зберігається в нашому особистому архіві.

західноєвропейської культури, концерт перетворився на безцінний досвід, що розширив кордони сучасного музичного мистецтва.

Отже, розглянемо докладніше структуру й музичні прийоми концертної п'єси «*Persona mea*», а також проаналізуємо її емоційні характеристики.

Дійсно, у творі відчувається присутність того самого «спільного знаменника», про який говорив А. Хінн: перша та друга частини заворюють своєю меланхолійною красою. Третя ж, де ритмічна жвавість стає основою динамічного розвитку, має ознаки скерцо.

Перша частина (*Moderato*) відкривається експонуванням повторюваного мотиву на *mp*, світлого задумливого характеру, який пронизує всю частину (див. *Додаток, Приклад 2*). Зазначимо, що настрій, як важливий аспект психологічного стану, може впливати на різні сторони життя, у тому числі, здатність до «прийняття правильних та важливих рішень», взаємодію з іншими людьми та загальний рівень задоволеності життям. При цьому емоційний фон може бути як позитивним або негативним, так і нейтральним. Останній варіант вважаємо характерним для першої частини «*Persona mea*».

Фактура другої частини (*Adagio*) прозора та розріджена. Композитор вказує розмір 4/4 (в першій частині цей розмір змінювався) і тональність до-мінор (за контрастом до першої частини, де головний тематизм побудований на поліладовій основі з опорою на дорійський «ре»). Як один із найповільніших темпів, що зазвичай створює спокійну та медитативну атмосферу музики, темп *Adagio* дозволяє музичній думці розгортатися неспішно, із великою виразністю, надаючи звукам можливість «дихати», а слухачам – почути кожну ноту. Отже, *Adagio* Р. Еспере чинить глибокий емоційний вплив на слухачів, стає, на нашу думку, виразом туги, суму та навіть певної загадковості. Також у цій частині Р. Еспере імітує перебір струн каннеля¹⁴ шляхом використання верхнього регістру та розкладеного руху мелодії по опорних щаблях тональності, з повторюваним останнім звуком, який ніби втілює зосередженість і той самий «погляд всередину» себе, про який говорив композитор.

¹⁴ Естонський струнний щипковий музичний інструмент.

Третя частина (*Allegro molto*) є втіленням скерцозного образу, проте замість гумору та пустощів музика передає схвилюваний та напружений стан. Починається частина експонуванням основної теми, яку Р. Ееспере розміщує в нижньому регістрі. Інтонаційно вона спирається на інтервал чистої квінти. Композитор вказує початкову динаміку *p* із поступовим збільшенням гучності, ніби натякаючи на подальше загострення конфлікту. У наступному реченні фактура теми трансформується у двоголосся, при цьому вертикаль утворюється переважно дисонуючими інтервалами (такт 110). Стан неспокою та схвилюваності досягається композитором за рахунок нерівномірності фразування та застосування синкопованого ритму. Також для підсилення цього ефекту Р. Ееспере використовує паузи та контрастну динаміку; зазначимо, що в цій частині твору митцем досить чітко проставлена і ритмічна педаль.

Висновки.

У дослідженні висвітлено аспекти віртуозності композиторської роботи Р. Ееспере, багатоплановість його мислення та креативність у використанні різноманітних художніх і технічних прийомів. Яскравий взірєць фортепіанного твору, в якому втілюється оригінальний композиторський задум, – концертна п'єса «*Ludus tactus*». Інтерпретація Р. Таалем цього твору у художньо-технічному аспекті викликає неабиякий інтерес, адже в ньому особистісне бачення виконавця цілком відповідає авторському задуму. П'єса у виконанні Р. Таала демонструє симбіотичне поєднання творчої майстерності двох митців, що дозволяє слухачеві повною мірою відчувати гру «звукових дотиків» у часі.

Твір «*Alter ego*» являє собою цікавий зразок сучасного музичного мистецтва, адже він спрямований на розкриття артистичного потенціалу виконавця, сприяє розвитку його художньо-емоційного мислення. Ці якості музичного тексту повною мірою втілює інтерпретація п'єси П. Аболімовою, яка демонструє як творчі здібності піаністки, так і вміння виконавиці розкрити емоційні аспекти твору, передати мистецьку витонченість музики Р. Ееспере.

«*Persona mea*» – це створений композитором «малоформатний автопортрет», який є зразком звукового самовираження та «само-

ідентифікації» митця. У п'єсі відбиваються ті особистісні риси композитора, які він сам бачить у собі, й ті, які притаманні його людській природній сутності. Вони майстерно втілені художньо-технічними засобами фортепіано, його музичною мовою, можливо-сті якої дозволяють реалізувати будь-який сміливий задум композитора. Яскравим зразком виконавської концепції твору стала його інтерпретація К. Рандалу – бездоганна в технічному аспекті, винятково деталізована та вишукана у звуковому відношенні.

Перспектива наших подальших досліджень полягає у вивченні на основі аналізу нотних матеріалів, із використанням методів компаративної інтерпретології, інших фортепіанних творів Рене Еєспере як зразків композиторсько-виконавської співтворчості.

ЛІТЕРАТУРА

- Москаленко, В. Г. (2013). *Лекції з музичної інтерпретації*. Київ: НМАУ.
- Ніколаєвська, Ю. В. (2021). Нові виміри музикознавства ХХІ століття: досвід моделювання інтерпретативної теорії музичної комунікації. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 131, 8–25. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.131.243200>
- Пилипенко, С. О. (2021). Звукове втілення фортепіанних циклів Рене Еєспере: досвід виконавського аналізу. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 131, 94–103. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.131.243222>
- Пилипенко, С. О. (2023). Творчий взаємовплив братів Еєспере та його віддзеркалення у Фортепіанному концерті Рене Еєспере. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 66, 79–95. <https://doi.org/10.34064/khnum1-66.05>
- Abol'mova, P. (2013). René Eespere -- Alter ego. https://youtu.be/ZTeKpYschUY?si=N_5gRqNuGJlbPXi9
- Bezborodko, O. (2017). Innovative use of the damper pedal in the contemporary piano music. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 3, 89–94. http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2017_3_21
- Chernyavska, M., Ivanova, I., Timofeyeva, K., Syriatska, T., Mits, O. (2023). Artistic Energy of the Performers in the Mirror of their Repertoire Preferences. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica*. Vol. 68 (LXVIII), Special Issue no. 2, 165–179. DOI: 10.24193/subbmusica.2023.spiss2.10

- Colucci, E. (2012). René Eespere – Interview with the Estonian composer. <https://youtu.be/faTggIyxWXQ>
- Hinn, A. (2016). *Eesti oma muusika pärlid*. <https://www.sirp.ee/s1-artiklid/c5-muusika/eesti-oma-muusikaparlid/>
- Nikolayevska, Yu. (2017). Communicative Mechanisms of the 21st Century Music Interpretation. *Music Science Today: the Permanent and the Changeable: Scientific Papers*, 1(9), 29–34.
- Pappel, K. (1992). *Eesti tänase muusika loojaid*. Tallinn: Eesti Muusikafond.
- Serhaniuk, L., Shapovalova, L., Shehda, L., Kazymyryv, K., Kolubayev, O. (2021). Portraits and self-portraits of composers at the musical work. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, 11(17), 111–115.
- Taal, R. (2010). Ludus tactus Ralf Taal. *René Eespere: Februa*. Estonian Record Productions, https://youtu.be/VHT4JmIJ_Cw
- Verkina, T., Bondarenko, M., Sagalova, A., Timofeyeva, K. (2020). The Performing Art as a Practice of Actual Intoning. *Tarih Kultur ve Sanat Arastirmalari Dergisi – Journal of History Culture and Art Research*, 9(3), 17–28. DOI: 10.7596/taksa.d.v9i3.2656

REFERENCES

- Abolõmova, P. (2013). René Eespere -- Alter ego. <https://www.youtube.com/watch?v=ZTeKpYschUY> [Video, music, in Estonian].
- Bezborodko, O. (2017). Innovative use of the damper pedal in the contemporary piano music. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 3, 89–94. http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2017_3_21 [in English].
- Chernyavska, M., Ivanova, I., Timofeyeva, K., Syriatska, T., Mits, O. (2023). Artistic Energy of the Performers in the Mirror of their Repertoire Preferences. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica*. Vol. 68 (LXVIII), Special Issue no. 2, 165–179. DOI: 10.24193/subbmusica.2023.spiss2.10 [in English].
- Colucci, E. (2012). René Eespere – Interview with the Estonian composer. <https://youtu.be/faTggIyxWXQ> [in Estonian, in English].
- Hinn, A. (2016). *Eesti oma muusika pärlid*. [Estonia's own musical pearls]. <https://www.sirp.ee/s1-artiklid/c5-muusika/eesti-oma-muusikaparlid/> [in Estonian].
- Moskalenko, V. H. (2013). *Lectures on musical interpretation*. Kyiv: NMAU [in Ukrainian].
- Nikolaievskaya, Yu. (2021). New Dimensions of Musicology of the 21st Century: The Experience in Modelling the Interpretative Theory of Musical Communication.

- Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 131, 8–25. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.131.243200> [in Ukrainian].
- Nikolayevska, Yu. (2017). Communicative Mechanisms of the 21st Century Music Interpretation. *Music Science Today: the Permanent and the Changeable: Scientific Papers*, 1(9), 29–34 [in English].
- Pappel, K. (1992). *Eesti tänase muusika loojaid [Creators of today's Estonian music]*. Tallinn: Eesti Muusikafond [in Estonian].
- Pylypenko, S. O. (2021). Sound embodiment of Rene Eespere's piano cycles: experience of performance analysis. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 131, 94–103. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.131.243222> [in Ukrainian].
- Pylypenko, S. O. (2023). Creative interaction of the Eespere brothers and its reflection in the René Eespere's Piano Concerto. *Problems of interaction of art, pedagogy, theory and practice of education*, 66, 79–95. <https://doi.org/10.34064/khnum1-66.05> [in Ukrainian].
- Serhaniuk, L., Shapovalova, L., Shehda, L., Kazymyryv, K., Kolubayev, O. (2021). Portraits and self-portraits of composers at the musical work. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, 11(17), 111–115 [in English].
- Taal, R. (2010). Ludus tactus Ralf Taal. *René Eespere: Februa*. Estonian Record Productions, https://youtu.be/VHT4JmIJ_Cw [Video, music, in English].
- Verkina, T., Bondarenko, M., Sagalova, A., Timofeyeva, K. (2020). The Performing Art as a Practice of Actual Intoning. *Tarih Kultur ve Sanat Arastirmalari Dergisi – Journal of History Culture and Art Research*, 9(3), 17–28. DOI: 10.7596/taksa d.v9i3.2656 [in English].

Stanislav Pylypenko

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student, the Department of Interpretation and Music Analysis
e-mail: pylypenkostanislav1493@gmail.com
ORCID iD: 0000-0002-5180-8080

René Espere's concert pieces: from the composer's concept to the performance interpretation

Statement of the problem.

Under consideration is René Eespere's piano works created during the period of his maturity. The composer's work is marked not only by its depth and originality, but also reflects the spiritual wealth and national identity of the Estonian people.

Estonian music remains little known in Ukraine, therefore the article proposes to popularize the work of René Eespere, which will contribute to the establishment of cultural communication between Ukraine and Estonia. The research is based on performance experience and scientific analysis of three concert pieces by the composer: “*Ludus tactus*”, “*Alter ego*” and “*Persona mea*”.

Analysis of recent research and publications.

The article based upon the studies by K. Pappel (1992) and S. Pylypenko (2021, 2023) who highlight René Eespere's piano works created by him during the period of creative searches (until 1995). Information pertaining to the mature phase of the composer's career, is derived from various sources: the press materials (Hinn, 2016), interviews (Colucci, 2012), and our personal correspondence with the composer.

The theoretical base of the study is formed by the works of Ukrainian musicologists, contributed to the theory of interpretation of musical works (Moskalenko, 2013) and musical communication as an interpretive phenomenon (Nikolaievskaya, 2021), performance issues (Bezborodko, 2017; Verkina, Bondarenko, Sagalova, & Timofeyeva, 2020; Chernyavska, Ivanova, Timofeyeva, Syriatska, & Mits, 2023), typologies of compositional styles (Serhaniuk, Shapovalova, Shehda, Kazymyryv, & Kolubayev, 2021).

Objectives, methods, and novelty of the research.

The purpose of the study is to highlight the conceptual aspects of compositional thinking and its embodiment in performance on the example of René Eespere's three concert pieces for piano. The genre and stylistic, functional and structural, compositional and dramaturgical, as well as interpretive methods were used in the study. The article presents the first theoretical and performance analysis of René Eespere's concert pieces in the Ukrainian musicological field.

Research results and conclusion.

The history of creation of works is described; the conceptual principles of compositional and performing thinking are highlighted; the regularities of the musical dramaturgy of each of the opuses were analyzed; a complex of expressive means is revealed; a brief description of the content and a scientific analysis of the works are given.

It has been established that the concert piece “*Ludus tactus*” has significant compositional and performing potential, because the multifaceted author's idea of the piece requires of flexibility and freedom in its pianistic implementation. The first performance of the piece by Ralf Taal is analyzed, which is of great interest, because the pianist's artistic and technical skill allows him to find harmony between the author's idea and his own performance vision of the composition. The piece “*Alter ego*” is aimed at revealing the artistic possibilities of a pianist, promotes the development of his artistic and emotional thinking, which is demonstrated by Polina Abolimova's interpretation of

the piece, the young performer who skillfully conveys its content aspects, its artistic sophistication. The piece "Persona mea" is the composer's "small-format self-portrait", an example of sound self-expression of the artist. The rendition of the piece by famous Estonian pianist Kalle Randalu, analyzed in the article from the point of view of the objectification of the composer's idea, is a bright example of its interpretation, impeccable in the technical aspect, exceptionally detailed and refined in the sound.

Keywords: contemporary performance; piano art; Estonian music; concert piece; René Eespere; Ralf Taal; Kalle Randalu.

ДОДАТОК

Приклад 1. René Eespere. «Ludus Tactus».

Für Ralf Taal
Ludus tactus
René Eespere

Moderato (♩ = ca 96)

Приклад 2. René Eespere. «Alter ego».

Alter ego
(Teine mina)

R. Eespere

Moderato (♩ = ca 88)
poco rubato

p

*poco a poco
dim. e rit.*

6

f

in tempo

11

15

p

pp

19

Приклад3. René Eespere. «Persona mea».

Kalle Raudkivi / to Kalle Raudkivi
Persona mea
Klassik für Piano

René Eespere

Moderato (♩ = 88)

legato

(x = 1/2 ♯)

Стаття надійшла до редакції 21 листопада 2023 року

УДК 784.087.612.1:78.041(4:510)

DOI 10.34064/khnum2-3305

Сюн Яхуан

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

e-mail: 413487536@qq.com

ORCID iD: 0000-0001-9760-6890

Сопрано як феномен мистецької репрезентації образу людини в європейській та китайській традиції

Вивчення співацького голосу є «точкою відліку» наукового пізнання вокального мистецтва, воно є актуальним як в історичній площині, так і в сучасному мистецькому просторі. Метою цієї статті є висвітлення історії сопрано як типу співацького голосу на матеріалі порівняльного аналізу національних традицій Європи та Китаю. Вибір методології дослідження зумовлений феноменологічним розумінням ролі співацького голосу, його біологічної специфіки та залежності від його звуковисотних, тембрових та інших характеристик змісту сценічного образу, що втілюється. Ці питання, які й досі не висвітлені в теорії повною мірою, складають сутність порівняльно-інтерпретативної концепції, присвяченої жіночому співацькому голосу, яка є інноваційною складовою дослідження. Окрему увагу приділено колоратурному сопрано як різновиду, який сформувався в умовах і європейської, і китайської співацької практики. У висновках підкреслено, що головною відмінністю двох національних традицій сопранового виконавства є естетика співу. Отже, тип співацького голосу є цінним дослідницьким об'єктом, який уособлює образ людини в системі національної традиції.

Ключові слова: вокальне мистецтво; співацький голос; сопрано; китайська вокальна традиція; європейська вокальна музика; колоратурне сопрано; модус; структурний алгоритм пізнання.

Постановка проблеми.

Вокально-виконавське мистецтво – одне з найбільш важливих та значущих явищ у культурному житті сучасного Китаю. Широкий спектр жанрово-стильових видів та форм концертної презентації

вокальної музики охоплює, насамперед, розлогу національну традицію, яка тісно взаємодіє із поточними тенденціями світової музичної культури. Китайські виконавці навчаються в різних країнах світу і через активний досвід «зустрічі» культур Сходу та Заходу прокладають «містки» між минулим національної культури і творчою практикою XXI століття.

За останню чверть століття українські мистецькі виші Києва, Харкова, Одеси, Львова стали привабливими музичними центрами освіти з культурними локаціями для набуття професійних знань виконавцями-вокалістами. В Україні на них чекає все необхідне для органічної мистецької інтеграції в європейську вокальну традицію в унікальних умовах *єдності академічного виконавства та музикознавчої науки*. Йдеться про фундаментальну роль наукового «перезавантаження», що має істотне значення для китайського співака, який ставить за мету сходження до вершин майстерності у власній професії. На відміну від старшої генерації співаків (останньої чверті XX століття), які вибудовували власну вокальну школу на *доцентровому шляху* національно-культурного розвитку Китаю, сучасний вокаліст перебуває в зовсім іншій комунікативній ситуації – у *відцентровому* русі: від національної традиції – до розуміння не тільки рідного мистецтва, але й принципово *Іншого*, яке є для нього привабливим, цікавим; отже – актуальним.

З огляду на викладацький та дослідницький досвід, можна стверджувати, що для вокаліста, зокрема й китайських співаків, «точкою відліку» при оволодінні мистецтвом співу є *тип вокального голосу в його історичній ретроспективі та сучасних репрезентаціях*. Для жінок-виконавиць засадничим є функціонування співацького голосу, який отримав назву «сопрано». Виявилося, що його історія і статус у сучасній виконавській культурі не такі вже й очевидні, навіть для фахівців. Отже, існує потреба в науковому осмисленні ролі співацького голосу, зокрема сопрано, який, завдяки тембровим та іншим типологічним характеристикам, виконує функцію уособлення *образу людини* як втілення естетичних ідеалів національної культурної традиції певної історичної доби.

Концептуальне вивчення вокального мистецтва охоплює різні наукові виміри – історичний, виконавсько-технологічний, психологічний, культуротворчий, які висвітлюють різні фахові аспекти діяльності співака, репертуарні пріоритети й ментальні відмінності. Безумовно, в межах однієї статті неможливо розв’язати всі проблемні питання, що існують у системі академічного вокального мистецтва, з яким активно конкурують інші його види (автентика, естрадний спів, джаз). Жанрово-виконавські «гілки» вокальної культури вже давно співіснують; проте роль співацького голосу, його специфіки у вибудовуванні виконавської кар’єри залишається *актуальною темою*, що входить у «проблемну зону» теорії співу й досі не висвітлена повною мірою. Крім того, актуальним питанням лишається залежність між тембром і звуковисотним діапазоном голосу співачок та їх сценічною затребуваністю в певних амплуа.

Мета статті – на матеріалі порівняльного аналізу національних традицій вокального мистецтва Європи та Китаю висвітлити історію сопрано як типу співацького голосу в аспекті феноменології творчості.

Останні дослідження і публікації за темою. Вивчення теоретичних праць, присвячених співу (Brown, 1957; Cotton, 2007; Manén, 1987; Giudici, 2016; Thomas, 1968; Tosi, 1743; Інь Пінг [Yin Ping], 2005; Стахевич, 2013, У Цзин [Wu Jing], 2011; Чжан Ке [Zhang Ke], 2004; Цуй Баоя [Cui Bao-ya], 2009; Шуляр, 2014) дає можливість узагальнити засади вокального виконавства в оперному мистецтві. Потреба у творчому переосмисленні уявлень про постановку голосу, усталених методів навчання спонукає китайських співаків і вокальних педагогів-дослідників до *пошуку балансу між європейським досвідом та збереженням національних традицій*. Як наслідок, формується комплексна методика, яка охоплює усталену систему професійного знання про техніку дихання, теорію резонансного співу, жанри і стилі вокального мистецтва (Ці Мінвей [Qi Mingwei], 2018; Юй Хенюань [Yu Hengyuan], 2019; Цзян Хуамін [Jiang Huaming], 2006; Чжао Шилань & Го Цзяньмін [Zhao Shilan & Guo Jianmin], 2004).

Методологія дослідження. Специфіку матеріалу, яким є співацький голос – природний інструмент вокаліста, розкриває

порівняльно-інтерпретативний метод (Чжоу Чжівей [Zhiwei, Zhou], 2012). Засадничим підґрунтям для розкриття теми є інтерпретологія як наука про виконавство, а саме – у розділі, що стосується *феноменології особистості музиканта*, «*homo musicus*», за Л. Шаповаловою (2014). Оскільки «суб'єктом реальності музичного твору є *homo musicus* у трьох іпостасях», а саме: «композитор – людина, яка творить (*homo creator*); виконавець – *homo interpretator*; слухач – *homo cognitivus*», тобто людина, яка пізнає (Шаповалова, 2014: 16), то специфіку вокального мистецтва дозволяє розкрити *когнітивний підхід* у дослідженні співацького голосу як аналога образу людини.

Вибір методології визначений феноменологічним розумінням ролі співацького голосу, обумовленості його специфіки висотним діапазоном, тембровими якостями, що пов'язані також зі сценічним іміджем. Ці питання й досі не висвітлені в теорії повною мірою, й саме вони складають зміст *порівняльно-інтерпретативної концепції*, присвяченої жіночому співацькому голосу – сопрано, яка є *інноваційною складовою* цього дослідження.

Виклад основного матеріалу дослідження.

«Ключом» до пізнання образу людини через таїну співу в різних національних традиціях слугують *модуси* (характеристики) вокальної творчості: генотип, технологія звукоутворення, типи співацького голосу, репертуар, сценічна складова, національно-ментальні особливості. Вочевидь, вони є спільними для всіх типів співацького голосу. Однак їх змістовне наповнення у жіночих та чоловічих його специфікаціях, безумовно, є унікальним, індивідуально-конкретним, таким, що резонує зі специфікою смислообразу людини.

Звернемось до загальних позицій теорії вокального мистецтва як способу моделювання когнітивних відносин людини та навколишнього світу, поза якими аналіз специфіки сопрано буде мати не контекстуальний, а дещо спрощений, фрагментарний вигляд. Отже, вокальна культура спирається на три базові складові, які розкривають досліднику *структурний алгоритм пізнання* іманентних якостей співацького голосу:

- особливості національної мови (прози, літературно-поетичної, канонічної);
- народнописенні традиції (фольклор) у синкретизмі мови та співу, обрядових, танцювальних компонентів, що впливають на склад вокальної інтонації;
- наявність історично усталеної системи професійного навчання співу за загальноприйнятими стандартами (не менше двох поколінь у системі «вчитель – учень»).

Нарешті, загальний формат репрезентації мистецтва вокалу складають відмінності історичного та соціокультурного контексту: це «картина світу», в якій простежується буття «людини, яка співає» («*homo cantor*») в різних національних традиціях.

Дефініції. В європейській практиці вокального / оперного виконання чіткий розподіл жіночих голосів на усталені різновиди був здійснений лише у XIX столітті (див. Лю Тін [Liu Ting], 2022: 74). Згідно йому, *сопрано* – тип співацького голосу, який входить у класифікацію європейської традиції вокального мистецтва як найвищий за теситурою, причому як серед жінок, так і серед чоловіків¹). В українській традиції розрізняють колоратурне та лірико-колоратурне, ліричне, лірико-драматичне, драматичне «вагнерівське» та «субреточне» сопрано. Колоратурне сопрано (італ. *soprano di coloratura* або *soprano leggero*) – найвищий та найбільш гнучкий підвид сопрано (із діапазоном *c1–f3*, *g3* або навіть вище) – має вишуканий, сріблястий верхній регістр. Його легкість дозволяє виконувати найскладніші рулади, широкі інтервали, витончені мелізми і неймовірно бравурні пасажі. Колоратурне сопрано зазвичай не має великої сили, але має неймовірну польотність, що дозволяє йому «летіти» у концертну залу з винятковою ясністю і прозорістю.

¹«Найчастіше цей голос уособлює жіночі персонажі <...> хоча термін “сопрано” може стосуватися і чоловіків, – пише Лю Тін, дослідниця впливу мистецтва танцю на вокальну музику доби французького Бароко / Класицизму. – Чоловіче сопрано – це особливий різновид контратенора (від лат. *contratenor* – той, що розташований у багатоголосі “проти тенора”), здатний співати у вокальному діапазоні жіночого сопрано» (Лю Тін [Liu Ting], 2022: 74).

Приклади колоратурних партій: Розіна (опера Дж. Россіні «Севільський цирульник»), Джильда (опера Дж. Верді «Ріголетто»).

Питання класифікації жіночих голосів не є прямим завданням цього дослідження, отже, обмежимося наведеними дефініціями, тим більш, що «переходи від одного типу сопрано до іншого іноді й майже невловимі» (там само)².

Значно очевиднішою є певна залежність між типом співацького голосу і сценічним образом оперного персонажа, яку сучасні дослідники увиразнюють в понятті «тембр-амплуа» (Авраменко, 2020; Митюшкин, 2020): «...якщо в опері тип голосу – сопрано, мецо-сопрано, тенор, баритон і т. п. – несе загальний контур образу, то тембр-амплуа постає як розгорнута психологічна характеристика загального типу у конкретному контексті – музикальному творі. Тембр-амплуа, на наш погляд, – своєрідне “психологічне тавро” персонажа в опері» (Митюшкин, 2020: 408). «Саме тембр-амплуа “опредметнює” у звуці тип особистості персонажа. Але тембр-амплуа, як і тип голосу, змінити неможливо» (там само: 411).

«Тембр-амплуа оперного співака, – розшифровує цю тезу В. Митюшкин, – є біологічною характеристикою його голосового апарату й виступає в якості інструмента розшифровки семантики музичного образу та правдивого втілення характеру оперного персонажа на сцені. <...> Визначальним фактором у реалізації авторського задуму композитора, точного сприйняття його глядачем та можливості успішного існування вокаліста в оперному спектаклі є точне застосування певного тембру-амплуа у певних партіях. Тембр-амплуа вокаліста та тип його темпераменту перебувають у прямій залежності. <...> Сила нервової системи вокаліста є одним із найважливіших базових критеріїв у прогнозуванні побудови успішної кар’єри та вибору творчої спеціалізації співака у трупі театру» (Митюшкин, 2020: 412). Тембр-амплуа, таким чином, постає як інструмент творення вокально-сценічної семантики оперного образу

² Останнє важливо розуміти і враховувати у своїй діяльності як практикам (композиторам і викладачам вокалу), так і дослідникам вокальної творчості та виконавсько-слухацької рецепції.

і, водночас, як засадничий маркер нервової системи співаків / співачок, їхнього темпераменту і фізіологічних особливостей співацького апарату, що й визначає феноменологію типів голосів в європейській музичній практиці.

Отже, європейські композитори-класики писали свою вокальну музику з огляду на діапазон, темброву палітру, технічні можливості, музичні здібності й сценічний темперамент своїх сучасників та були обмежені цими виконавськими характеристиками.

Відповідність того чи іншого співацького голос певному музично-сценічному образу – *це проблема ціннісно-смыслового сприйняття вокального артефакту, яка має історичний, етико-психологічний, жанрово-стильовий виміри*. Ми додаємо порівняльно-феноменологічний підхід саме для з'ясування *кардинальних відмінностей функціонування* жіночого сопрано у професійно-мистецькому середовищі Китаю та Європи, як і для виявлення можливих «точок перетину» між носіями різних національних традицій співу згідно з вокально-професійними стандартами.

Генотип. Європейська опера, що виникла як уособлення витончених аристократичних музичних смаків та у подальшому розвивалась у кількох європейських країнах (Італії, Франції, Англії, пізніше в Німеччині, північноєвропейському та слов'янському культурному просторі), за чотири століття свого існування виробила певну вокальну естетику, увиразнену через ідеал сильного, ясного, чистого голосу з широким діапазоном, ретельно збалансованого за тембром та регістрами звучання. Цей естетичний ідеал покликав до життя загальноприйнятий в оперному європейському мистецтві стиль виконання, що отримав італійську назву *bel canto*. Протягом свого розвитку опера досягла блискучих успіхів у мистецтві співу та сценічному втіленні музичних образів. Зі стрімким поширенням західної культури в усьому світі європейська опера стала її «візитівкою», а її виконавський стиль перейняли співаки різних країн, у тому числі Китаю. Втім, популяризація світової оперної спадщини тут ще не досягла значного рівня: більшість музичних театрів Китаю стикається з відсутністю *постійного класичного європейського репертуару*

(практика постановок обмежена окремими оперними шедеврами), на що вказує У Цзин (Wu Jing, 2011).

У Китаї естетика співу генетично сходить до синкретичних різновидів мистецтва національної (фольклорної) традиції, де він був невід'ємною складовою. Починаючи з XII століття, формується специфічний різновид мистецько-театральної вистави під назвою «національна китайська опера» – складне багатожанрове музично-драматичне дійство, що в межах певного сюжету поєднує видовищну складову, акторську гру, спів, танці, акробатику, бойові мистецтва, майстерність гриму та костюму. Наприкінці XVIII століття один з його найбільш успішних варіантів, що став ексклюзивним художнім здобутком китайської культури, отримав іншу назву – «пекінська опера» (*цзінцзюй*). В цьому жанрі, як у дзеркалі, всебічно відображено національну специфіку життя людини, її світогляд, менталітет, естетичні уявлення, мовні характеристики, що детермінують і вокальну інтонацію. В основу пекінської опери покладено низку традиційних сюжетів, зазвичай пов'язаних із реальними історичними подіями. Її музичний інструментарій пристосований до супроводження народних мелодій, які виконавці мають самостійно варіювати, відповідно до своїх музичних здібностей та вокальних можливостей. У цілому оригінальність вистави залежить від імпровізаційного внеску актора в її розвиток: зміна акторського складу створює інший формат сюжету та його сприйняття публікою.

Герої вистави – персонажі-«маски», кожний зі своїм образно-сценічним характером, *типом співацького голосу* та манерою виконання. Тому артистам потрібно було відповідати усталеним нормам, постійно доводити свою майстерність, дотримуючись певних критеріїв вокальної якості, детермінованих прийомів декламації та виразного співу. Для опанування тієї чи іншої ролі артисти використовували різні техніки, такі як «кричуще горло», вправи на різку зміну типу вокального звукоутворення. До XIX століття в Китаї домінували дві гілки вокальної творчості:

- сольне виконання народних пісень (*автентичний стиль*, який в умовах сучасної концертної діяльності співака отримує статус *концертно-камерного співу*);

- спів у театральній виставі – сценічний, *репрезентативний* (тобто спів як явище музично-театрального синтезу).

У наш час обидві типи існують кожен у своєму жанрово-комунікативному просторі та потребують окремої фахової вокальної підготовки, відповідно до усталених методик навчання виконавців.

Враховуючи національні особливості європейської та китайської вокальних шкіл, доречно, з одного боку, визначити їх *кардинальні відмінності*, з другого – з'ясувати, чи існують «*точки перетину*» в їх професійних вокальних стандартах (технології співу).

Техніка співу. 1) *Дихання*. Спосіб дихання у виконавців європейської школи помітно відрізняється від характерного типу дихання китайських оперних співаків. Якщо у європейських оперних співаків опорою для дихання є діафрагма, то у китайських – нижня частина живота. У пекінській опері дихання має бути легким та вільним: важливо не дихати занадто глибоко або швидко, бо це не відповідає мовленнєвій природі співу. Отже, співаки пекінської опери, у першу чергу, прагнуть донести до слухача зміст музичного висловлювання і не мають установки на іманентно мелосну якість співу.

Європейська опера у процесі історичної еволюції створила особливий тип мелодики, що характеризується красою будови на основі синтезу плавних ліній, стрибків з їх пощабленим заповненням у протилежному русі (тип «хвилі»). Вокалізація такої мелодії вимагає особливо широкого дихання, яке здатне охопити та поєднати тони мелодії в одній гнучкій лінії й створити ефект «ширвання» (навіть іноді на шкоду слову, що виспівується). У старовинних аріях також є орнаментальність, рафіновані прикраси, в яких панує краса звучання людського голосу, а вербальний текст лише визначає ключовий афект, емоційний стан персонажа (арія *lamento*, «арія помсти», арія-молитва та ін.).

2) *Використання резонаторів*. Резонатори мають велике значення як у китайському, так і в європейському співі. У європейській опері виконавець при співі спирається, в першу чергу, на весь комплекс резонаторів. Звідси, європейські голоси характеризуються глибиною та рівним звуковеденням.

Пекінська опера віддає перевагу черепному резонатору. Наприклад, його переважним використанням характеризується партія «дань» – жіночого персонажа пекінської опери (Ван Вейпін [Wang Weiping] 2008: 21). Ця манера співу принципово відрізняється від загальноприйнятого стиля виконання в європейській опері, а використання черепного резонатора надає голосам китайських співаків специфічного «твердого» «металевого» забарвлення. Застосовуються й інші резонатори, залежно від виразності образу, для створення різних тембрових відтінків. Наприклад, грудний резонатор робить звук потужним, ротовий – дзвінким, а носовий – проникливим. Повний комплекс резонаторів використовують лише актори амплуа «цзін», тому не випадково їх спів найбільш близький звучанню європейських голосів – баритона і баса. Отже, не дивно, що китайські вокалісти можуть стикатися із труднощами при виконанні західних шедеврів оперної та камерної музики, а також у процесі навчання, оскільки їм важко пристосувати національну техніку співу до західноєвропейської.

3) *Особливості артикуляції.* У пекінській опері при артикуляції звуків у співі активно працюють органи ротової порожнини, особливо губи та кінчик язика. У складах слів початкові приголосні вимовляються з особливою силою. Коли слово потрібно активно вимовити, включається носовий резонатор, і звук стає дзвінким. Якщо слова вимовляються правильно, звуки у співі виходять повними та чіткими.

У європейській музиці увага до слова теж є дуже великою, вербальний текст має вимовлятися при співі чітко, втім лінгвістичні особливості мають другорядне значення у порівнянні з кантиленним звуковидобуванням як першочерговим чинником інтонаційної виразності. Співвідношення тексту і мелодії, вимови слова і його мелодичного втілення у звукообразній експресії – це окрема складна проблема, що вирішується в різних жанрах вокальної музики неоднаково. В оперному мистецтві частими є випадки *порушення логіки вербального тексту заради мелодичної краси*, яку уособлює співацький голос.

Яскравим прикладом такого порушення є практика прикрашання мелодичної лінії широкими розспівами віртуозного характеру на окремих голосних складів вербального тексту – *колоратурами*. Саме з практикою такого декорування й пов'язана в європейських класифікаціях назва найвищого з жіночих голосів (*soprano leggero* або *колоратурного сопрано*) як найбільш пристосованого для виконання подібних витончено-віртуозних вставок мелодичної орнаментики, що мали не тільки підкреслити виразність мелодій, але й продемонструвати високий рівень вокальної майстерності, й які стали невід'ємною приналежністю вокального стилю *bel canto*.

Здавалося б, що у сучасну китайську вокальну музику колоратурний спів потрапив саме з європейського стилю *bel canto*, оскільки на межі XIX–XX століть, з розвитком економіки і культурних зв'язків із зарубіжжям, завдяки збільшенню кількості європейців у Китаї, розповсюдилось і колоратурне мистецтво (Ван Вейпін [Wang Weiping], 2008: 35). Тим не менш, дослідження китайськими музикознавцями різних варіантів традиційних технік співу в численних регіональних китайських операх з'ясувало, що *колоратурна техніка є автентичною для китайської культури співу*. За спостереженнями Ляо Хунмея, віртуозні пасажі та орнаментика активно використовуються в народних піснях провінції Сичуань і Тибету (Ляо Хунмей [Liao Hongmei], 2010: 123). Отже, наявність колоратурних технік в обох культурних традиціях, європейській і китайській, виявляється однією з «точок перетину» між ними у площині вокального виконавства, в першу чергу, жіночого.

У XX столітті мистецтво колоратури продовжує свій розвиток в китайській професійній вокальній музиці, в якому Чжан Сяонун (Zhang Xiaopeng, 2003: 24–35) вирізняє три етапи. *Перший* (1970–1980 роки), початковий, позначений появою відповідних виконавців та створенням пісень, художній зміст яких безпосередньо стосується життєвих подій, що відбуваються. Пісня Шан Деї «Тисяча років цвітіння залізного дерева» – один з перших прикладів використання колоратури. «Залізне дерево не цвіте, але під час війни лікарі зробили неможливе, звідси і назва пісні» (Чжао Шилань & Го Цзяньмін [Zhao Shilan & Guo Jianmin], 2004: 39).

Другий етап (80-ті – 90 роки ХХ століття), завдяки економічній стабілізації, сприяв інтенсивному культурному обміну із Заходом, і китайські композитори почали активно засвоювати нову для них музичну мову сучасної поп-культури, синтезуючи її із традиційною національною. Показовими у цьому сенсі є пісні «Флейта пастуха» (Шан Деї), «Пташеня, мій друг» (Ши Гуанань), «Місячне світло кохання» (пісня народності Мяо) (Чжан Сяонун [Zhang Xiaonong], 2003), де колоратура, окрім свого локального колориту, має певні стилістичні риси тогочасної естрадної музики.

Локальні риси, які зберігають техніки звукоутворення в китайській колоратурі, пояснюються тим, що більшість народних пісень, де вона використовувалась, створювались в етнічних меншинах. Найбільш поширений зміст, що відтворювався у цих піснях, зокрема за допомогою колоратурних прийомів – живописання прекрасних природних краєвидів. Синтез кантитени з колоратурою демонструє пісня Шан Деї «Липневі пасовиська», де колоратурні прийоми створюють відчуття простору і стають символом краси навколишнього світу. Статичним споглядальним образам пісні колоратури надають динаміки, немов «випромінюючи» радість від єднання з природою.

Колоратурний спів часто зустрічається і в піснях, присвячених етнічним традиціям та звичаям: так, «Фестиваль факелів» Шан Деї присвячений народному святу вогню, який, за легендою, приносить удачу та відганяє сили зла. Під час свята, що триває три доби поспіль, різноманітні спортивні змагання змінюються вночі палінням багаття. Люди, що збираються навколо, запалюють факели як символи щастя, співають і танцюють. Колоратура в пісні Шан Деї на діалектне слово «Сайлуо» допомагає відтворити яскраву сцену такого ритуального танцю.

Отже, другий етап розвитку вокальної авторської музики з колоратурними вставками характеризується їх помітним урізноманітненням, зокрема й завдяки фіксації особливостей китайських діалектів.

Найбільшу близькість колоратурних прийомів до поширених в європейській музиці демонструють зразки із провінції Сичуань, де легке сріблясте звучання високого жіночого голосу вирізняється багатством нюансів, які надають йому особливої барвистості. Однак

прикраси не зафіксовані в нотному тексті, тому виконувати ці наспіви має «сопрано з навичками кольорового співу» (Сунь Сяофей [Sun Xiaofei], 2013: 30).

Третій етап розвитку колоратурного співу (початок ХХІ століття) позначений активізацією впливів на нього новітніх популярних музичних жанрів. Тематика пісень також розширюється: оспівування не лише краса рідної країни та її політичні реалії, але й кохання та сімейні цінності привертають увагу композиторів. Колоратурні техніки стають гнучкішими, віртуознішими, залучають стилістику розважально-естрадної музики з типовими для неї елементами танцювальності. Так, у пісні «Весняний балет» Ху Тіньцзяна колоратурна пластика прикрашає хореографічно-поетичний образ («Кружляє в танці весняний балет...»), ніби душа радісно «підіймається» над землею, сповнюючись енергії та натхнення.

Специфічність технічних прийомів, притаманна китайському колоратурному співу, діалектизми, що відсилають до локальних національних традицій, поєднані з різноманітними західними впливами, роблять мистецтво колоратурного співу Китаю унікальним. На думку музикознавців, саме через колоратуру інонаціональний світ з ентузіазмом сприймає особливу красу китайських жіночих народних пісень (Лі Чжипін [Li Zhiping], 2005, Чжан Ке [Zhang Ke], 2004).

Під впливом сучасних популярних музичних стилів та жанрів колоратурний спів фактично перетворюється на новий вид мистецтва, більш доступний широкому демократичному загалу. Одним зі свідоктв його життєздатності є вокальна творчість молодого композитора Ху Тіньцзяна, який на високому професійному рівні пропонує слухачам новий погляд на вокальну академічну спадщину завдяки синтезу її з новою вокальною естетикою неакадемічних жанрів. У популярному творі композитора «Сліпуча земля» народна мелодична основа поєднуються із західноєвропейською гармонією та фактурою, тембрами симфонічного оркестру і народних інструментів, електронними звучаннями. У вокальній партії Ху Тіньцзян взагалі уникає вербального ряду: вокалізується лише голосна «а», залишаючи фантазії слухача широкий простір. Незалежно від форми концертної презентації, виконання творів композитора викликають

відчуття новизни та оригінальності його музики, й тому вони завжди лишаються незабутніми (Чжан Шаотун [Zhang Shaotong], 2007: 24).

Отже, мистецтво колоратурного співу в Китаї набуває широкого соціального попиту й демонструє свою життєздатність через саморозвиток, інноваційні зміни, пошук нової естрадної стилістики, – вважають фахівці (див.: Інь Пін [Yin Ping], 2005: 82; Ван Вейпін [Wang Weiping], 2008: 54). Є очевидним, що сучасне вокальне мистецтво Китаю має потенціал для збереження та розвитку цієї унікальної техніки співу.

Типологія голосів. У пекінській опері немає класифікації за типами голосів. Специфіка голосів визначається амплуа акторів: *шен* (позитивний чоловічий персонаж), *цзін* (негативний чоловічий персонаж), *дань* (жіноча роль), *чоу* (комічна роль). Залежно від ролі, актори використовують різні тембри голосу. Тому поняття «тип голосу» можна прирівняти до поняття «амплуа».

У західноєвропейській опері існує п'ять основних типів голосів, залежно від звукового діапазону:

- жіночий високий голос – сопрано;
- жіночий середній голос – мецо-сопрано;
- чоловічий високий голос – тенор;
- чоловічий низький голос – баритон;
- найнижчий чоловічий голос – бас.

Розподіл голосів за діапазоном виключає прямий зв'язок типу голосу зі змістом ролі, яка пропонується співакові в опері: один і той самий тип голосу може належати персонажам різного віку та характеру. Такий опосередкований, відносний зв'язок встановлювався емпіричним шляхом у ході еволюції європейської опери (за «статистикою використання» того чи іншого голосу в певних ролях), і знайшов відбиття у розглянутому вище понятті «тембру-амплуа», що висуває сучасний музикознавчий дискурс.

Незважаючи на вказані відмінності, можна провести і деякі паралелі у застосуванні голосів у європейській і китайській операх, пов'язані саме з поняттям «амплуа»: так, у пекінській опері персонаж *шен* – тенор, *цзін* – баритон, а *дан* – сопрано; отже, певна залежність

між акторським амплуа і тембровисотними характеристиками співацького голосу спостерігається в обох оперних традиціях.

Репертуарна політика. Як у європейському, так і в китайському музичному театрі співакам доводиться працювати з різним музичним матеріалом. Європейський оперний репертуар складається з великої кількості оригінальних творів із чітко визначеним музичним стилем. Європейські виконавці вчать свої ролі відповідно до сучасних стандартів виконавства на основі композиторського тексту, який їм не можна змінювати на свій розсуд. Репертуар китайського музичного театру, особливо пекінської опери, – це певний канон традиційних сюжетів та їх вокально-сценічних втілень. Донедавна не існувало письмового документування музичного матеріалу вистав, тому всі особливості їх виконання відпрацьовувалися на репетиціях у процесі практичної сценічної діяльності. Виконавцю вокальної партії надавалася значна свобода в інтерпретації мелодичних формул з народної музичної практики. Такий імпровізаційний стиль досі зберігається в китайській професійній музиці і театральних жанрах.

Сценічна складова вокального виконання. У пекінській музичній драмі виконавці, крім вокальних навичок, мають досконало володіти іншими мистецтвами. Кожна сценічна роль вимагає вражаючого арсеналу сценічних рухів, що значною мірою нагадують хореографічні, прийняті в європейській традиції. Стилізована хода, рухи рук, очей і тіла є невід'ємною частиною кожної ролі. Пантоміма, що поєднує прийоми бойового мистецтва ушу та акробатичні, також є часткою сценічної дії. У пекінській опері пантоміма складна, різноманітна та дуже видовищна. Тобто синтез мистецтв у китайському музичному театрі надихається символікою дій, сюжетів, видовищних форм виразності, скерованих більшою мірою на зорове сприйняття. У європейській опері теж наявний мистецький синтез, втім домінуючим є не зовнішній театральний ряд, а внутрішній музично-духовний сенс, що передається, передусім, вокальною складовою: спів увиразнює відмінність оперної вистави від драматичної.

Порівняно із сценічними завданнями китайських співаків-акторів, вокально-сценічна техніка в європейській оперній виставі видається, на перший погляд, набагато скромнішою: сценічна поведінка

співаків зосереджена на відтворенні повсякденної пластики і, як правило, позбавлена складних «хореографічних» малюнків. Тому, з точки зору китайського глядача, європейські оперні вистави здаються дещо спрощеними та одноманітними. Тим часом, сучасні майстри пекінської опери, які старанно зберігають театральні традиції, що склалися століттями, активно вивчають європейські театральні постановки. Глобалізація привела до того, що китайська вокальна традиція в особі своїх носіїв опановує закони європейського театру як мистецтво психологічного реалізму, чужинне для східної традиції співу. «Входження» відбувається за рахунок вокально-виконавських стратегій, що є спільними: це установка на виразність і ясність слова, що виспівується; роль сценічної пластики, органічної для китайської культури: співак має підкорятися канонам європейської естетики – краси звучання голосу як репрезентанта вокального мелосу (*bel canto*). Виразність декламації, співацького слова, наявна в обох традиціях, допомагає об'єктивувати в мелосі реальність подій та відчуттів. Відтворенню цієї реальності сприяє і один із засадничих законів для режисерів – постановників європейської опери (у тому числі в Китаї) – шукати голос, який стане уособленням образу людини певної історичної доби в його індивідуальному баченні композитором (звідси й визначення, наприклад, різновидів сопрано за іменем автора опери: «вердіївське», «россінієвське», «вагнерівське»).

Отже, вищезазначене дає підстави для висновку щодо непересічної ролі формування в історії вокального мистецтва типології співацьких голосів (у тому числі сопрано). При цьому *тембр постає як спільний чинник в характеристиці образу людини в національних традиціях вокальної музики, як європейської, так і китайської*.

Ознайомлення китайських музикантів з європейською оперною класикою XVIII–XIX століть збагачує їхній сценічний доробок досвідом міжкультурної взаємодії. Цей процес, безсумнівно, впливає на розвиток китайської системи вокальної освіти. Його позитивним результатом є оволодіння китайськими співаками / співачками технікою *bel canto*, що дає їм змогу розширювати творчі горизонти й долучатися до скарбниці світової оперної класики. Наявність

на постійній основі західного оперного репертуару гарантує театрам Китаю доступ до світового культурного процесу.

Розвиток сучасної китайської опери супроводжується, з одного боку, збереженням основних національних традицій, що ґрунтуються на синтетичній природі сценічного мистецтва та використанні фольклору як джерела мелодичних зворотів і сюжетів. З другого боку, відбувається переосмислення усталених канонів китайського театрального мистецтва за рахунок подолання «когнітивного дисонансу» при зустрічі з європейськими традиціями. Змінюються й уявлення про академічний стиль співу, оволодіння яким стає необхідним для китайських співаків, які беруть участь у західноєвропейських конкурсах, світових оперних постановках.

Висновки.

Тип співацького голосу є уособленням образу людини, який розкриває своє значення в системі національної традиції, і тому є цінним об'єктом при вивченні інонаціональними виконавцями специфіки мистецтва як *Іншого-в-собі*. Головною відмінністю двох вокальних національних традицій сопранового виконавства є *естетика співу*.

1) Мелодика китайської народної пісні мала великий вплив на уявлення китайців про красу голосу. Спорідненість традиційного народного та академічного мистецтва й досі формує професійні виконавські критерії співу. У пекінській опері метою артиста-співака є приємне, гучне і, головне, – дзвінке звучання голосу.

Європейська опера виникла як специфічний вид мистецтва витонченого аристократичного середовища; протягом свого тривалого існування вона виробила переконливу в художньому сенсі естетику, досить далеку від народнопісенної культури. Найповніше її цінність закарбувалася в стилі *bel canto* з його ідеалом сильного, ясного, чистого голосу красивого тембру, з широким діапазоном, збалансованого за регістрами.

2) Мистецтво колоратурного співу має особливу естетичну цінність. Під цією назвою в Китаї розуміється специфічний різновид жіночого співу, який увиразнює регіональні впливи на виконання

віртуозних, технічно складних пасажів та орнаментів. Його самобутність на сучасному етапі розвитку визначається синтезом різноманітних технік звукотворення, притаманних регіональним традиціям, елементів діалектної вимови та впливів інтонацій і ритмів популярних жанрів естрадної музики. Незважаючи на поширення в Китаї західноєвропейської техніки *bel canto*, сучасні композитори, наприклад, Цзінь Тілінь та Ху Тінцзян, дбайливо зберігають у своїй творчості специфіку традиційної китайської колоратури.

Дослідження специфіки виконання китайськими співаками колоратурних партій у національних та європейських творах становить значний інтерес з точки зору міжкультурного обміну, пов'язаного з подальшим осмисленням ролі колоратури у світовій вокальній культурі минулого та сьогодення; й ширше – художніх вимірів репрезентації жіночого голосу як втілення образу людини в європейській та китайській картинах світу.

3) Порівнявши європейське і китайське вокальне виконавське мистецтво крізь призму функціонування сопрано як типу жіночого співацького голосу, можна стверджувати, що це – дві окремі, історично незалежні «гілки» світового музичного театру. На перший погляд, переважають відмінності: аристократизм європейської опери дуже відрізняється від видовищного демократизму її китайського варіанта, який у своїй найбільш професійній формі існує в Пекінському музичному театрі. Втім, сучасна пекінська опера не є місцем для експериментів, швидше – *іншого* світобачення перспектив розвитку музичного мистецтва. В умовах глобалізації вокально-виконавський стиль Сходу все більш переходить від багатовікової ізоляції до активної творчої взаємодії із Заходом. Це особливо відчутно у творчості сучасних майстрів китайської опери, що є темою окремого дослідження.

Отже, «зустрічний рух» китайської та європейської музичних культур триває і дає слухачам надію на нові відкриття, які збагачуватимуть досвід виконавських рефлексій «чужої культури» як *«Іншого-в-собі»*. Спільною для виконавиць-сопрано в контексті обох національних традицій є *над-мета* – *створити прекрасний образ жінки, увиразнити духовну силу та красу людини*.

Перспективи подальшого розвитку теми. Порівняння співацького жіночого голосу в контексті європейської та китайської вокальних традицій відбулося за дослідницьким алгоритмом: гено-тип, технологія, типологія, репертуар, сценічна складова, національно-ментальні особливості. Названі рівні аналізу склали когнітивну модель, прогнозовано прийнятну для вивчення національного вокального стилю так само, як і стилю творчості конкретного співака. Впроваджена методика уможливилоє в подальшому створення феноменології сопрано під дахом інтерпретології як науки виконавського тлумачення духовної сутності людини та її мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

- Авраменко, Є. Б. (2020). Тембр-амплуа як інструмент вираження оперного «голосообразу» (на прикладі драматичного тенора). *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОНМА імені А. В. Нежданової*, 30(1), 89–96.
- Лю Тін (2022). *Мистецтво співу та танцю як художня цілісність: історико-стильовий та феноменологічний аспекти*. (Дис. ... д-ра філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Митюшкин, В. А. (2021). Тембр-амплуа як біологічна характеристика голосового апарату та творчого інструменту оперного співака. *Музичне мистецтво і культура*, 30(2), 400–413. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-2-30> [рос.].
- Стахевич, О. Г. (2013). *З історії вокально-виконавських стилів та вокальної педагогіки*. Вінниця: Нова Книга (NK Publishers).
- Ці Мінвей (2018). *Жанрово-стильові пріоритети професійної підготовки вокалістів Китаю на етапі глобалізації*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Чжівей, Чжоу (2012). *Порівняльна інтерпретологія: шляхи адаптації співака до іншонаціональних виконавських традицій*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Шаповалова, Л. В. (2014). Духовна реальність музичного твору і методи її пізнання. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 40, 11–32 [рос.].

- Шуляр, О. Д. (2014). *Історія вокального мистецтва*. (Монографія). Ч. I. (2-ге вид., перероб. та допов.). Івано-Франківськ: Видавництво Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.
- Юй Хенюань (2019). Особливості формування вокально-виконавської майстерності китайських співаків у Китаї та в українських закладах вищої освіти. *Scientific journal of National Pedagogical Dragomanov University*, 14: *Theory and methodology of arts education*, 168–174. <http://dx.doi.org/10.31392/npu-nc.series14.2019.27.27>.
- Brown, W. E. (1957). *Vocal wisdom: Maxims of Giovanni Battista Lamperti*. New York: Taplinger Publishing Co.
- Cotton, S. (2007). *Voice Classification and Fach: Recent, Historical and Conflicting Systems of Voice Categorization*. (D.M.A. diss.). The Faculty of The Graduate School at The University of North Carolina. Greensboro.
- Giudici, E. (2016). *L'opera, storia, teatro, regia. Il Seicento*. (Vol. 1). Milano: Il saggiatore.
- Manén, L. (1987). *Bel canto: the Teaching of the Classical Italian Song-Schools, Its Decline and Restoration*. Oxford: Clarendon Press.
- Thomas, F. (1968). *Die Lehre des Kunstgesanges nach der altitalienischen Schule*. Band 2. Berlin: Achterberg.
- Tosi, P. (1743). *Observations on the Florid Song of Sentiment on the Ancient and Modern Singers*. London: J. Wilcox. https://belcantobootcamp.com/wp-content/uploads/2020/07/Observations_on_the_Florid_Song_Or_Senti.pdf
- 吴静. 论戏曲艺术对民族歌剧发展的作用 / 硕士学位论文. 北京. 中央音乐学院. 2011年. [У Цзін. (2011). *Про вплив театрального мистецтва на розвиток національної опери*. (Магістерська дис.). Центральна музична консерваторія. Пекін].
- 姜華明. 民族聲樂的各種傾向//雲南藝術學院學報. 2006. №3 [Цзян Хуамін. (2006). Різноманітні тенденції національної вокальної музики. *Вісник Юньнаньського університету мистецтв*, 3].
- 孫小飛. 論《炫景》的創作特點與藝術處理 // 大音樂評論. 2013. 第 7 期 [Сунь Сяофей (2013). Про творчу характеристику та художню обробку «Сліпучої землі». *Великий музичний огляд*, 7].
- 崔保亚. 多学科综合的戏曲音乐연구방법 // 《湖北第二师范学院学报》. 武汉. 2009. [Цуй Баоя. (2009). Мультидисциплінарний та синтезований метод дослідження оперної музики. *Вісник Другого педагогічного університету провінції Хубей*, 7, 75–77, 92.].
- 廖紅梅. 花腔的安全性與差異研究//川劇. 2010. 第 1. [Ляо Хунмей. (2010). Дослідження про життєзданість та відмінності колоратури. *Сичуаньська опера*, 1].

- 張克。中國民族聲樂從中外風格之爭电影电影發展 // 藝術教育. 2004. No 2 [Чжан Ке. (2004). Розвиток китайської національної вокальної музики в контексті суперництва китайського та іноземного стилів у кіно. *Мистецька освіта*, 2].
- 張小農。中國夏保聲樂藝術。北京中華書局 2003. [Чжан Сяонун. (2003). *Китайський вокал Ся Бао*. Пекін: Книжкова компанія Чжунхуа].
- 張少彤。中國藝術歌行與中國文化 // 民間音樂. 2007. No 11. [Чжан Шаотун (2007). Китайські художні пісні та китайська культура. *Народна музика*, 11].
- 李志平。論當代中國民族聲樂的多元化發展//交通大學學報. 2005. № 6. [Лі Чжипін (2005). Про різнобічний розвиток сучасної китайської національної вокальної музики. *Вісник університету Цзяотун*, 6].
- 殷平。論民族聲樂的傳承與發展//廣西民族大學學報. 2005. No 4 [Інь Пін (2005). Про успадкування та розвиток національної вокальної музики. *Журнал Університету національностей у Гуансі*, 4].
- 王維平。談中國民族聲樂聲樂發展//音樂研究. 2008. № 1 [Ван Вейпін. (2008). Про множинний розвиток китайської національної вокальної музики з оригінальних екологічних народних пісень. *Дослідження в музиці*, 1, 30–33].
- 趙士蘭郭建民。「多樣性」論中華民族聲樂文化的傳承 // 南京藝術學院學報音樂电视版 2004. № 2 [Чжао Шилань, & Го Цзяньмін (2004). «Різноманіття». Про спадщину китайської національної вокальної музичної культури. *Журнал Нанкінського університету мистецтв*, 2].

REFERENCES

- Avramenko, Ye. B. (2020). Timbre-role as an instrument of expression of opera “voice image” (on the example of dramatic tenor). *Musical art and culture*, 30(1), 89–96 [in Ukrainian].
- Brown, W. E. (1957). *Vocal wisdom: Maxims of Giovanni Battista Lamperti*. New York: Taplinger Publishing Co. [in English].
- Cotton, S. (2007). *Voice Classification and Fach: Recent, Historical and Conflicting Systems of Voice Categorization*. (D.M.A. diss.). The Faculty of The Graduate School at The University of North Carolina. Greensboro [in English].
- Cui Bao-ya. (2009). Multi-discipline and Synthesis Research Method of Opera Music. *Journal of Hubei Institute of Education*, 7, 75–77, 92 [in Chinese].
- Giudici, E. (2016). *L'opera, storia, teatro, regia. Il Seicento [Opera. History, theatre, directing. The Seventeenth Century]*. (Vol. 1). Milano: Il sagggiatore [in Italian].
- Jiang Huaming. (2006). Various tendencies of national vocal music. *Journal of Yunnan University of Arts*, 3 [in Chinese].

- Li Zhiping. (2005). On the diversified development of contemporary Chinese national vocal music. *Journal of Jiaotong University*, 6 [in Chinese].
- Liao Hongmei. (2010). Study on the Safety and Differences of Coloratura. *Sichuan Opera*, 1. [in Chinese].
- Liu Ting (2022). *The art of singing and dancing as artistic integrity: historical-stylistic and phenomenological aspects*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Manén, L. (1987). *Bel canto: the Teaching of the Classical Italian Song-Schools, Its Decline and Restoration*. Oxford: Clarendon Press [in English].
- Mityushkin, V. A. (2020). Timbre-role as a biological characteristic of the vocal apparatus and a creative instrument of an opera singer. *Musical Art and Culture*, 30(2), 400–413. <https://doi.org/https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-2-30> [in Russian].
- Qi Mingwei (2018). *Genre and style priorities of professional training of vocalists in China at the stage of globalization*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Shapovalova, L. V. (2014). The spiritual reality of a musical work and methods of its cognition. *Problems of interaction of art, pedagogy, theory and practice of education*, 40, 11–32 [in Russian].
- Shuliar, O. D. (2014). *History of vocal art*. (Monograph). Part I. (2nd ed., revised and supplemented). Ivano-Frankivsk: Vasyl Stefanyk Precarpathian National University Publishing House [in Ukrainian].
- Stakhevich, O. H. (2013). *From the history of vocal performance styles and vocal pedagogy*. Vinnytsia: Nova knyha (NK Publishers) [in Ukrainian].
- Sun Xiaofei. (2013). On the creative characteristics and artistic treatment of “Dazzling Scenery”. *Great Music Review*, 7 [in Chinese].
- Thomas, F. (1968). *Die Lehre des Kunstgesanges nach der altitalienischen Schule [The teaching of art singing according to the old Italian school]*. Vol. 2. Berlin: Achterberg [in German].
- Tosi, P. (1743). *Observations on the Florid Song of Sentiment on the Ancient and Modern Singers*. London: J. Wilcox. https://belcantobootcamp.com/wp-content/uploads/2020/07/Observations_on_the_Florid_Song_Or_Senti.pdf [in English].
- Wang Weiping. (2008). On the Plural Development of Chinese National Vocal Music from Original Ecological Folksongs. *Explorations in Music*, 1, 30–33.
- Wu Jing. (2011). *On the role of theatre art in the development of national opera*. (Master’s degree thesis). Central Conservatory of Music. Beijing [in Chinese].

- Yin Ping. (2005). On the inheritance and development of national vocal music. *Journal of Guangxi University for Nationalities*, 4 [in Chinese].
- Yu Hengyuan. (2019). Peculiarities of the formation of vocal performance skills of Chinese singers in China and in Ukrainian institutions of higher education. *Scientific journal of National Pedagogical Drahomanov University*, 14: Theory and methodology of arts education, 168–174. <http://dx.doi.org/10.31392/npun-series14.2019.27.27>.
- Zhang Ke. (2004). The development of Chinese national vocal music in terms of rivalry between Chinese and foreign styles in movies. *Art Education*, 2 [in Chinese].
- Zhang Shaotong. (2007). Chinese Art Song and Chinese Culture. *Folk Music*, 11 [in Chinese].
- Zhang Xiaonong. (2003). *Chinese Vocal Art by Xia Bao*. Beijing: Zhonghua Book Company [in Chinese].
- Zhao Shilan & Guo Jianmin. (2004). «Diversity». On the inheritance of Chinese national vocal music culture. *Journal of Nanjing University of the Arts. Edition of Music Television*, 2 [in Chinese].
- Zhiwei, Zhou. (2012). *Comparative interpretology: ways of singer's adaptation to foreign performing traditions*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].

Yahuan Xiong

Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts,
post-graduate student,
the Department of Interpretation and Music Analysis
e-mail: 413487536@qq.com
ORCID iD: 0000-0001-9760-6890

Soprano as a phenomenon of artistic representation of the human image in European and Chinese tradition

Statement of the problem.

The study of the singing voice is a “point of reference” for the scientific cognition of vocal art, which is relevant both in the historical and the modern aspects. In particular, it has turned out that its history and status such voice as soprano in modern performance culture is not obvious, even for experts.

The specificity of the timbre and pitch range of soprano singers, their demand on the stage remains an actual topic that has not yet been fully covered.

Objectives, methods, and novelty of the research.

The purpose of the article is to highlight the history of the soprano as a type of singing voice in the aspect of phenomenology of creativity based on the material of a comparative analysis of the national traditions of vocal art in Europe and China. The specificity of the material, which is the singing voice – the natural instrument of the vocalist, is revealed by the comparative-interpretive method (Zhiwei, Zhou, 2012) as a component of the cognitive approach to the study of the singing voice (Shapovalova, 2014), which is considered as an analogue of the image of a person. The choice of methodology is determined by the phenomenological understanding of the role of the singing voice, conditioning of its specificity by pitch range, timbre qualities, which are also related to the stage image. These questions are still not fully covered in theory, and it is they that make up the content of the comparative-interpretive concept dedicated to the female singing voice – the soprano, which is an innovative component of this study.

The analysis of recent publications on the topic. The theoretical works of Chinese (Yin Pin, Wu Jing, Zhang Ke, Cui Baoya) and Ukrainian (O. H. Stakhevych, O. D. Shuliar) scientists reveal how Chinese vocal art seeks a balance between European experience and the preservation of national traditions. A certain part of scientific work is devoted to the methods of comprehensive training a singer covers a system of professional knowledge about singing technique, genres and styles of vocal art (W. E. Brown, S. Cotton, L. Manén, E. Giudici, F. Thomas, P. Tosi, Qi Mingwei, Yu Hengyuan, Jiang Huamin, Zhao Shilan & Guo Jianmin).

Research results.

A comparative-phenomenological approach was used to clarify the issue of what are the cardinal differences in the functioning of female soprano voices in the professional and artistic environment of China and Europe, and whether there are “points of intersection” between carriers of different national traditions of singing in the field of vocal-professional standards. The aspects of the history and modern functioning of the soprano as a phenomenon of vocal art are consistently highlighted: its genotype, technology, typology, repertoire, stage component, national-mental features in the culture of China and Europe. The components of singing technology (breathing, resonators, articulation) were compared; the specificity of the techniques inherent in Chinese coloratura singing was revealed attracting the examples of song repertoire for coloratura soprano: Shan Dei’s songs “July Pastures”, “Festival of Torches”, Hu Tingjiang’s “Spring Ballet”. Certain

attention was paid to the typology of the female soprano, its repertoire, stage component. The presentation of the soprano as a carrier of "human image" in culture space is related with the concept of "timbre-role" (Avramenko, 2020; Mityushkin, 2020) based on the accordance between the natural qualities of the voice and the characteristics of opera personage. The phenomenon of "timbre-role" is evaluated as the instrument for creating vocal and stage semantics, as well as the indicator of the type of nervous system of singers, their temperament.

Conclusion.

Owing to the timbre, range, stage image, the singer performs the function of personifying the image of a human as the embodiment of the aesthetic ideals of the national cultural tradition. The primary difference between the two national traditions of soprano performance is the aesthetics of singing. The type of singing voice is a valuable object that embodies the image of a human, revealing its meaning in the system of national tradition.

After having compared the European and Chinese performing arts through the "focus" of the functioning of the soprano (as a type of female singing voice), it can be argued that these are two separate, historically independent "branches" of the world musical theatre. At first glance, the differences between them prevail, although in the conditions of globalization, the vocal and performing style of the East is increasingly moving from centuries-old isolation to active creative interaction with the West. Common for sopranos of both national traditions is the creation of the image of a human in his female hypostasis as the personification of the spiritual beauty.

The author sees the prospect of further developing the topic in the implementation of the historical-interpretative analysis method as a component of phenomenology of the soprano – the science on the performance interpretation of the spiritual essence of a human and their art.

Keywords: vocal art; singing voice; soprano; Chinese vocal tradition; European vocal music; coloratura soprano; modus; structural algorithm of cognition.

Стаття надійшла до редакції 3 грудня 2023 року

Розділ 2.

МУЗИКА УКРАЇНИ: ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ

УДК 78.087.682.071.2(477)
DOI 10.34064/khnum2-3306

Іванова Юлія Миколаївна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування
e-mail: ivochkajulia843@gmail.com
ORCID iD: 0000-0001-5529-5713

**Становлення та розвиток
жіночого хорового виконавства в Україні**

Українське жіноче хорове виконавство має давні традиції. Сьогодні в Україні існують хорові жіночі колективи, які гідно репрезентують музичну культуру нашої держави. Тим не менш, у наукових дослідженнях проблематика жіночого хорового виконавства не привертає достатньої уваги: поодинокі праці висвітлюють діяльність лише окремих жіночих хорів, тому системне дослідження генези жіночого хорового виконавства виявляється актуальним. Мета статті – простежити процес становлення жіночого хорового виконавства в Україні, визначити шляхи його сучасного розвитку, що здійснюється у вітчизняному мистецтвознавстві вперше. Розвідка спирається на принцип історизму, системний та комплексний підходи до предмета вивчення, й застосовує культурологічний, джерелознавчий, біографічний та краєзнавчий, виконавсько-інтерпретаційний методи дослідження. Як підсумок історичного огляду, констатовано, що від другої половини XIX століття гендерна державна політика сприяла розповсюдженню жіночого хорового виконавства. За роки незалежності України виконавський рівень хорових колективів значно зріс, що, безумовно, вплинуло і на жіноче виконавство. Сьогодні жіночі хори представлені трьома різновидами: аматорські, навчальні та церковні. Професійного жіночого хорового виконавства в Україні не існує, але виконавська майстерність окремих навчальних колективів фактично виводить їх на рівень

професійних. Ці хори проводять активну концертну діяльність, а провідні сучасні композитори присвячують їм свою творчість.

Ключові слова: *хорове виконавство; жіночий хор; виконавська інтерпретація; композиторська творчість; хорова освіта.*

Постановка проблеми.

Тривалий час хорознавча наука розглядала в основному методичні питання роботи з хором. Від 1990 років активного розвитку набули теоретичний та історичний аспекти хорового виконавства. На сучасному етапі актуальним постає осмислення як теоретичних проблем виконавства – протягом останніх десятиріч з'явилася низка робіт, що вдосконалює понятійний апарат теорії виконавства, – так і практичних його питань, зокрема узагальнення досвіду видатних диригентів, висвітлення діяльності провідних хорів та історії відомих хорових колективів. У той же час, історичні праці здебільшого фокусуються на діяльності мішаних хорів, тоді як творчість жіночих хорів розглядається тільки в загальному контексті. Тому питання системного дослідження процесу становлення та розвитку жіночого хорового виконавства в Україні є досить актуальним та потребує спеціальної уваги.

Останні дослідження і публікації за темою. Сучасні дослідження осмислюють різноманітні питання хорознавства як науки, що вбирає в себе історію і теорію, методику, практику, менеджмент хорового виконавства; активно розвиваються його теоретичні аспекти. Загальним теоретичним, методологічним, культурологічним підґрунтям цієї роботи стала низка праць українських хорознавців, зокрема О. Батовської (2017, 2019), Н. Белік-Золотарьової (2023), І. Бермес (2014), А. Лащенко (2007), В. Матюхіна (1985), Ю. Масленікової (2017), Ю. Ткач (2018). Як вагоме фактологічне джерело слід виокремити двотомний довідник А. Бурбана «Українське хорове виконавство. Хори. Ч. 1» (2005) та «Хорове виконавство України. Диригенти. Ч. 2» (2004), який висвітлює інформацію про різноманітні хори та видатні постаті хорових диригентів України.

«Жіночий темі» хорового виконавства на сьогодні в Україні присвячений один навчально-методичний посібник Н. Кравцової,

І. Пацкань, Г. Шкільнюк «Теорія та методика роботи з жіночим хоровим колективом» (2010), де висвітлені теоретичні аспекти організації та навчальної діяльності жіночого хору: специфіка комплектування хорових партій, особливості методики вокально-хорової роботи, розспівування, репертуару.

Існують також окремі статті про діяльність жіночих хорів та їх диригентів: хорам Київського інституту музики імені Р. М. Глієра присвячено статтю К. Давидовського (2016); особливості музично-виконавської стилістики жіночого хору «Павана» Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова (кер. Л. Байда) розглянуто у статті Т. Мартинюк (2017); виконавську діяльність народного жіночого хору «Червона калина» м. Самбір (Львівська область) досліджено у статті Ю. Олач (2017). Педагогічні та виконавські принципи керівниці жіночого хору Миколаївського фахового коледжу культури і мистецтв С. Фоміних висвітлено у статті Н. Крижановської (2009).

Мета статті – простежити процес становлення жіночого хорового виконавства в Україні, визначити шляхи його сучасного розвитку, що здійснюється вперше у вітчизняному хорознавстві.

Методологія дослідження. Представлена робота спирається на принцип історизму, а також системний та комплексний підходи до предмета дослідження. Провідними методами дослідження є:

- культурологічний, що сприяв відтворенню загальнокультурного тла, на якому розвивалось жіноче хорове виконавство;
- біографічний та краєзнавчий, які дали змогу простежити процес становлення жіночої хорової школи в Україні;
- виконавсько-інтерпретаційний, що фокусує увагу на виконавських аспектах діяльності українських жіночих хорів;
- джерелознавчий, що дозволяє здійснити пошук та всебічний аналіз науково-історичних джерел з питань жіночого хорового виконавства.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Жіночий хоровий спів має давні традиції, які тісно пов'язані з язичницькою обрядовістю. Під час виконання будь-якого обрядово-

го дійства український народ не обходився без співів і танців, і саме хороводи, що супроводжувались гуртовим співом та виконувались переважно дівчатами, були найбільш поширеними. Існує декілька їх видів, і кожен відповідає певній порі року або якійсь обрядовості: хороводи закликання весни, великодні, весільні чи купальські.

Витоки професійного жіночого хорового виконавства пов'язані із заснуванням в Україні жіночих монастирів. Перші відомості про жіночий спів датовані 1086 роком, коли княгинею Анною Всеволодівною було відкрито школу для дівчат при Андріївському жіночому монастирі, де навчали, поруч із корисними для життя ремеслами, й хоровому співу. Основним методом вивчення численних християнських піснеспівів було запам'ятовування їх на слух через багаторазове повторення.

Згодом в Україні поширилася традиція відкриття жіночих монастирів, що дало поштовх розвитку жіночого хорового співу. Так, вже у XVII столітті було засновано Троїцький жіночий монастир у Браїлові (Вінницька область), Свято-Духівський жіночий монастир у Путивлі (Сумська область), Свято-Покровський монастир сестер василянок у Яворові (Львівська область), Георгіївський жіночий монастир у Данівці (Чернігівська область) та ін. У 1786 році розпочав своє існування Вознесенський монастир у Хорошеві (Харківська область). Репертуар хору жіночих монастирів був досить простим, спирався на старовинні розспіви та їх гармонізації, також наповнювався авторськими творами обдарованих черниць.

На західноукраїнських землях становлення жіночого хорового виконавства відбувалося більш активно та виходило за межі церковного співу. Передусім воно розвивалося в аматорських формах діяльності, у рамках новостворених культурних товариств «Руська бесіда», «Перемиський Боян». При товариствах існували хорові колективи, зокрема жіночі. Також у 1858 році у Львові було засновано Галицьке музичне товариство, де, за ініціативою К. Мікулі, створили жіночий хор. Значний внесок у жіноче виконавство Західної України зробила Євгенія Барвінська, яка при Церкві Різдва Христового заснувала перше жіноче товариство «Сестрицтво». При ньому було створено жіночий хор із 12 хористок, яким Є. Барвінська керувала.

У цьому хорі тривалий час співали сестри Крушельницькі, і саме його керівниця вперше побачила надзвичайний музичний хист старшої з них – Соломії. Хор вже з перших років існування брав активну участь у концертах та музичних вечорах «Руської бесіди».

Посилення інтересу до жіночого хорового виконавства спостерігається у другій половині XIX століття, коли було скасовано кріпацьке право. Гостро постало питання про надання середньої освіти жінкам. З'являються такі навчальні заклади, як інститути шляхетних дівчат, єпархіальні училища, приватні пансіони.

Харківський інститут шляхетних дівчат було відкрито 1812 року. Церковний спів у ньому викладали відомі хормейстери О. Літинський та М. Ведринський. Сольний спів викладав випускник Лейпцизької консерваторії К. Реймерс. У «Історичному нарисі діяльності Харківського інституту шляхетних дівчат за сто років його існування» відзначалося, що особливою подією були випускні іспити вихованок, на яких виконувались досить складні чотириголосні твори: «Молитва Господня», «Животворящий Тройці», «Херувимська пісня», кантата в супроводі органу (автором був викладач словесності) (Букач, 2001: 63). Хор вихованок інституту брав участь у церковних службах. Рівень музичної освіти в інституті був досить високим, про це свідчили регулярні проведення музичних вечорів, де виконувались кращі зразки української та зарубіжної музики.

У Києві Інститут шляхетних дівчат був відкритий у 1836 році. У різні часи тут працювали С. Блюменфельд, Й. Витвицький, О. Кологривова, К. Дуда, І. Юневич та ін. Спів викладали І. Юхновський та З. Буцці. У 1876–1902 роках в Інституті працював М. Лисенко: навчав гри на фортепіано, давав уроки теорії та історії музики. В основі музичних занять геніального митця було, зокрема, відтворення на слух популярних народних пісень та українських романсів.

У 1854–1917 роках в Україні існувало 13 жіночих єпархіальних училищ, перше з яких з'явилося у Харкові (1854). Важливим елементом виховання у цих закладах було відвідування церкви та спів у церковному хорі. Уроки хорового співу також були обов'язковим елементом навчальної програми вже з першого року навчання. Згодом внесення змін у навчальний процес єпархіальних

училищ зумовило значне збільшення кількості уроків із церковного співу – 12 годин на тиждень. Крім цього, учениць старших класів почали ознайомлювати з методами організації хорового колективу та керівництва ним.

На початку ХХ століття в Тульчинському єпархіальному училищі проводили музичні вечори. У цьому закладі з 1908 року церковний спів викладав подільський геній М. Д. Леонтович. Декілька разів на рік хор училища проводив концерти української музики. Під керівництвом М. Д. Леонтовича вихованки училища самостійно ставили оперні сцени. Наприклад, під час одного з музичних вечорів учениці третього класу презентували дитячу оперу «Коза-Дереза» М. Лисенка, вихованки четвертого класу – п'єсу «Сніжна королева» та «Червоненька квіточка», а учениці п'ятого класу – дві картини-сцени з «Мазепи» (Нижнікова, 2018: 93).

Перші жіночі гімназії, що з'явились в Україні, належали до відомства імператриці Марії і називались Маріїнськими. Такі гімназії почали функціонувати в Києві (1859), Харкові (1860) та Одесі (1868). У навчальних закладах цього типу велику увагу приділяли поглибленому вивченню музичних дисциплін, зокрема хорового співу. До викладання запрошували досвідчених педагогів, бажано з вищою освітою, талановитих музикантів. Зокрема, у Фундуклеївській гімназії (Київ) викладачем був О. Кошиць.

Після революції 1917 року та приходу до влади більшовиків освіта в Україні зазнала значних змін. Більшість монастирів було знищено, а інститути шляхетних дівчат припинили своє існування. Зміна структури освіти привела також до заміни жіночих гімназій на звичайні середні школи.

Хорове мистецтво перших десятиліть радянського періоду здебільшого репрезентовано діяльністю аматорських колективів, які виконували масові пісні. Жіночі самодіяльні хори створювали при різноманітних фабриках та заводах. На сьогодні залишились згадки про такі колективи, як жіночий хор робітниць Київської трикотажної фабрики (1920 роки, кер. П. М. Бігдаш-Богдашев), жіночий хор Першої трикотажної фабрики (1951 р., Чернівці, кер. С. О. Сабадаш), жіночий хор Полтавської швейної фабрики

(1957 р., кер. Г. Левченко), жіночий хор фабрики Воровського (1960 роки, Одеса, кер. А. Серебері), жіночий хор фабрики «Киянка» (1970 роки, Київ, кер. Ю. Мельник), жіночий хор «Мрія» Кам'яно-брідського фаянсового заводу (1977 р., кер. Н. Вітренко), жіночий хор заводу «Прожектор» (Малин, кер. М. Омельчак), жіночий хор «Горлиця» (1961 р., Полтавська бавовно-прядильна фабрика, кер. Г. Левченко). Аматорські хори здебільшого мали достатньо високий виконавський рівень, виступали на кращих сценах, посідали призові місця та одержували схвальні відгуки на оглядах художньої самодіяльності.

Дійсно унікальним явищем першої половини ХХ століття був хор, створений В. Верховинцем 1930 року у Полтаві, який започаткував жанр театралізованої пісні. «Жіночий хоровий театралізований ансамбль» («Жінхоранс») – колектив, що вирізнявся своєрідним виконавським стилем, оснований на принципі синтезу мистецтв (хоровий спів, хореографія, акторська гра). Хорові та вокально-хореографічні твори у виконанні «Жінхорансу» наближувались до театральних вистав. «Пісні виконувались не статично, а з виправданими рухами, дією, хороводом, танцем, які допомагали розкрити зміст, ідею чи характер пісні», – пригадував М. А. Фісун (1990: 6). Василь Миколайович Верховинець безпосередньо керував хором та був постановником хореографічних номерів, а його дружина – Євдокія Іванівна Доля-Верховинець – викладала акторську майстерність і була режисером усіх постановок. До складу колективу входили професійні артистки і творча студентська молодь. На момент утворення він складався з восьми осіб, а згодом кількість учасниць збільшилася до тридцяти. Спочатку репетиції проводили на квартирі у подружжя Верховинців, а згодом – у приміщенні Полтавського педагогічного інституту. У 1935 році колективу було присвоєно звання Державної капели України. Завдяки високому професійному рівню «Жінхоранс» було запрошено до участі у зйомках кінофільму «Коліївщина» (реж. І. Кавалерідзе, Київська кіностудія художніх фільмів). В епоху сталінських репресій В. Верховинця було заарештовано та розстріляно 1938 року, а його дружину Є. Долю вислано до Казахстану. Наступного ж року капелу

було ліквідовано. Проте, повернувшись із заслання, Є. Доля відновила діяльність «Жінхорансу» вже при Полтавській філармонії. На посаду диригентів запрошувались провідні музичні діячі Полтавщини – О. Півненко, П. Зірка. Таким чином, жіночий колектив проіснував до 1970 року, а тоді до нього було додано чоловічу групу та перейменовано у хор «Полтава», який і досі продовжує свою діяльність у стінах Полтавської філармонії.

У радянські часи з'являється багато аматорських хорів при Будинках творчості, Палацах піонерів, де співали переважно дівчата. Можна припустити, що такі колективи частково посіли спорожніле після 1917 року місце хорів дівочих гімназій та інститутів.

Традиція аматорського жіночого хорового виконавства продовжується і дотепер. На сьогодні його репрезентують жіночий хор «Оріана» (м. Одеса, кер. Г. Шпак), народний аматорський жіночий хор «Мелодія» (м. Івано-Франківськ, кер. С. Щербій), жіночий хор «Червона калина» (м. Самбір, кер. Л. Кисиличак). Бережанський жіночий камерний хор, що має статус аматорського, існує з 1980 року та складається виключно з викладачів Бережанської дитячої музичної школи. Оригінальним явищем українського хорового виконавства є хор «Веснівка», створений українською діаспорою в Канаді.

Професійне жіноче хорове виконавство продовжило своє існування завдяки появі музичних кафедр у педагогічних училищах, де навчались у більшості дівчата. Вже в перші післявоєнні роки педагогічні училища Харкова, Одеси, Львова здійснювали підготовку майбутніх вчителів співів для шкіл. «Хоровий спів» в училищах був обов'язковим предметом. Згодом традиція створення жіночих хорових колективів на базі освітніх закладів поширилася всією Україною. Поступово базою для розвитку жіночих хорів стали не тільки педагогічні училища, а й університети, а також училища культури. Завдяки цьому сьогодні існує низка жіночих хорових колективів, таких як Жіноча хорова капела Віницького педагогічного університету ім. М. Коцюбинського (кер. Н. Кравцова), жіночий хор «Оріана» Криворізького обласного музичного фахового коледжу (кер. Л. Василенко), студентський хор «Ave ton» Одеського фахового мистецького коледжу ім. К. Ф. Данькевича (кер. І. Селіна), студент-

ський хор «Prima vista» Кропивницького музичного фахового коледжу (кер. О. Шпудейко), Жіночий хор Уманського гуманітарно-педагогічного фахового коледжу ім. Т. Шевченка (кер. Г. Лисак), Жіночий хор Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка (кер. М. Іздепська-Новіцька), жіночий хор «Дівочі мрії» Львівського музичного фахового коледжу ім. С. Людкевича (кер. Н. Поворозник), жіночий хор «Аніма» Харківського національного педагогічного університету імені Григорія Сковороди (кер. А. Соколова), жіночий хор «Розмай» Харківської гуманітарно-педагогічної академії (кер. Ю. Іванова), жіночий хор «Soprano» Рівненського державного гуманітарного університету (кер. О. Дем'янюк) та ін.

Одним із взірців жіночого хорового виконавства стала творча діяльність хору імені С. Фоміних, який було засновано у 1975 році відомою хормейстеркою Світланною Григорівною Фоміних на базі Миколаївського училища культури. Леся Дичко, яку вважають «хрещеною матір'ю» хору, «благословила» колектив, коли вони щойно розпочинали свою діяльність. Важливою рисою творчості колективу є тяжіння до театралізації, яке виявилось ще у перші роки існування хору. Від 2009 року хором керує Тетяна Островська – молода диригентка, учениця Світлани Григорівни, яка тривалий час була її першою помічницею під час репетицій. Нова керівниця змогла не тільки зберегти оригінальний творчий стиль колективу, а й майстерно поєднати його багаторічні традиції з новаторськими прийомами. У репертуарі хору багато естрадних композицій, аранжування яких створено Т. Островською. Колектив часто презентує твори з використанням української автентики: введенням народної манери співу до академічного звучання, додаванням перкусії за участю українських народних інструментів. Хор ім. С. Фоміних двічі брав участь у славетному конкурсі хорових колективів ім. М. Леонтовича. У 2021 році хор став абсолютним переможцем конкурсу. У такий спосіб учасниці хору, зокрема, прагнули привернути увагу адміністрації міста, яка після загибелі засновниці колективу припинила надавати йому будь-яку підтримку.

Жіночий хор Київської муніципальної академії музики ім. Р. Глієра на сьогодні є одним із навчальних хорів, який за виконавським рівнем наближений до професійного. Колектив було засновано 1985 року на базі диригентсько-хорового відділу за ініціативою талановитої мисткині Галини Горбатенко, яка й очолила цей хор. А. Лащенко у праці «Київська хорова школа» писав, що вона «одна з небагатьох хормейстерів, хто чітко дотримується традиційних засад вокальної технології й мобільно опановує нові. Конкретне бачення кінцевої мети в оволодінні тим чи іншим виконавським прийомом або у вирішенні музичної інтерпретації розучуваного твору є невід'ємною рисою її творчої натури» (Лащенко, 2007: 167). Хор веде активну концертну діяльність. У 2005 році колектив було запрошено у концертний тур до м. Оберфлоккенбах (Німеччина), де він отримав звання «Найкращий хор світу». У репертуарі хору завжди домінувала українська музика різних епох, оскільки Г. Горбатенко дотримується принципу, що національне мистецтво має бути на першому плані. У 2015 році на одному з найвизначніших хорових конкурсів Європи хору запропонували співати побільше європейської сучасної музики за рахунок національної. Але у своєму інтерв'ю для українського інтернет-журналу «Музика» диригентка зазначила, що ніколи цього не зробить! Вона згодна відмовитися від Гран-прі Європи назавжди, але скорочувати український сегмент музики не буде ні за що, та зробить усе, щоб наша музика звучала в повному обсязі (Голинська, 2016). Протягом усієї своєї багаторічної історії жіночий хор Київської муніципальної академії музики ім. Р. Глієра плідно співпрацював з видатними сучасними композиторами: Л. Дичко, Г. Гаврилець, О. Яковчуком, В. Степурком, В. Польовою, І. Алексійчук, М. Шухом. У 2016 році до 30-річчя колективу було видано фундаментальну нотну збірку «Хорові твори сучасних українських композиторів київської школи», яку укладено винятково із творів, присвячених хору Галини Горбатенко або самій мисткині (там само).

Ще одним, безумовно, важливим репрезентантом сучасного жіночого хорового виконавства є колектив Національного педагогічного університету імені М. Драгоманова «Павана». Відлік своєї

діяльності колектив веде від 1985 року. Слід зазначити, що у цьому навчальному закладі викладання хорового співу посідає центральне місце у підготовці майбутніх фахівців. Це пов'язано із тим, що ще на початку існування музично-педагогічного факультету видатний диригент А. Авдієвський розробив і впровадив в освітній процес цілісну модель функціонування хорових колективів. «В попередні періоди хорові колективи створювалися за курсовим принципом, що віддзеркалювало реалії того часу. А. Т. Авдієвський провів реорганізацію хорових колективів на інших методологічних засадах. < ...> Було створено чотири навчальних хорових колективи: мішаний, який з 1987 року очолив А. П. Ковалик і два жіночі хори: керівники А. В. Козир (Л. А. Байда), М. П. Ніколаєнко та ансамбль народної пісні «Червона калина» (керівник – Т. С. Левшенко)» (Мартинюк, 2017: 74–75). Успішне функціонування цієї моделі сприяло становленню та розвитку саме у стінах цього закладу колективу, який багато років залишається одним із кращих у своїй галузі, – жіночого хору «Павана». Високу виконавську культуру цього хору було неодноразово відзначено на авторитетних конкурсах, зокрема, він став володарем Гран-прі на III Всеукраїнському конкурсі хорових колективів ім. М. Леонтовича. Слід зауважити, що цей виступ став знаковим у творчій долі хору, адже саме завдяки йому колектив має свою теперішню назву. У конкурсній програмі прозвучала театралізована хорова містерія «Павана» сучасного українського митця Віктора Степура, виконання якої вразило журі та слухачів довершеністю інтерпретації, глибиною розкриття художньої сутності твору. Саме завдяки цьому виконанню хор і отримав своє ім'я, що сьогодні вже стало брендовим – «Павана».

Зазначимо, що діяльність яскравих жіночих хорових колективів у сучасному просторі спонукає композиторів до створення високохудожньої хорової музики. Твори Л. Дичко, В. Степура, Г. Гаврилець, В. Польової, І. Щербакова, В. Зубицького та інших прикрашають концертні програми багатьох жіночих хорів України.

Висновки.

Історичний процес розвитку жіночого хорового виконавства позначений багатовіковими традиціями. Постійне оновлення вико-

навських засобів, пошук нових барв у звучанні тембру жіночого хору сприяли створенню яскравих колективів, які визначаються оригінальністю творчого стилю та посідають вагоме місце у хоровій культурі України. Від другої половини XIX століття гендерна державна політика сприяла розповсюдженню жіночого хорового виконавства. За роки незалежності України виконавський рівень хорових колективів значно зріс, що, безумовно, вплинуло і на жіноче виконавство. Сучасне жіноче хорове виконавство поділяється на аматорське, навчальне та церковне. І, хоча на сьогодні в Україні немає жодного жіночого хору зі статусом професійного, виконавська майстерність окремих навчальних колективів фактично ставить їх на рівень професійних.

Перспективи подальших досліджень жіночого хорового виконавства пов'язані, в першу чергу, з розширенням вивчення його проблематики. Зокрема, важливого значення набуває розгляд репертуару жіночих хорів з точки зору як композиторської, так і виконавської інтерпретацій.

ЛІТЕРАТУРА

- Батовська, О. (2017). *Сучасне академічне хорове мистецтво a cappella*. Харків: ТОВ «Планет-принт».
- Батовська, О. (2019). *Сучасне академічне хорове мистецтво a cappella як системний музично-виконавський феномен*. (Автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства). Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса.
- Бермес, І. (2014). *Український хоровий рух у контексті соціокультурних процесів XX – початку XXI століть*. (Автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства). Національна академія керівних кадрів культури та мистецтв. Київ.
- Белік-Золотарьова, Н. А. (2023). Хорове виконавство як категорія сучасного українського інтегрованого хорознавства. *Аспекти історичного музикознавства*, 31, 184–206.
- Букач, М. (2001). Соціально-історичні передумови формування освіти в Україні в XV–XVII ст. *Наукові праці*, 13: Педагогіка, 17–21.
- Бурбан, М. (автор-упорядн.) (2004). *Хорове виконавство України*. Ч. II: *Диригенти*. (Довідник). Дрогобич: Вимір.

- Бурбан, М. (автор-упорядн.) (2005). *Українське хорове виконавство*. Ч. 1: *Хори*. Дрогобич: Вимір.
- Голинська, О. (2016, 13 квітня). Галина Горбатенко: “Ніколи не погоджуся з тим, що українська музика має звучати як щось вторинне!”. *Музика. Український інтернет-журнал*. <http://mus.art.co.ua/halina-horbatenko-nikoly-ne-pohodzhysya-z-tym-scho-ukrajinska-muzyka-maje-zvuchaty-yak-schos-vtorynne/>
- Давидовський, К. (2016). Три хори Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра – три знаки в культурно-мистецькому середовищі Києва. *Київське музикознавство*, 53, 148–158. http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz_2016_53_19
- Кравцова, Н., Пацкань, І., Шкільнюк, Г. (2010). *Теорія та методика роботи з жіночим хоровим колективом: Навчально-методичний посібник*. Вінниця: ФОП Данилюк В. Г.
- Крижановська, Н. (2009). Творчість Світлани Фоміних як феномен українського мистецтва. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 21, 43–50.
- Лашенко, А. (2007). *З історії київської хорової школи*. Київ: Музична Україна.
- Мартинюк, Т. (2017). Навчальний хор педагогічного університету у дзеркалі наукової концепції академіка Анатолія Авдієвського. *Педагогічна освіта: теорія і практика*, 22, 2, 73–78.
- Масленнікова, Ю. (2017). Хорове виконавство як предмет досліджень: основні концепції, позиції, підходи. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Сер. Мистецтвознавство*, 1(36), 37–42.
- Матюхін, В. (1985). *Предмет і завдання хорознавства: програма і методичні матеріали курсу для слухачів ФПК*. Харків: Харківський державний інститут культури.
- Нижнікова, С. (2018). *Єпархіальні жіночі училища в Україні (друга половина XIX – початок XX ст.)*. Харків: Майдан. <https://ekhnuir.karazin.ua/server/api/core/bitstreams/1bc8a641-1121-421c-a56e-87960f5b76d9/content>
- Олач, Ю. (2017). Виконавська діяльність народного жіночого хору «Червона калина» м. Самбір. У кн. І. Бермес, В. Полюга (Ред.), *Хорове мистецтво України та його подвижники: матеріали VI Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції, (19–20 жовтня 2017 р., м. Дрогобич)*, (сс. 181–190). Дрогобич: Редакційно-видавничий відділ ДДПУ ім. І. Франка. <http://ddpu.drohobych.net/konf-xorove-mystectvo/>
- Ткач, Ю. С. (2018). Індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера як предмет теоретичного дослідження. *Вісник Національної академії*

керівних кадрів культури і мистецтв, 3, 359–366. http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2018_3_70

Фісун, М. А. (1990). Коли і ким був створений жіночий театралізований хоровий ансамбль? *Наш рідний край*, 4, 5–8.

REFERENCES

- Batovska, O. (2017). *Contemporary academic a cappella choral art*. Kharkiv: Planet-print [in Ukrainian].
- Batovska, O. (2019). *Modern academic a cappella choral art as a systemic musical and performing phenomenon*. (Doctoral diss.). Odesa A. V. Nezhdanova National Music Academy. Odesa [in Ukrainian].
- Belik-Zolotariova, N. (2023). Choral performance as a category of modern Ukrainian integrated choral studies. *Aspects of Historical Musicology*, 31, 184–206 [in Ukrainian].
- Bermes, I. (2014). *Ukrainian choral movement in the context of socio-cultural processes of the XX – early XXI centuries*. (Extended abstract of Doctoral diss.). National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts. Kyiv [in Ukrainian].
- Bukach, M. (2001). Social and historical prerequisites for the formation of education in Ukraine in the XV–XVII centuries. *Scientific works*, 13: Pedagogy, 17–21 [in Ukrainian].
- Burban, M. (author-editor) (2005). *Ukrainian choral performance*. Part 1: *Choirs*. Drohobych: Vymir [in Ukrainian].
- Burban, M. (author-editor) (2004). *Choral performance of Ukraine*. Part II: *Conductors*. (Reference book). Drohobych: Vymir [in Ukrainian].
- Davydovskyi, K. (2016). Three choirs of the R. M. Glier Kyiv Institute of Music – three signs in the cultural and artistic environment of Kyiv. *Kyiv Musicology*, 53, 148–158. http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz_2016_53_19.
- Fisun, M. A. (1990). When and by whom was the women's theatrical choral ensemble created? *Our native land*, 4, 5–8 [in Ukrainian].
- Holynska, O. (2016, April 13). Halyna Horbatenko: “I will never agree that Ukrainian music should sound like something secondary!”. *Music. Ukrainian online magazine*. <http://mus.art.co.ua/halyna-horbatenko-nikoly-ne-pohodzhysya-z-tym-scho-ukrajinska-muzyka-maje-zvuchaty-yak-schos-vtorynne/> [in Ukrainian].
- Kravtsova, N., Patskan, I., Shkilniuk, H. (2010). *Theory and methods of working with women's choirs: Study guide*. Vinnytsia: FOP Danyliuk V. H. [in Ukrainian].

- Kryzhanovska, N. (2009). Svitlana Fominykh's work as a phenomenon of Ukrainian art. *Bulletin of the Kiev National University of Culture and Arts. Series in Arts*, 21, 43–50 [in Ukrainian].
- Lashchenko, A. (2007). *From the history of the Kyiv choral school*. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Martyniuk, T. (2017). Educational Choir of Pedagogical University in the Mirror of the Scientific Concept of Academician Anatolii Avdiievskyi. *Pedagogical Education: Theory and Practice*, 22, 2, 73–78 [in Ukrainian].
- Masliennikova, Yu. (2017). Choral performance as a subject of research: basic concepts, positions, approaches. *Scientific Notes of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University, Series: Art Studies*, 1(36), 37–42 [in Ukrainian].
- Matiukhin, V. (1985). *Subject and tasks of choral studies: program and methodical materials of the course for students of faculty of advanced training*. Kharkiv: Kharkiv State Institute of Culture [in Ukrainian].
- Nyzhnikova, S. (2018). Diocesan women's schools in Ukraine (the second half of the nineteenth and early twentieth centuries). Kharkiv: Maidan. <https://ekhnuir.karazin.ua/server/api/core/bitstreams/1bc8a641-1121-421c-a56e-87960f5b76d9/content> [in Ukrainian].
- Olach, Yu. (2017). Performing activity of the folk women's choir «Chervona Kalyna» in Sambir. In I. Bermes, V. Poliuha (Eds.) *Choral art of Ukraine and its ascetics: materials of the VI International Scientific and Practical Internet Conference, (October 19-20, 2017, Drohobych)*, (pp. 181–190). Drohobych: Editorial and publishing department of the Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University. <http://ddpu.drohobych.net/konf-xorove-mystectvo/> [in Ukrainian]
- Tkach, Yu. (2018). Individual performance style of the conductor-choirmaster as a subject of theoretical research. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 3, 359–366. http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2018_3_70 [in Ukrainian].

Yuliia Ivanova

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
 PhD in Art Studies, Associate Professor,
 The Department of Choral and Opera-Symphonic Conducting
 e-mail: ivochkajulia843@gmail.com
 ORCID iD: 0000-0001-5529-5713

Formation and development of female choral performance in Ukraine

Statement of the problem.

Ukrainian women's choral performance has long traditions. Today, there are women's choirs in Ukraine that adequately represent the musical culture of our country. Nevertheless, in scientific research, the issues related to female choral performance do not attract enough attention: there are only isolated works on the activities of female choirs, therefore a systematic study of the genesis of female choral performance is relevant.

Recent research and publications.

Currently, there is only one textbook in Ukraine: *Theory and Methods of Working with female Choirs* (Kravtsova, Patskan, & Shkilnyuk, 2010). There are separate articles by K. Davydovskyi (2016), T. Martyniuk (2017), Yu. Olach (2017), and N. Kryzhanovska (2009), which study the activities of the female choirs and their conductors.

Objectives, methods, and novelty of the research.

The purpose of the study is to trace the process of formation of female choral performance in Ukraine, to determine its ways of development at the present stage, which is carried out for the first time in national art history. The study is based on the principle of historicism, systematic and complex approaches to the subject under consideration, and uses cultural, source studies, biographical and local studies, executive and interpretive research methods.

Research results.

Female choral singing has a long tradition that is closely linked to pagan rituals. The origins of professional women's choral singing are associated with the founding of nunneries in Ukraine. Institutes for noble girls, diocesan schools and private boarding houses appeared in the second half of the XIX century. 13 women's diocesan schools existed in Ukraine between 1854 and 1917. Singing in the church choir used to be an important element of education in these institutions. First female gymnasiums that appeared in Ukraine were called Mariinsky. They functioned in Kyiv (from 1859), Kharkiv (from 1860), and Odesa (from 1868).

Education in Ukraine underwent significant changes after the revolution of the 1917. Most monasteries were destroyed and institutions for noble girls ceased to exist.

The choral art of the first decades of the Soviet period was represented by the activities of amateur groups at factories and plants. Professional female

choral singing continued to exist thanks to the emergence of music departments in pedagogical colleges.

Nowadays, such collectives as S. Fominykh Choir (Mykolaiv, conducted by T. Ostrovska), the Women's Choir of the R. Gliere Kyiv Municipal Academy of Music (conducted by H. Horbatenko), and the "Pavana" Women's Choir of the Drahomanov National Pedagogical University (Kyiv, conducted by L. Baida) bring to us outstanding examples of the female choral performance.

The activity of bright female choirs in the contemporary space encourages composers to create highly artistic choral music. The works of L. Dychko, V. Stepurko, H. Havrylets, V. Poliova, I. Shcherbakov, V. Zubytskyi and others adorn the concert programs of many female choirs in Ukraine.

Conclusions.

The state's gender policy has led to a significant spread of the female choral performance. Contemporary female choral performance is divided into amateur, educational, and church. Today in Ukraine there is not a single female choir that has the status of a professional one, but the performance skills of some educational groups actually put them on the level of professional choirs.

Keywords: choral performance; women's choir; performance interpretation; composer's creativity; choral education.

Стаття надійшла до редакції 19 листопада 2023 року

УДК 78.071.1(477)'06:780.616.432.071.4
DOI 10.34064/khnum2-3307

Ян Цзін

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірантка кафедри теорії музики
e-mail: 974624123@qq.com
ORCID iD: 0009-0005-2948-9027

Реалізація смислоутворювальної та організуючої функцій фактури у фортепіанних творах сучасних українських композиторів

Сучасна композиторська практика загострює проблему атрибутизації та класифікації гранично індивідуалізованих фактурних форм, розуміння логіки їхньої організації, що є вкрай важливим не лише для музикознавців, а й для виконавців. Метою статті є виявлення засобів реалізації смислоутворювальної й організуючої функцій фактури на прикладі аналізу «Казки» для фортепіано С. Пілютикова та «Елегії» З. Алмаші. Новизна дослідження полягає в тому, що обрані твори вперше в українському музикознавстві аналізуються з точки зору фактурної організації. На прикладі аналізу «Казки» С. Пілютикова доведено, що композитор свідомо працює з фактурою як складно організованим предметом композиторської роботи, вибудовуючи смислову полішаровість по вертикалі та горизонталі, тим самим розкриваючи програмний задум. Саме фактура стає основним організуючим чинником композиції, виконуючи смислоутворювальну функцію. В «Елегії» З. Алмаші обрані композитором принципи фактурної організації немовби розсувають межі жанру, передбачають інші темброве втілення, а темброво-фактурні перетворення стають визначальними у вибудовуванні композиції у часопросторі.

Ключові слова: музична фактура; фортепіанна фактура; смислоутворювальна функція; організуюча функція; сучасна українська музика; фортепіанна музика.

Постановка проблеми.

Фортепіанні твори сучасних українських композиторів демонструють велике різноманіття типів музичної фактури й тяжіння до граничної індивідуалізації фактурної графіки, що загострює

питання їх атрибуції і класифікації та проблематизує вихід на рівень теоретичних узагальнень шляхом осмислення композиторської практики. Окреслена проблема не є суто музикознавчою, вона актуальна й для виконавців, для яких аналітично-раціональна складова роботи над твором є важливим чинником виконавської стратегії у цілому (Ніколаєвська, 2017; Пупіна, 2015). Тому проникнення у принципи фактурної організації, розуміння специфіки дії фактурних функцій дає виконавцеві ключі до розшифрування художнього задуму твору, усвідомлення системи композиторського стилю та віднайдення відповідних йому виконавських прийомів. Адже на сьогодні фактура є не лише маркером епохального стилю, а й, як ніколи, стилю індивідуального. А в умовах складної жанрової системи сучасної музики фактура здатна виконувати функцію смислоутворювального провідника до осердя композиторського задуму, авторської концепції.

Останні дослідження та публікації. Вивченню музичної фактури як складного багатоаспектного явища в розрізі композиторської та виконавської практики, у тому числі у фортепіанній музиці, присвячено наукові праці Г. Виноградова (1977), І. Денисенко (2010), Г. Ігнатченка (1984), Р. Каширцева (2021), В. Москаленка (2000), В. Приходько (1997), Г. Савченко (2023), І. Цурканенко (1998), М. Чернявської (2015а; 2015b), С. Шипа (1998), С. Школяренка (2017). Панорамне осмислення векторів розвитку вчення про фактуру у працях українських науковців знаходимо у статті О. Гнатишин (2015).

У контексті нашої розвідки сфокусуємо увагу на тих наукових положеннях, які безпосередньо стосуються обраної теми.

Окремим підходом у дослідженні музичної фактури є художньо-смисловий, згідно з яким визнаються її змістове наповнення (фактура як носій змісту), смислоутворювальні можливості. «Область фактурного смислоутворення» (Приходько, 1997: 70) живить дослідницький інтерес як теоретиків, так і практиків. Так, В. Приходько звертає увагу на той факт, що виконавське дослідження музичної фактури в першу чергу спрямоване не на типові норми її організації (хоча це також перебуває в полі зору) й висвітлення окремих компонентів, а на «найскладніші процеси фактурного смислоутворення» (Приходько, 1997: 71). Останні мають місце в результаті формування

«фактурної системи відносин», «фактурної ієрархії», у якій окремі складники завдяки об'єднувальному впливу фактури, її організуючій функції набувають статусу компонентів фактурних, таких, що несуть певний смисл (Приходько, 1997: 72).

Наведені міркування корелюють з науковими положеннями дисертації І. Денисенко. Науковиця вважає, що виконавець приділяє особливу увагу художній функції «фортепіанної фактури, через яку відкривається шлях до втілення глибинних змістових якостей творів...» (Денисенко, 2010: 1). Авторка конкретизує художню функцію відповідно до обраного ракурсу дослідження (фактура як засіб реалізації програмного змісту у фортепіанних творах К. Дебюссі та М. Равеля): «Функція фактури у творі пов'язана із реалізацією різних чинників та джерел програмності у музиці – як екстрамузичних (літературних та поетичних, філософських, драматичних, поєднаних з образотворчим мистецтвом, відтворенням природних та суспільних явищ тощо), так і інтрамузичних (насамперед, жанрових та стилевих, відображених у цілісній формі музичного твору» (Денисенко, 2010: 1). Як зазначає І. Денисенко, це дає підстави висловити припущення щодо фактурних засобів реалізації програмного змісту, які в дисертації характеризуються поняттям «фактурна програма музичного твору». Під останнім розуміється «логізоване відображення його умовного художньо-перцептивного простору», що відтворюється відповідно до «обраної композитором та виконавцем системи ієрархії звукових засобів у їхній спрямованості на певний тип змісту» (Денисенко, 2010: 10).

Отже, з огляду на викладені наукові положення, зауважимо, що система фактурних відносин є смислоутворювальною системою, здатною нести як інтрамузичні, так і екстрамузичні смисли, устанавлювати асоціативні зв'язки із позамузичним¹. Така її властивість

¹ В. Приходько пояснює таку властивість фактури її просторовістю як сутнісною ознакою: «...У процесі фактурного оформлення матеріалу композитор надає складникам фактури різні функції, доручає їм різні ролі, тим самим “наближаючи” або “віддаляючи” ті чи інші компоненти. У сприйнятті чуйного, компетентного слухача фонічна багатоплановість “транспонується” в область

актуалізується у творах із ясною жанрово-побутовою основою або у програмних творах, іноді позбавлених чіткого жанрового орієнтуру (особливо в сучасній композиторській практиці). Це дає підстави для припущення, що в сучасній музиці актуалізується семантичний потенціал² фактури у зв'язку із жанровими, стильовими і стилістичними пошуками композиторів XX–XXI століть.

Мета цієї статті – виявити засоби реалізації смислоутворювальної функції фактури на прикладі аналізу фортепіанних творів сучасних українських композиторів: «Казки» Сергія Пілютикова та «Елегії» З. Алмаші.

Методологія дослідження. У статті застосовано стильовий, жанровий, системний, функціональний методи дослідження.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Фактура має безпосередній зв'язок із жанром і стилем (Приходько, 1997; Чернявська 2015b; Школяренко, 2017 та ін.). Це твердження не викликає сумнівів щодо музичних творів Нового часу. Як зазначає М. Чернявська, спираючись на корпус наукової літератури, багато типів фактури мають зв'язок із певними жанрами та їхнім змістом, фактура часто концентрує стійкі й типові особливості жанру (Чернявська, 2015b: 18–19). Цю ідею чітко артикульовано і в монографії В. Приходько: багато жанрів своєю характерністю зобов'язані відповідним фактурним формулам (1997: 23). Однак дослідниця висловлює й іншу думку, згідно з якою «фактурна організація – сама по собі, без посередництва стилю або жанру – здатна нести змістове навантаження» (там само: 33). Розвиваючи цю тезу, зазначимо, що в сучасній композиторській практиці нерідко міцний і безсумнівний зв'язок між фактурою та жанром порушується. Причин цього може бути кілька: традиційні жанри сучасними композиторами можуть переосмислюватися; у творчому процесі виникають нові жанри, часто індивідуальні; іноді композитори взагалі не визначають жанру твору, обмежуючись програмною назвою. У таких випадках фактура

асоціативної, психологічної багатоплановості» (Приходько, 1997: 75).

² Поняття «інтерпретаційний потенціал фактури» пропонує у своєму дисертаційному дослідженні Р. Каширцев (2021).

не детермінована жанром, вибір її типу та графіки, робота з нею зумовлені виключно індивідуальним художнім задумом і композиторською майстерністю. Відповідно до задуму, на фактуру покладаються смислоутворювальна функція та функція організації композиції.

Звернімося до прикладів. «Казка» для фортепіано Сергія Пілютикова замислювалась як твір віртуозно-концертний, репрезентативний, яскравий, у якому максимально розкриваються тембральні, регістрові можливості фортепіано та виконавські можливості піаніста. Твір має програмну назву, яка ніяк не «натякає» на його жанр і форму: казка може бути втілена і в масштабній формі, і в мініатюрі, традиційними або інноваційними засобами виразності, у завершеній, закругленій формі й у відкритій, наскрізній тощо. Проте назва програмує наративний тип висловлювання, об'єктивований у фактурній організації твору, яка тим самим стає носієм змісту, набуває значення смислоутворювального чинника в композиції.

С. Пілютиков вибудовує композицію на основі роботи з кількома тематичними елементами, темами, які експонуються поступово, модифікуються у процесі розвитку й контрапунктують, утворюючи в горизонтальній проекції фактури окремі смислові шари. За задумом композитора, ці тематичні елементи є різностильовими: відсилають до різних епохальних та індивідуальних стилів, що гранично розсуває стильові межі твору.

Перший тематичний елемент – імперативна фігура у тріольному ритмі (експонується в т. 1), котра встановлює асоціативні зв'язки з титульним ритмом із першої частини П'ятої симфонії Л. ван Бетховена. Попри впізнаваність, вона має певні відмінності від бетховенського оригіналу, а саме: 1) заліговування останнього звуку тріолі – вона немовби «зависає», зупиняється раніше визначеного часу й переростає в педаль; 2) зупинка на інтервалі, а не одному звуці (до того ж, інтервал буде змінюватися: на початку це – септима, далі – зменшена квінта). Тріольна фігура пронизує всю п'єсу, частіше з'являючись у першій її половині. Вона звучить рельєфно, як окремий елемент (т. 41), і в горизонтальному зчепленні з іншими елементами (т. 47). В останньому випадку інтервальне подвоєння може нашаруватися із запізненням (тт. 17–18). Саме за тріоллю із тритоном у комбінації

з акордом (f-des-e: крайні звуки охоплюють велику септиму) залишається останнє слово в завершальних тактах твору, що посилює оповідальність, наративність і особливу подієвість музичного процесу (незавершеність, недомовленість..., далі буде...).

Другий тематичний елемент представлений короткими мотивами на стакато, котрі активно модифікуються під час викладення (інтервально, ритмічно, за напрямом руху) і теж утворюють окремий фактурний шар, що має цікаву долю в наративі. Короткі стакатні розсипи експонуються в т. 4 у високому регістрі, у складному ритмі, і це одразу позначає їх як елемент сучасної музики. Протягом п'єси вони звучатимуть у різноманітних ритмічних варіантах, в одноголоссі і в акордовому потовщенні, не матимуть однозначного регістрового положення, що свідчить про їхню гнучкість, придатність до комбінування з різними тематичними елементами, можливість застосування в різних смислових контекстах. Так, наприклад, вони супроводжують і ліричну «замріяну» тему (т. 35), й арабески (т. 53 і далі).

Зі стакатного мотиву походять ще два тематичні елементи, розвиток яких, у свою чергу, утворює третій і четвертий фактурні шари (це можна пояснити механізмом деривації)³. Третій фактурний шар представлений мелізматичними фігурами (невеликими за обсягом, у дрібних тривалостях, лігованих, котрі «кружляють» у межах секунди – терції), форшлагами, трелями, які відсилають до орнаментики музики Нового часу. Цей шар вельми специфічний – він ніби додається, накладається цими тонкими «прикрасами» на інші фактурні шари. Проте, по-перше, він має свою горизонтальну логіку розгортання, пануючи в першій половині твору, а у другій лише зрідка нагадуючи про себе окремими форшлагами, по-друге, він виокремлений стилістично. Його поступове витіснення можна пояснити висуванням на перший план четвертого фактурного шару, у якому розвивається арабесковий тематичний елемент, котрий установлює асоціативні зв'язки із фортепіанною фактурною арабесковістю французьких композиторів різних поколінь, від К. Дебюссі до П. Булеза. Третій і четвертий фактурні шари сприяють утворенню

³ Про деривацію як механізм витворення текстів див. Савченко, 2005.

яскравої тембральної колористики, що дозволяє виконавцеві продемонструвати свої віртуозні можливості.

Таким чином, у творі «Казка» простежуються чотири різностильові фактурні смислові шари. Взаємодія між ними по горизонталі та вертикалі фактури утворює специфічно музичний наратив, що сприяє розкриттю заявленої програми. У горизонтальній розгортці поява й модифікації тематичних елементів є тими музичними подіями, які задають і регулюють темпоритм музичного процесу, котрий здійснюється з різною швидкістю та щільністю. Так, усі тематичні елементи експонуються в межах першого розділу форми (до т. 18), що встановлює доволі швидко й щільну подієвість, ураховуючи також значне модифікування тематизму в межах експонування. У другому розділі (тт. 19–34) заданий темпоритм підтримується подальшими тематичними змінами та ідеєю комбінування елементів по горизонталі та вертикалі фактури. Третій розділ (тт. 35–61) починається коротким «ліричним відступом» (тт. 35–38), який суттєво знижує темп музичного процесу, проте доволі скоро заданий високий темпоритм повертається за рахунок арабескового руху дрібними тривалостями та щільності музичних подій по вертикалі фактури, утримуючись до кінця розділу. Нарешті, розділ четвертий (і завершальний) знову різко гальмує темп, перекидаючи арку до «ліричного висловлювання» в попередньому розділі, проте на новій діатонічній темі («чистий» C-dur, що встановлюється в першому такті, тільки у двох тактах порушується хроматичними звуками), викладений великими тривалостями в розміреному ритмі. Однак щасливий кінець, до якого стягуються всі смислові лінії оповіді, затемнюється тривожним звучанням тріольного мотиву в низькому регістрі (далі буде...).

По вертикалі фактури відбувається поєднання кількох смислових шарів, представлених різностильовими тематичними елементами протягом усього твору⁴. За рахунок цього виникає смислова поліфонічність, відбувається діалог між тематичними елементами, му-

⁴ Переплетіння та взаємодія різностильових тематичних елементів підвищує асоціативний потенціал музичного твору, що вимагає від виконавця активізації музичного тезауруса (Kalashnyk, Loshkov, Yakovlev, Genkin, Savchenko, 2021).

зичні події розгортаються немовби на кількох рівнях одночасно, що забезпечує високу подієву щільність фактури. Таким чином реалізується смислоутворювальна функція фактури.

Звернемося до твору 3. Алмаші, який має жанрову назву – «Елегія». Твір існує у двох авторських редакціях – для фортепіано та для струнного квартету. Можливість його тембрової трансформації закладена в самій фактурі, яка має досить незвичну для обраного жанру конфігурацію. За жанровим генотипом елегії притаманна гомофонна фактура. Композитор організує її специфічно: музичний матеріал твору розташований на трьох нотних станах: на верхньому в експозиційному розділі викладається мелодія, на двох нижніх – гармонія в акордовій фактурі з остинатним басом. У процесі розвитку (т. 30) мелодія переміщується на другий нотний стан у середній регістр, розташовуючись між гармонічною фігурацією в басу й контрапунктом згори. Наприкінці цього розділу (т. 36) функцію мелодії перехоплює верхній голос, що позначено композитором висхідною стрілочкою. Цікаво, що це відбувається саме в останньому такті структурної побудови (періоду), що суперечить класичним нормам розподілення функцій між голосами фактури. Зміна функцій відбувається на межі структурних побудов. Така «модульність» фактури, котра реалізується у вертикальних перестановках функцій, свідчить про закладену в ній об'ємність як специфічну якість і особливий предмет композиторської роботи, що, у свою чергу, відкриває потенційні можливості для різноманітних темброво-фактурних реалізацій у різних складах.

Специфічність організації фактури виявляється також у застосуванні змінності функцій деяких голосів у фактурній ієрархії (у межах коротких проміжків часу), з функції гармонії на функцію контрапункту, унаслідок чого гомофонна фактура набуває рис поліфонічної, що теж збільшує її обсяг. У т. 3 голос, розташований на другому нотному стані, який виконував у перших двох тактах функцію гармонії, перетворюється на своєрідний контрапункт з індивідуалізованим ритмічним малюнком, котрий у наступному такті закріплює свою нову роль мелодичним розщепленням у секунду. Схожим прикладом є тт. 20–21 зі зміною функції верхнього голосу в акордовій вертикалі

з гармонії на контрапункт, що приводить до поліфонізації гомофонної фактури. Про наявність рис поліфонічної фактури свідчить і сам композитор. У примітках він зазначає, що педаль, крім зазначених тактів, має використовуватися на розсуд виконавця й повинна підкреслювати *гармонічну* та *поліфонічну* структуру [*курсив автора – Ян Цзін*]. Тим самим автор дає виконавцеві ключі до розуміння організації фактури – одночасно гомофонної та поліфонічної, що не є типовим для жанру елегії.

Слід додати й про цікаве використання регістрів, унаслідок чого відбувається перехрещення голосів, які зазвичай чітко закріплені у фактурній вертикалі: бас може потрапити в середину фактури, а гармонія – його огорнути. Прикладом є вже перший такт, у якому гармонія виходить за межі басового контуру, що підкреслює короткочасну самостійність акордової лінії і є своєрідним проявом поліфонізації фактури. Розташування на трьох нотних станах дозволяє композиторові «грати» з регістрами: оперувати вкрай ущільненою у регістровому відношенні фактурою, прикладом чого є викладення теми від т. 18. Або, навпаки, розгортати фактуру по всіх регістрах, як у викладенні теми від т. 30. Отже, окрім ладо-гармонічного, фактурний чинник – зміна щільності фактури, регістрового положення, розташування фактурних функцій по вертикалі – є вельми важливим в організації композиції, адже розвиток тематизму в «Елегії» відбувається за допомогою перетворень фактури і тембру.

Висновки.

У ситуації розриву детермінуючого зв'язку між жанром і фактурою, яку можна спостерігати у багатьох фортепіанних творах сучасних українських композиторів, актуалізуються смислоутворювальна й організуюча функції фактури. Це доводить приклад здійсненого вище аналізу «Казки» С. Пілютикова: композитор вибудовує смислову полішаровість по горизонталі і вертикалі фактури, працюючи із різностильовими тематичними елементами, й тим самим розкриває програмний задум твору (казка, яка має зав'язку сюжету, його розвиток і несподіване завершення, котре потенційно відкриває новий виток подій). У результаті утворюється специфічно музичний наратив, який виявляється у внутрішньофактурних трансформаціях,

а також у взаємодії шарів фактури по вертикалі та фактурних змінах по горизонталі. Отже, фактура у цьому творі дійсно виконує смислоутворювальну й організуючу функції.

В «Елегії» З. Алмаші обрані композитором принципи фактурної організації немовби розсувають межі жанру, передбачають інше темброве втілення, а темброво-фактурні перетворення навіть стають визначальними у вибудовуванні композиції в часопросторі.

Перспективами досліджень у цьому напрямі є вивчення засобів реалізації смислоутворювальної та організуючої функцій фактури на прикладі аналізу різножанрових фортепіанних творів сучасних українських композиторів.

ЛІТЕРАТУРА

- Виноградов, Г. В. (1977). Музична фактура як аспект дослідження стилю. *Українське музикознавство*, 12, 91–107.
- Гнатишин, О. Є. (2015). Фактура як предмет уваги української музикології: концептуальний аспект. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*, II(5), 133–139.
- Денисенко, І. Є. (2010). *Фактура як засіб реалізації програмного змісту у фортепіанній музиці (на прикладі циклів К. Дебюссі та М. Равеля)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Ігнатченко, Г. І. (1984). *Про динамічні процеси в музичній фактурі (на матеріалі творів українських радянських композиторів)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії імені М. Ф. Рильського АН УРСР. Київ [рос.].
- Каширцев, Р. (2021). *Інтерпретаційний потенціал тембру та фактури в оркестрових творах композиторів першої половини ХХ століття*. (Дис. ... д-ра філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Москаленко, В. (2000). Про художню функцію фактури в музиці. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*, 7, 162–170.
- Ніколаєвська, Ю. (2017). Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації. *Аспекти історичного музикознавства*, 10, 180–198.
- Приходько, В. И. (1997). *Музыкальная фактура и исполнитель*. Харьков: Фолио.

- Пупіна, О. (2015). *Виконавське втілення художнього світу «третього року мандрів» Ф. Ліста*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Савченко, Г. С. (2005). *Семантична програма симфоній А. Брукнера в її жанрових і культурно-історичних зв'язках*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Савченко, Г. С. (2023). Оркестрове мислення Олександра Щетинського: звук, простір, матерія. У кн. *Musical art and linguistic thesaurus of world culture: Ukraine's experience: Scientific monograph*, сс. 176–202. Riga, Latvia: Baltija Publishing.
- Цурканенко, І. В. (1998). *Принципи фактурно-поліфонічної організації в сучасній українській фортепіанній музиці*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський державний інститут мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Чернявська, М. С. (2015a). Деякі особливості актуалізації виконавського інтонування фортепіанної фактури. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 44, 128–140.
- Чернявська, М. С. (2015b). *Піанізм бетховенської доби. Становлення фортепіанної фактури*. Харків: Смугаста типографія.
- Шип, С. В. (1998). *Музична форма від звуку до стилю*. Київ: Заповіт.
- Школяренко, С. І. (2017). *Художньо-стильові функції фактури в концертних п'єсах для фортепіано з оркестром Ф. Шопена*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Kalashnyk, M. P., Loshkov, U. I., Yakovlev, O. V., Genkin, A. O., & Savchenko, H. S. (2021). The role of the musical-acoustic thesaurus in the process of orientation in a given space-time. *Linguistics and Culture Review*, 5(S4), 139–148. <https://doi.org/10.21744/lingcure.v5nS4.1568>

REFERENCES

- Chernyavska, M. S. (2015a). Some features of actualization of performing intonation of piano texture. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, Theory and Practice of Education*, 44, 128–140 [in Ukrainian].
- Chernyavska, M. S. (2015b). *Pianism of the Beethoven era. Formation of a piano texture*. Kharkiv: Smuhasta Typohrafiia [in Ukrainian].

- Denysenko, I. Ye. (2010). *Texture as a means of realizing programmatic content in piano music (on the example of the cycles of C. Debussy and M. Ravel)*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky State University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Hnatyshyn, O. E. (2015). Texture as a focus of Ukrainian musicology: conceptual aspect. *International Bulletin: Culturology, Philology, Musicology*, II (5), 133–139 [in Ukrainian].
- Ihnatchenko, H. I. (1984). *On dynamic processes in musical texture (based on the works of Ukrainian Soviet composers)*. (Extended abstract of Candidate's thesis). M. F. Rylsky Institute of Art History, Folklore and Ethnography of the Academy of Sciences of the Ukrainian SSR. Kyiv [in Russian].
- Kalashnyk, M. P., Loshkov, U. I., Yakovlev, O. V., Genkin, A. O., & Savchenko, H. S. (2021). The role of the musical-acoustic thesaurus in the process of orientation in a given space-time. *Linguistics and Culture Review*, 5(S4), 139–148. <https://doi.org/10.21744/lingcure.v5nS4.1568> [in English].
- Kashyrtsev, R. (2021). *Interpretive potential of timbre and texture in orchestral works of composers of the first half of the 20th century*. (PhD thesis). Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Moskalenko, V. (2000). About the artistic function of texture in music. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 7, 162–170 [in Ukrainian].
- Nikolaievska, Yu. (2017). The authentic performing strategy and its modern transformations. *Aspects of Historical Musicology*, 10, 180–198 [in Ukrainian].
- Prykhodko, V. I. (1997). *Musical texture and performer*. Kharkiv: Folio [in Russian].
- Pupina, O. (2015). *Performance incarnations of artistic world of «Third Year of Pilgrimage» by F. Liszt*. (Extended abstract of PhD thesis). Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Savchenko, H. S. (2005). *Semantic program of A. Bruckner's symphonies in its genre and cultural and historical connections*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv [in Ukrainian].
- Savchenko, H. S. (2023). Oleksandr Shchetynsky's orchestral thinking: sound, space, matter. In *Musical art and linguistic thesaurus of world culture: Ukraine's experience: Scientific monograph*, pp. 176–202. Riga, Latvia: Baltija Publishing [in Ukrainian].

- Shkoliarenko, S. I. (2017). *Artistic and stylistic functions of texture in concert pieces for piano and orchestra by F. Chopin*. (Extended abstract of PhD thesis). Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Shyp, S. V. (1998). *Musical form from sound to style*. Kyiv: Zapovit [in Ukrainian].
- Tsurkanenko, I. V. (1998). *Principles of texture and polyphonic organization in modern Ukrainian piano music*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky State Institute of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Vynohradov, H. V. (1977). Musical texture as an aspect of researching style. *Ukrainian musicology*, 12, 91–107 [in Ukrainian].

Yang Jing

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student,
the Department of Music Theory
e-mail: 974624123@qq.com
ORCID iD: 0009-0005-2948-9027

Implementation of the meaning-forming and organizing functions of the texture in the piano works of modern Ukrainian composers

Statement of the problem. Recent research and publications.

Today the texture of a music work is not only a marker of an epochal style, but also, more than ever, of an individual style. Studying the principles of textural organization, understanding the specifics of the action of textural functions gives the performer the keys to deciphering the artistic intent of the work, the system of the composer's style and finding the corresponding performance techniques. And in the conditions of the complex genre system of modern music, the texture is able to carry out the function of an interpretative guide to the heart of the composer's idea, the author's concept.

The scientific works by such musicologists as H. Vinohradov (1977), I. Denysenko (2010), H. Ihnatchenko (1984), R. Kashyrtsev (2021), V. Moskalenko, V. Prykhodko (1997), H. Savchenko (2023), I. Tsurkanenko (1998), M. Chernyavska (2015a; 2015b), S. Shyp (1998), S. Shkoliarenko (2017) are devoted to the study of musical texture. A panoramic understanding of the development vectors of the doctrine

of texture in the works of Ukrainian scientists can be found in the article by O. Hnatyshyn (2015).

Objectives, methods, and novelty of the research.

The purpose of the article is to reveal the ways of realizing the meaning-forming function of the texture based on the analysis of piano works by modern Ukrainian composers: Serhii Piliutykov's "Fairy Tale" and Zoltan Almashi's "Elegy". The stylistic, genre, systematic and functional methods of researching are used in the article. For the first time in Ukrainian musicology, the selected works are analyzed from the point of view of textural organization.

Results and conclusion.

The situation of the gap the connection between the genre and the texture actualizes the meaning-forming and organizing function of the texture. S. Piliutykov in "Fairy Tale" builds a meaningful multilayered structure horizontally and vertically, working with different stylistic thematic elements, thereby revealing the programmatic idea. As a result, a specific musical narrative is created, which is unfolded in the interaction of vertical and horizontal texture layers. In "Elegy" by Z. Almashi, the principles of textural organization chosen by the composer seem to push the boundaries of the genre, provide for a different timbre embodiment, and timbre-texture transformations become decisive in building the composition in time and space.

Keywords: musical texture; piano texture; meaning-forming function; organizing function; modern Ukrainian music; piano music.

Стаття надійшла до редакції 3 грудня 2023 року

УДК 78.071.1(477):785.7]:781.63

DOI 10.34064/khnum2-3308

Богатирьов Володимир Олександрович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,

аспірант кафедри теорії музики,

викладач кафедри композиції та інструментування

e-mail: izzbva@gmail.com

ORCID iD: 0000-0001-6946-0636

**Оркестрування як чинник жанровідтворення
(на прикладі аналізу *Concerto Grosso* № 4 «Пори року» З. Алмаші)**

Переосмислення існуючих жанрових моделей в музиці ХХ–ХХІ століть формує потребу у визначенні рис, що утворюють жанровий генотип. У жанрі concerto grosso оркестрування є однією із сутнісних жанроутворювальних ознак. Мета цього дослідження – виявити риси оркестрування у циклі «Пори року» Золтана Алмаші, атрибутивні для жанру concerto grosso, та визначити специфічні принципи будови оркестрової фактури. Композицію З. Алмаші «Пори року» вперше проаналізовано задля виявлення ролі оркестрування у жанровідтворенні. Застосовано історико-типологічний, жанровий, стильовий і структурно-функціональний методи дослідження для розкриття специфіки твору З. Алмаші з позначеної позиції. З'ясовано, що система тембрових і фактурних прийомів, використаних композитором, виконує важливу роль у жанровідтворенні. До них належать: обраний інструментальний склад – камерний оркестр (дерев'яні духові, струнно-смічкові і фортепіано); наявність двох відмінних за функціями груп (concertino і ripieno); зіставлення різних за щільністю викладу і віртуозністю партій; темброве протиставлення і темброва комбінаторика; звукообразжальність як художній прийом.

Ключові слова: оркестрування; тембр; фактура; жанр; concerto grosso; Золтан Алмаші; жанровідтворення.

Постановка проблеми.

Звернення до концепцій і моделей минулого, викликане творчими пошуками в музиці ХХ–ХХІ століть, зумовило відродження старовинних жанрів. Точність жанрового відтворення визначається

за його компонентами (тематизмом, гармонією, побудовою форми тощо). Не остання роль належить і оркеструванню, оскільки воно формує темброво-фактурний комплекс, наділений структурно-організуючою і смисловою функціями.

Запропонований для розгляду твір Золтана Алмаші *Concerto Grosso* № 4 «Пори року» для скрипки з оркестром є прикладом звернення до старовинного жанру в сучасній музиці. Незважаючи на жанрове визначення в назві, цикл має певні характеристики, які свідчать про вільне трактування обраної композитором жанрової моделі. Через це видається необхідним виявлення ознак, властивих жанру *concerto grosso*, серед яких оркестрування є визначальним.

Останні дослідження і публікації. Для з'ясування ролі оркестрування у жанровідтворенні необхідно звернутися до джерел, присвячених роботі сучасних композиторів зі старовинними жанровими моделями. Зокрема, І. Тукова визначає «парадигматично сильні» елементи жанрової системи, а саме: жанрове позначення, композиційну будову, склад виконавців, засоби жанрової виразності (формули жанрів) (Тукова, 2003: 9). При відтворенні жанрів композитори можуть використовувати як усі елементи цієї системи, так і один найяскравіший (жанрове позначення чи композиційну будову). Дослідниця визначає «способи роботи із жанровою моделлю, що найчастіше зустрічаються у творчій практиці» (там само: 10). У творі З. Алмаші, на нашу думку, згідно з І. Туковою, це «відтворення жанрової цілісності моделі» та «синтез декількох принципів жанроутворення» (там само: 10–11). Стосовно *concerto grosso* в українській музиці, авторка схиляється до домінування «відтворення жанрової цілісності моделі», оскільки у самому жанрі доволі чітко закріплені його жанрові параметри. При їх визначенні науковиця побіжно включає і типи оркестрового викладу, але не розглядає їх як головні.

Питання зв'язку між жанром, темброво-фактурним комплексом і прийомами оркестрування досліджуються в працях С. Бородавкіна (1998), С. Коробецької (2011, 2013), В. Ракочі (2021). У роботах С. Коробецької містяться цінні спостереження щодо нероздільного зв'язку способів оркестрування із жанром, жанрового експериментування (шляхом відновлення усталених або творення нових жанрових

моделей), щодо взаємообміну методами викладу і просторової організації у суміжних жанрах (наприклад, симфонії і концерту), а також впливу оркестрово-стильових засобів на жанровий зміст у музиці ХХ–ХХІ століть (Коробецька, 2011).

С. Бородавкін детально розглядає відмінності оркестрових рішень у композиціях різних жанрів у творчості Й. С. Баха. У розділі, присвяченому інструментальним концертам, автор розкриває темброву драматургію циклів, виходячи з наявності тембрового варіювання та симетрії, яка виражається у математичному підході до тембрових сполучень. При використанні всіх можливих комбінацій тембрів формуються оркестровий колорит і певна семантика, яка «працює» на концертність (Бородавкін, 1998: 11). За С. Бородавкіним, можна сформулювати такі принципи оркестрування, притаманні жанру концерту: наявність чітко визначеної сольної партії / партій, їхня розвинута віртуозність, різноманітна роль оркестру (супровідно-підтримувальна, контрапунктуюча, сольна), протиставлення *solo* і *tutti*, реалізація тембрової драматургії, яка формується шляхом використання тембрових семантики та комбінаторики.

До схожих думок схиляється і В. Ракочі. Автор визначає три характерні ознаки інструментального концерту: 1) наявність кількох неоднакових за кількісним складом сторін (соліст / солісти і оркестр) у процесі музичного розгортання; 2) антитези звукових потужностей, технік і манер гри; 3) елемент змагальності сторін (Ракочі, 2021: 123–124). На думку дослідника, ці ознаки виявляються у взаємодії різних типів оркестрових фактур, які реалізуються особливими тембрами *solo* і *tutti*. Чим більш відмінною є щільність викладу, тим інтенсивнішим буде зіткнення соліста / солістів з оркестром, що впливає на активність дії і ступінь контрасту (там само: 124–125).

Аналізуючи концерти для струнних інструментів А. Вівальді, В. Ракочі виокремлює дев'ять груп інновацій в оркеструванні, які вплинули на подальшу еволюцію жанру концерту. Узагальнимо їх у кількох положеннях, необхідних для подальшого аналізу обраного твору: 1) абсолютне соло – використання від одного до трьох інструментів *solī*, без супроводу, що утворює контраст із наступним *tutti*; 2) способи виділення соліста на тлі оркестру за рахунок технічно

складнішого матеріалу у *solo / soli*, раптової відсутності супроводу, тривалої паузи або педалі в оркестрі під час гри соліста; репетицій у партії *solo*; 3) застосування точного (для ущільнення політембрового викладу) або фоноорнаментального (для функціонального розмежування ліній і меншої звучності) дублювання; 4) надання перегукуванню двох функцій: створення динамічного, регістрового, фактурного і тембрового контрасту та більш зручного розподілу матеріалу між виконавцями; 5) утворення контрасту за рахунок: тембрових або фактурних змін у структурованих партіях, неоднакового музичного матеріалу у двох партіях; 6) введення солювання в оркестрі («внутрішнє оркестрове соло»), що є протилежним до основного соліста («зовнішнє соло»), змінює характер викладу і вносить новий тип взаємодії, крім усталеного «соліст(и)-оркестр» (Ракочі, 2021: 190–199).

При дослідженні принципів оркестрування необхідним є звернення до джерел, присвячених тембру і фактурі. Їх кореляцію можна визначити схемою «зміст-форма», де фактура виконує організуючу функцію, а тембр – образно-змістовну (Коробецька, 2011: 69). Р. Каширцев розвиває цю тезу, й зазначає, що «тембр виконує певну функцію у фактурі, змінюючи її параметри “щільності” та “маси”, а відтак, регулюючи її фонічні властивості й впливаючи на “глибину” фактури»; у свою чергу, «фонічні властивості фактури ..., її “глибини”, що є “підсумком” дії вертикалі та горизонталі», здатні вплинути на вибір тембрових рішень «під час складання або виконання твору» й «підказати» відповідні акустичні прийоми (Каширцев, 2021: 56).

На думку Д. Клебанова, виписана фактура не існує поза тембром, оскільки у живому звучанні її звуковисотний параметр неможливий без тембрового втілення (Клебанов, 2019: 13). Оркестрова фактура є наслідком політембрової взаємодії різних груп інструментів. Тому для жанрів оркестрової музики надважливою є узгодженість тембру і фактури, яку заведено називати темброво-фактурним комплексом – це «уособлення всіх складових фактури, їхньої функції в єдиному фонічно-тембровому акустичному підсумку...» (Каширцев, 2021: 62). На нашу думку, саме оркестрування відповідає за впорядкування звуків усередині темброво-фактурного комплексу.

Мета цього дослідження – виявити риси оркестрування у творі «Пори року» З. Алмаші, атрибутивні для жанру *concerto grosso*; визначити специфічні принципи будови оркестрової фактури.

Композицію «Пори року» З. Алмаші вперше розглянуто з точки зору ролі оркестрування у жанровідтворенні, що обумовлює **наукову новизну отриманих результатів** аналізу.

Методологія дослідження. Застосовані такі дослідницькі методи: історико-типологічний – для усвідомлення контекстної і соціокультурної приналежності твору З. Алмаші, жанровий – для окреслення типологічних та індивідуальних рис твору із проєкцією на особливості його оркестрування, стильовий – для визначення його художньо-естетичних та мовно-технологічних властивостей, структурно-функціональний, спрямований на виявлення особливостей організації оркестрової фактури.

Виклад основного матеріалу дослідження.

У назві твору *Concerto Grosso* № 4 «Пори року» для скрипки з оркестром сучасного українського композитора З. Алмаші містяться жанровий і програмний показники. В. Ракочі формулює типологічні ознаки сольного концерту, концерту для кількох солістів з оркестром, *concerto ripieno*, *concerto grosso*. Останній визначений ним «як концерт, у якому зіставлено дві різні за кількістю та принципом організації групи виконавців: *concertino* – це менша, а *grosso* – більша кількість музикантів. Партії в першій групі виконуються одним виконавцем (ансамблевий принцип), у другій – кількома (хоровий принцип)» (Ракочі, 2020: 153). Дослідник розмежовує *concerto grosso* і концерт із кількома солістами за рахунок позначення назв груп *concertino* і *grosso* в партитурі, кількості партій цифрованого басу та функцій і статусу оркестру.

До схожої думки схиляється І. Тукова, котра, крім перелічених принципів обов'язкового розподілу виконавців на дві групи, вказує на характерне співвідношення частин циклу за принципом образного, темпового, тематичного контрасту. У такому випадку виникає «чергування повільних частин гомофонного складу із швидкими поліфонічного» (Тукова, 2003: 12).

Склад оркестру, застосований З. Алмаші у «Порах року», за зовнішніми ознаками нагадує бароковий. До нього входять чотири духові інструменти – зозуля (окарина)¹, флейта, гобой, кларнет *in B*, фортепіано, скрипка *principale* і група струнно-смичкових (скрипки I–II, альти, віолончелі, контрабаси). Визначення композитором чіткої групи *concertino* немає, що пов'язано з переосмисленням жанру *concerto grosso* у XX столітті. Проте розмежування ансамблю й оркестру відбувається за рахунок позицій інструментів у фактурній ієрархії та виконуваних ними функцій. Так, у переважній кількості частин циклу фортепіано трактується як інструмент сольний, який може грати як самостійно, так і у супроводі групи струнно-смичкових. Статус скрипки *principale* як соліста підтверджується назвою й віртуозним викладом цієї партії, а також відмінним від партій решти інструментів тематичним матеріалом (позаяк скрипка *principale* не грає в унісон з іншими інструментами). Застосування дерев'яних духових має епізодичний характер. Їх поява зумовлена застосуванням щільного викладу на кульмінаціях, у яких їм доручені сольні мелодичні лінії або контрапункт до іншого сольного інструмента (скрипки *principale* або фортепіано). Ураховуючи зазначене, можна виокремити духові, фортепіано і скрипку *principale* в єдину групу *concertino*. При цьому духові і фортепіано на певний час можуть єднатися із групою струнно-смичкових для супроводу сольної скрипки, що свідчить про наявну функціональну амбівалентність партій.

Цикл складається з дев'яти частин:

- I. Інтродукція. Святкова пісня (січень);
- II. Інтермецо. «Вальс до дня святого Валентина» (лютий);
- III. Відлига (березень);
- IV. Проростання (квітень);
- V. Течуть води і цвітуть сади (травень);
- VI. Ностальгичний діалог (червень);
- VII. Дуже швидко! (липень-серпень);
- VIII. Осінь;
- IX. Епілог. «Перший сніг» (грудень).

¹ Зозуля – керамічна свисткова флейта, аналоги якої існують у різних народів. Збірні назви таких інструментів – окарина.

Також існує внутрішній розподіл частин на «Весняний триптих» (частини III–V) і «Літній диптих» (частини VI–VII)². За розмірами і формою частини не є однорідними, що викликано різними жанрово-стильовими підходами при їх створенні.

Частини I, II і IX (які умовно можна назвати «Зимовим триптихом») за структурою можна визначити, відповідно, як період повторної будови, двочастинна репризна форма і період наскрізного розгортання. На рівні тематизму, гармонії і фактури вони містять стильові риси неокласицизму, неоромантизму та імпресіонізму. Риси неофольклорного та експресіоністичного стилів у «Весняному триптиху» ускладнюють форму. Структуру частин у ньому можна визначити як рондо (частини III, IV) і поліфонічну форму, побудовану за принципом «ядро-розгортання» (частина V).

«Літній диптих» поєднує у собі різностильові складники: романтичний речитатив довільного викладу (частина VI) і «необароковий» канон (частина VII). Лише єдина частина, VIII, пов'язана з естетикою неоромантизму на рівні мелодики, гармонії і агогіки. Вона є більшою за інші, а її форму можна визначити як тричастинну.

Назва циклу, програмні заголовки та підзаголовки у його частинах реалізують драматургію твору і мають прямий вплив на його структуру. Перша частина має підзаголовок «Святкова пісня», що зумовлює застосування в ній поспівкового тематизму, гомофонно-гармонічного складу, строфічної форми. Підзаголовок другої частини – «Вальс до Дня святого Валентина» – маркує характерні особливості вальсу, а саме – тридольний розмір, ритмічну градацію фактури за принципом «бас-акорд-акорд». У частині VI, «Ностальгічному діалозі», композитор використовує два інструменти, скрипку *principale* і віолончель. Назва частини визначає їх семантично-образне трактування. За рахунок швидкого темпу, дрібної ритміки, частих тембрових перекличок і підвищеної подієвості реалізується заголовок частини VII – «Дуже швидко!». Назва частини VIII – «Осінь» –

². «Весняний триптих» і «Літній диптих» – назви, подані самим автором. За аналогією у статті запропоновано називати першу, другу і дев'яту частини «Зимовим триптихом».

пов'язана радше із психологічним станом, оскільки організація фактури передає «особливий ліризм і статику, що настають восени» (Антошевська, 2022). Остання частина має заголовок «Епілог». У ній композитор використовує мотивні елементи і принципи фактурної організації, які ми зустрічали в попередніх частинах.

У композиції З. Алмаші відтворення барокового жанру здійснюється в нових стильових і стилістичних умовах, що сприяє його переосмисленню. Такий підхід є характерним для подібних творів ХХ–ХХІ століть, адже, зберігаючи «сутісну рису *concerto grosso* – діалогічність як принцип зіставлення двох звукових мас, – композитори переосмислюють її, поширюючи на нові рівні, а саме діалогу між епохами...» (Коробецька, 2011: 39). Важливим чинником, що орієнтує реципієнта на жанр *concerto grosso*, є оркестрування. Воно втілює ідеї діалогу, концертності, зіставлення звукових мас за рахунок взаємодії двох функціональних груп (*concertino* і *ripieno*) і характерних оркестрових прийомів.

Розглянемо їх. Початок першої частини викладений за принципом «абсолютного соло» фортепіано рівними тривалостями у середньовисокому регістрі (тт. 1–8), на яке згодом накладається звучання групи струнно-смичкових у середньонизькому регістрі з точним дублюванням (т. 9), що створює динамічно-просторовий і тембровий контраст. Скрипка *principale* у своєму подальшому вступі (т. 10) має відмінні високий регістр і дрібніші тривалості, що підкреслює сольну віртуозність. Унаслідок цього у першій частині зберігається принцип тембрового діалогу як на рівні ансамблю «фортепіано–скрипка», так і на рівні «ансамбль–оркестр».

Друга частина має риси сольного концерту, адже протизагу струнно-смичковій групі створює лише скрипка *principale*. Однак про зв'язок із бароковим типом викладу свідчить наявність «внутрішньооркестрових солі»: альт (т. 5) і віолончелі (т. 69), що зіставляються зі скрипкою *principale*, а також розподіл струнно-смичкової групи на три-чотири партії *solі*, що нівелює ефект щільного оркестрового *tutti*, створюючи прозоре тло для взаємодії «скрипка–альт–віолончель».

Контрастне зіставлення звучностей «ансамбль–оркестр» відбувається протягом усього «Весняного триптиху». У частині III *tutti* скрипок, альтів і віолончелей, далі – фортепіано дрібними тривалостями почергово протиставляється остинатним чвертям контрабасів і витриманим звукам скрипки *principale*, флейти, гобоя і кларнета. При цьому композитор вдається до специфічних інструментальних ефектів у партії сольної скрипки (скреготіння, *sul ponticello*, *sul tasto*) для посилення тембрового розмежування.

У четвертій частині додається інструмент зозуля (т. 9), що разом зі скрипкою *principale* набуває статусу сольного за рахунок тембрових якостей і мелодичного викладу, який протиставляється алеаторичному перкусивно-шумовому тлу дерев'яних, фортепіано і смичкових. У результаті виникає взаємозв'язок поліфактурних пластів. Г. Савченко в аналізі «Літургійного концерту» О. Щетинського визначає подібний тип викладу як взаємодію «...нерівнозначних із точки зору функціональної організації темброво-фактурних шарів...» (Савченко, 2021: 239).

У частині V більшу увагу сконцентровано на характерних властивостях тембрів дерев'яних духових і фортепіано: однорідна секвенція почергово проводиться у партіях фортепіано, кларнета, флейти і гобоя, унаслідок чого відбувається її темброве перефарбування. У подальшому викладі секвенції додаються партії скрипок *divisi* (т. 15), укорінюючи зіставлення тембровозвучностей. У свою чергу, вступ скрипки *principale* (т. 7) на відмінному ритмомелодичному матеріалі у високому регістрі створює тембровий і поліфонічний контраст до канонічної секвенції духових / скрипок і витриманих акордів у решті струнно-смічкових.

У «Літньому диптиху» використано два прийоми оркестрування: «абсолютне соло» і ансамблево-оркестрове *tutti*. Частина VI є речитативом двох інструментів – скрипки в середньовисокому регістрі і віолончелі в середньонизькому. Такий виклад дає меншу щільність звучності. Контраст досягається розмежуванням інструментів по регістрах. У частині VII, навпаки, композитор звертається до більш щільної звучності, канонічно зіставляючи тембри флейти, гобоя, кларнета, фортепіано і скрипки *principale*, як між собою (тт. 1–13),

так і зі смичковою групою. У подальшому інструменти розділяються за оркестровими функціями: скрипці *principale* доручено віртуозні пасажі дрібними тривалостями у високому регістрі, духовим – витримані педалі, фортепіано зі скрипками й альтами – контрапункт, віолончелям із контрабасом – бас.

Схожий підхід використаний у восьмій і дев'ятій частинах, де струнно-смичкова група разом із фортепіано виконує роль супроводу до партій скрипки *principale* і духових. Але відмінність їх від попередніх частин зумовлена поверненням до легшого ансамблевого звучання у групі смичкових за рахунок поліфонічного викладу *divisi*. Крім того, функція дерев'яних духових амбівалентна: вони виконують як соло, так і контрапункти.

Тема зміни циклів природи цікавила композиторів різних часів, від Бароко до сьогодення. Серед визначних творів, присвячених цій темі, слід згадати опуси А. Вівальді, Й. Гайдна, Фанні Мендельсон, А. П'яццолі. Найбільшу спорідненість композиція З. Алмаші виявляє із 12-частинним циклом «*Le quattro stagioni*» з ор. 8 А. Вівальді. На це вказує схожий принцип ономатопеї, який був інноваційним на свій час у творі італійського композитора. З. Алмаші майстерно використовує звукозображальні ефекти для показу зламу криги (у частині III «Відлига»), співу птахів і лісового тріпотіння (частина IV «Проростання»), дощу і грому (частина VI «Дуже швидко!»), завірюхи (частина IX «Епілог»). Саме для їх відтворення в партитуру введено інструмент зозулю (окарину) *in B* (у частині IV) і низку спеціальних прийомів: гру із сурдиною, тремола, перетискання струн, гру на підставці / біля грифу, флажолети, гліссандо флажолетами, гру на недотиснутих струнах, пічікато у смичкових; перкусію і гру кластерами у фортепіано; клапанну перкусію, шумове видування, алеаторику у дерев'яних духових. Своєрідною алюзією на твір А. Вівальді є епізод у частині VI, де репетиції у струнно-смичкових і кластери в низькому регістрі у фортепіано створюють звукову картину шторму, яка присутня і у третій частині концерту «Літо» RV 315 італійського композитора.

Висновки.

Аналіз циклу «Пори року» З. Алмаші виявив риси оркестрування, які можна вважати атрибутивними для жанру *concerto grosso*.

1. Функціональна будова оркестрової фактури дозволяє виокремити дві групи: *concertino* (скрипка *principale*, фортепіано, зозуля, флейта, гобой, кларнет) і *ripieno* (струнно-смичковий оркестр).

2. Їх взаємодія при зіставленні тембрів, звукових мас та щільності фактурного викладу породжує діалогічність і змагальність як необхідні умови для реалізації жанру.

3. Віртуозність, що наявна у викладі партій групи *concertino*, створює контраст із загальнооркестровим звучанням.

4. Гра тембрів і тембрових комбінацій в оркеструванні втілює принцип концертності.

5. Прийоми оркестрування (дублювання, перефарбування, темброве змішування, перегукування, звукозображальність тощо) формують темброву драматургію, яка є суттєвою для реалізації жанру і програмної назви твору.

Перспективою дослідження є вивчення техніки оркестрування в інших творах сучасних українських композиторів, написаних у різних жанрах і стилях.

ЛІТЕРАТУРА

- Антошевська, В. (2022). Concerto Grosso № 4 «Пори року» для скрипки та камерного оркестру. Золтан Алмаші. *Ukrainian Live Classic*. <https://ukrainianlive.org/almashi-seasons>
- Бородавкін, С. (1998). *Принципи оркестрового мислення Й. С. Баха*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія імені П. І. Чайковського. Київ.
- Каширцев, Р. (2021). *Інтерпретаційний потенціал тембру та фактури в оркестрових творах композиторів першої половини ХХ століття*. (Дис. д-ра філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Клебанов, Д. (2019). *Лекції з інструментування*. Харків: Естет Принт.
- Коробецька, С. (2011). *Оркестровий стиль: теорія, історія, сучасність*. Київ: НПУ імені М. П. Драгоманова.

- Коробецька, С. (2013). Жанрово-стильовий синтез як ознака сучасної вітчизняної оркестрової музики. У кн. *Єдність навчання і наукових досліджень – головний принцип університету*, сс. 60–62. Київ: НПУ імені М. П. Драгоманова.
- Ракочі, В. (2021). *Інструментальний концерт XVII–XVIII століть: генеза, класифікація, оркестр*. (Дис. ... д-ра мистецтвознавства). Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса.
- Савченко, Г. (2021). Сенси та коди в інструментальних творах О. Щетинського. У кн. *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals: Collective monograph*, pp. 231–251. Riga, Latvia: Baltija Publishing. doi:10.30525/978-9934-26-072-8-12
- Тукова, І. (2003). *Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського бароко в українській музиці другої половини XX ст.* (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія ім. П. І. Чайковського. Київ.

REFERENCES

- Antoshevska, V. (2022). Concerto Grosso No. 4 “Seasons” for violin and chamber orchestra. Zoltan Almashi. *Ukrainian Live Classic*. <https://ukrainianlive.org/almashi-seasons> [in Ukrainian, in English].
- Borodavkin, S. (1998). *Principles of orchestral thinking of J. S. Bach*. (Extended abstract of PhD diss.). Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].
- Kashyrtsev, R. (2021). *Interpretative potential of timbre and texture in orchestral works of composers of the first half of the 20th century*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Klebanov, D. (2019). *Lectures on instrumentation*. Kharkiv: Estet Prynt [in Ukrainian].
- Korobetska, S. (2011). *Orchestral Style: Theory, History, and Modernity*. Kyiv: National Pedagogical Drahomanov University [in Ukrainian].
- Korobetska, S. (2013). Genre and style synthesis as a feature of contemporary national orchestral music. In *The unity of education and research is the main principle of the university*, 60–62. Kyiv: National Pedagogical Drahomanov University [in Ukrainian].
- Rakochi, V. (2021). *Seventeenth and Eighteenth-Century Instrumental Concerto: Genesis, Classification, Orchestra*. (Doctoral diss.). Odesa A. V. Nezhdanova National Music Academy. Odesa [in Ukrainian].
- Savchenko, H. (2021). Meanings and Codes in O. Shchetynsky's Instrumental Works. *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic*

universals: Collective monograph, pp. 231–251. Riga, Latvia: Baltija Publishing. doi:10.30525/978-9934-26-072-8-12 [in Ukrainian].

Tukova, I. (2003). *Functioning of the Western European Baroque instrumental genre models in Ukrainian music of the second part of the XXth century*. (Extended abstract of PhD diss.). Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].

Volodymyr Bohatyriov

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student, the Music theory department,
Lecturer, the Department of Composition and Instrumentation
e-mail: izzbva@gmail.com
ORCIDiD: 0000-0001-6946-0636

Orchestration as a factor of genre reproduction (on the example of analysing Zoltan Almashi's Concerto Grosso no. 4 "Seasons")

Statement of the problem.

Among the many trends in the creative search in music of the XX–XXI centuries, one of the leading ones is the appeal to the ideas and models of the past. This has led to the revival of previous centuries musical genres. The accuracy of a genre's reproduction is determined by its constituent elements, such as musical themes, harmony, form structure, etc. Orchestration plays an important role in this process, as it forms a timbre-textural complex that has structural, organisational and semantic functions in musical work.

The considered piece, Z. Almash'si Concerto Grosso No. 4 "Seasons" for violin and orchestra, is an example of the use of the early genre in contemporary music. Despite the genre classification mentioned in the title, the composition has its own unique features that indicate a free interpretation of the genre model. In this regard, it seems necessary to identify the features characteristic of the concerto grosso genre. Among them, orchestration can be considered the key one.

Objectives, methods, and novelty of the research.

The existing scientific sources do not pay enough attention to the orchestration in «Seasons» by Z. Almashi, as well as its role in the reproduction of the genre, which determines the scientific novelty of this study. The purpose of the article is to identify the orchestration features attributable to concerto grosso in Z. Almasy's

work and to determine the specific principles of the structure of the orchestral texture. The study uses: the historical-typological method – to understand the contextual and socio-cultural belonging of Z. Almashi's piece, the genre method – to reveal its typological and individual features with a projection on the orchestration, the stylistic method – to determine the artistic and aesthetic, linguistic and technological properties, a structural and functional method – to disclose the peculiarities of the organization of an orchestral texture.

Recent research and publications.

The work is based on sources devoted to the relationship of genre and orchestration (Korobetska, 2011; 2013), the use of contemporary composers with genre models of early music (Tukova, 2003), the formation and development of the instrumental concerto (Rakochi, 2021), to the orchestral style of Baroque composers (Borodavkin, 1998), orchestration as a component of compositional technique (Savchenko, 2021), and to the definition of the position of timbre and texture in orchestration (Kashyrtsev, 2021; Klebanov, 2019).

Research results and conclusion.

The analysis revealed those features in the orchestration that correspond to the genre of concerto grosso. First of all, it is the availability of two instrumental groups with different orchestral functions. The first 'concertino' group includes the principale violin, ocarina, flute, clarinet in B and piano; the second 'ripieno' group includes the string orchestra. Nevertheless, instruments from the first group (primarily woodwinds and piano) can be combined with stringed instruments in accompaniment of solo violin. When these groups of instruments interact, there is a juxtaposition of timbres, volumes and sound densities. Also, the contrast is enhanced due to the virtuosity of the parts in the 'concertino' group. This creates dialogue and competition, which necessary for the realization of the genre.

A variety of orchestration techniques, among which are timbre mixtures, duplication, re-colouring, swinging, and sound painting, embodies the concerto principle. They form a timbre dramaturgy, which is essential for actualising the concert genre and the program title of the piece.

Keywords: orchestration; timbre; texture; genre; concerto grosso; Zoltan Almashii; genre reproduction.

Стаття надійшла до редакції 2 грудня 2023 року

УДК 785.1

DOI 10.34064/khnum2-3309

Макієнко Степан Вікторович

Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової,
викладач кафедри оперної підготовки,
Національна музична академія України імені П. І. Чайковського,
аспірант кафедри оперно-симфонічного диригування
e-mail: maksteph@ukr.net
ORCID iD: 0009-0009-1011-0530

**Стильова самобутність інструментальної творчості
Ю. Шевченка на прикладі «Трьох українських пісень»
для струнного оркестру**

Музична мова українських композиторів ХХ–ХХІ століть – складна та досить мало вивчена сфера сучасної музикознавчої науки. На прикладі «Трьох українських пісень» для струнного оркестру Юрія Шевченка розглянуто стильову оригінальність його інструментальної музики. Специфіку втілення символічної програми твору як самобутнього феномена сучасної музичної культури розглянуто за допомогою історичного, системно-аналітичного, герменевтичного, компаративного підходів та комплексу конкретнаукових музикознавчих методів: структурно-функціонального, семантичного, музично-драматургічного, тембро-фактурного видів аналізу, спрямованих на вирішення низки завдань. Так, версії українських пісень «Многая літа», «Пливе човен», «Женчикок-бренчикок», створені Ю. Шевченком, порівняно з відповідними композиціями М. Лисенка; проаналізовано тональний, динамічний, тембральний план п'єс циклу; виявлено суттєві риси авторських інтерпретаційних концепцій у порівнянні із фольклорними першоджерелами; охарактеризовано семантичні конструкції пісень; визначено специфіку музичної драматургії циклу у зв'язку із програмними намірами композитора. У висновках підкреслено значення творчості Ю. Шевченка в контексті актуальних умов функціонування вітчизняного музичного простору. Музична мова творів митця служить ілюстрацією його синтетичного стилю, який виник на основі багатоаспектного використання етнохарактерного матеріалу. «Три українські пісні» спрямовані на відтворення інтонацій з регіональних фольклорних джерел у сучасному композиторському баченні, а також на взаємодію традиційних та новаторських виразових засобів. У проаналізованих творах немає жодної

конструкції, яка б повторювалася, і кожен з них постає як окрема індивідуальна композиційна побудова.

Ключові слова: «Три українські пісні»; Юрій Шевченко; українська камерна музика; стиль; жанр; символічна програма; струнний оркестр.

Постановка проблеми.

Музична мова українських композиторів ХХ–ХХІ століть є складною та досить мало вивченою сферою сучасної музикознавчої науки. Це явище викликає багато питань через різноманітність стилів та індивідуальних виразних систем композиторів, а також через багатство форм та засобів музичного вираження. Музика для камерного ансамблю яскраво відтворює значущі трансформації у художньому сприйнятті нашої епохи. До цього музичного контексту належить творчість українського композитора Юрія Шевченка – видатної постаті в національній музичній культурі з другої половини ХХ століття і до сьогодення. Творчість композитора розглядається в науковому дискурсі, але більшу увагу їй приділено в публіцистичній сфері (Сущенко, 2006; Чердинцева, 2003 та ін.). Комплексний музикознавчий розгляд його камерно-інструментальних творів досі залишається поза увагою дослідників, що зумовлює *актуальність* цієї публікації та свідчить про її своєчасність.

Останні дослідження і публікації за темою. Особистість Юрія Валентиновича Шевченка, а також його творчий спадок наразі являють собою об'єкт активної наукової розвідки. В останніх публікаціях, присвячених творчості митця, дослідники В. Аксютіна (2022), С. Садовенко (2023), Л. Тарасенко (2008) концентруються на аналізі його балетної творчості, зокрема на мотивах, образах та змістах, що допомагають глибше розкрити закладені ним ідеї та способи їх реалізації в музиці. Наблизитися до розуміння творчих наративів композитора допомагає дослідження В. Степурка (2023), де увагу привертає твердження, що «автор у творчості спрямований до пошуку прихованих філософських глибин казкових “світів” як знаково-звукового простору» (Степурко, 2023: 132), а твори митця вирізняє яскрава гуманістична спрямованість.

Мета цієї статті – виявити виразні засоби і стилістичні особливості камерно-інструментальної музики Ю. В. Шевченка на прикладі «Трьох українських пісень» для струнного оркестру. У ході дослідження вирішуються такі завдання:

- 1) порівняти версії українських пісень «Многая літа», «Пливе човен», «Женчикок-брєнчикок», створені Ю. В. Шевченком, з відповідними композиціями М. Лисенка у «Зібранні творів у 20 томах»;
- 2) проаналізувати тональний, динамічний, тембральний план кожної композиції;
- 3) виявити відмінні риси концепцій народного першоджерела та його авторської музичної інтерпретації;
- 4) охарактеризувати семантичні конструкції кожної пісні;
- 5) визначити особливості музичної драматургії циклу у зв'язку із програмою кожного із трьох творів.

Методологія дослідження. Провести об'єктивне дослідження специфіки реалізації символічної програми «Трьох пісень» як самобутнього феномена сучасної музичної культури уможливило використання історичного, системно-аналітичного та узагальнюючого, герменевтичного, компаративного підходів та комплексу конкретнонаукових музикознавчих методів: структурно-функціонального, семантичного, музично-драматургічного, інтерпретаційного, тембрового й фактурного аналізу (для розуміння динаміки становлення музичної форми, художньої виразності гармонічних, поліфонічних, мелодико-ритмічних засобів; при вивченні оркестрової партитури з метою осягнення особливостей застосування тембрових барв інструментів для створення атмосфери, вираження емоцій, передачі сюжету тощо).

Виклад основного матеріалу дослідження.

У музичному просторі ХХ–ХХІ століть з'являються вражаючі приклади камерно-інструментальних творів, що використовують стильові і жанрові моделі, сформовані в минулих епохах. Юрій Шевченко – митець, який розробив власний унікальний стиль, що базується на синтезі пізньоромантичних традицій, сучасного неокласицизму та неофольклоризму. Отже, музичний стиль композитора відзначається глибинним взаємозв'язком традиційних та

сучасних виразових засобів. «Його твори використовують різні музичні засоби виразності, але структуровані за класичними зразками, вражають наповненістю сучасними філософськими ідеями, пошуком гуманістичних постулатів для вирішення проблем людства», – зазначає В. Степурко (2023: 132). «Позитивне сприйняття Юрієм Шевченком стилістики модернізму і постмодернізму є спрямованим на розширення засобів музичної виразності для впливу на слухача, а не висловленням даної естетики» (Степурко, 2023: 133).

Ю. Шевченкові протягом усього творчого шляху довелося працювати в напрямі театральної музики. Можливо, цим і викликаний першочерговий інтерес дослідників саме до його балетів. Проте ми хочемо звернутися до інструментальної музики митця, зокрема «Трьох українських пісень» для струнного оркестру.

«Многая літа» Ю. Шевченка реалізована за внутрішньою символічною програмою: світлого преображення і досягнення оновленості – тихої, замріяної, прекрасної у своїй витонченості. Мелодія козацького походження – славлення Життя людини, народу, країни – відібрана композитором з широкої номінації творів. Безумовно, митцеві притаманний високодуховний своєрідний підхід до втілення ідеї ствердження Величи України, Віри у її історичне і культурне процвітання.

На основі тематизму першої музичної фрази козацького «Многоліття», добре відомої в народі та розповсюдженої в його багатомірних суспільних прошарках, будується жанровий синтез давніх українських славильних кантів, хорового багатоголосся гучних фольклорних свят і витонченої майстерності класичної та сучасної вітчизняної і європейської поліфонії. Традиції романтичного світосприйняття дали змогу композиторові підійти до створення жанру «поліфонічної поеми» у струнній мініатюрі, з поліфонічно-варіаційним розвитком, синхронізованим із розповсюдженням, розростанням у просторі звукових коливань на кшталт храмового дзвоніння, і алюзіями на композиційні прийоми барокових українських хорових концертів.

Склад камерного оркестру дозволяє гнучко розподіляти можливості тембрового розгортання струнного ансамблю від дводошестиголосного, яке сприяє створенню відчуття «променистого

ширяться» ладоінтонаційного осердя з першого музичного речення-фрази. Впливове враження досягається продуманим та інтуїтивно відчутним паралелізмом засобів художньої виразності, із «прозоро» сформованим філософським кредо – благословенням Життя.

Виокремимо основні грані втілення художньо-філософського змісту цієї неперевершеної за своєю оригінальністю мініатюри:

1) поступове нарощення поліфонічної щільності від скрипкового двоголосся (*Violini I*, *Violini II*, тт. 1–4), триголосся (тт. 5–8), до чотирьох-п'яти-шестиголосся (ц. 6, **ff**, т. 47); водночас – поетапне темброве «підключення» до скрипок альтів, віолончелей і контрабасів, що розширюють художній простір твору, доводять розвиток до центральної кульмінації (від т. 63, цифра 6), після якої, замість відходу і згортання, сприйняття немов переноситься в «інший вимір», вищого порядку, де відбувається закріплення вже досягнутого;

2) розширення діапазону звучання від тонічної ч. 5 (« a^1-e^2 », т. 1) і субдомінантової в. 6 (« a^1-fis^2 », т. 2) у A-dur – до «в. 6» в майже п'ять октав за вертикаллю (« F_1-d^3 », т. 47, ц. 6) у B-dur;

3) певна система в гармонії вищого порядку – схема повного кадансового звороту в розташуванні мажорних тональностей у тональному плані твору – пов'язана із «заглибленням» у субдомінантову сферу і «виринанням» з неї. Після квартового стрибка тональностей (A-dur–D-dur) спостерігається спускання вниз по терціях (D-dur–B-dur–G-dur–E-dur) та «віддзеркалення» у квартовому сходженні: на завершення «тональної спіралі» стверджується висхідний потяг домінантової тональності до основної (E-dur–A-dur);

4) в кульмінаційній зоні народжується, як знакове у філософському задумі художньої програми твору (оновлення «життя», його інша якість), нове функціональне співвідношення вищого рівня: тональність B-dur є IIb до основного A-dur, VIb до попереднього D-dur, IIIb до наступного G-dur;

5) обережне оновлення відбувається протягом усього процесу розгортання мініатюри між її початком і завершенням: в регістрах, складі, відтінках динаміки, наповненні вертикального фонізму акордів у їх ладотональних функціях: A–D–B–G–E–A (T–S–Ns–SS–D–T);

6) графіка мелодичних ліній в розгортанні поліфонічної фактури тяжіє до двох символів:

– наспівна обернена «хвиля», що виникає з вершини-джерела, декламаційного походження (*Violini I*, т. 1–4);

– гамоподібна активна цілеспрямована висхідна «стрічка» інструментальної генези, із розподілом на короткі секвенційні мотиви, з функціональною послідовністю D-T-S-T (*Viole*, т. 15);

7) дві мелодичні лінії набувають тематичного значення, наділені художньою виразністю, мають окремий розвиток у поліфонічно-варіаційному сплетінні мініатюрних «куплетів=варіацій»; гамоподібний контрапункт звучить тільки в альтів, віолончелей і контрабасів, по суті, він виникає з тетрахордів першої, головної, музичної «фрази=теми», змінюючи образну характеристику і сенс, і, немов «зсередини», «внутрішньо» та «фундаментально» підтримуючи «мелодію=тему»;

8) пульсація тривалостей, за авторським задумом, теж набуває знакових показників, солідарних з проаналізованими вище: чверть «вібує» згідно цифровим позначенням, іноді з агогічними ремарками, у поліфонічних «куплетах=варіаціях»: від «*Повільно*», 60, і далі – 65–70–75–80–85– rit. – 90 ... *raII.* –70 – *raII.* – 60;

9) динамічні процеси відтворюють символіку образної драматургії і теж належать до знакових показників у розкритті художньої програми композиції.

Українська народна пісня «*Пливе човен, води повен*» належить до жанру ліричних пісень, де йдеться про кохання, й існує в декількох варіантах. Наприклад, у М. В. Лисенка (в XV томі його «Зібрання творів у 20 томах» (Лисенко, 1956) представлені дві хорові обробки двох різних варіантів наспіву і поетичного тексту:

1) з м. Борисполя на Полтавщині – для мішаного хору з фортепіано; *Andante, e-moll* (там само: 125–126);

2) з Чернігівщині – для *Soprani, Alti, Tenori* та фортепіано; *Andante moderato, a-moll* (там само: 237–240).

Можна навести приклад також іншого наспіву з аналогічним текстом (с. Глушиця, Рівненська область; див. за посиланням: Ой пливе човен, да й води повен, 2019).

Чернігівський варіант пісні спонукав М. В. Лисенка створити декілька її обробок:

1) «Пливе човен». Баркарола. Мішаний хор без супроводу; *Andante moderato, a-moll* (там само: 49–50);

2) «Пливе човен». Баркарола. Дует – сопрано, мецо-сопрано у супроводі фортепіано; *Andante moderato, a-moll* (там само: 83–87);

3) Баркарола («Пливе човен»). Композиція для фортепіано, 1873. *Andante moderato, h-moll*.

Саме цей, чернігівський, наспів, завдяки творчому натхненню композитора, став улюбленим у народі, набув надзвичайної популярності – почав сприйматися як лисенківська мелодія «на народні слова»; ця аберация зустрічається у нотних виданнях і в концертній практиці, у слухацькому, професійному й аматорському, сприйнятті.

Ю. В. Шевченко у своїх «Трьох українських піснях для струнного оркестру» для другої обробки обрав лисенківський варіант трьох «Баркарол» на чернігівський наспів «Пливе човен», обережно й вишукано використовуючи їхній музичний матеріал для нової композиції у жанрі української баркароли-фантазії, з тембровою палітрою від скрипок до контрабасів. Композитор межі ХХ–ХХІ століть знайшов оригінальний метод зображення за допомогою музичних прийомів колихання човна, що рухається в течії ріки, його «розмови» з журливою водою, спокою «дружнього веселого гойдання», раптового «попередження» річки перед зустріччю з круговертю й попаданням у крутіж, – як і стану доленосного «усвідомлення», що спастися можливо тільки у спільноті, з оновленим набуттям Гармонії існування. Композиція завершується тихим спокоєм віддалення човна течією ріки... Все – як у глибинній Дарині української фольклорної культури – персоніфікація образів Природи, відчуття допомоги від українського Храму Життя, образні паралелі переживанню людської душі, єдність існування. Ю. В. Шевченко майстерно поєднав минуле і майбутнє пісні, віднайшов сучасні методи втілення образної програми, закладеної у фольклорному творі. Процес розгортання філософського сенсу музики відбувається через поринання у глибини синтезу: вкорінених інтонацій українського мелосу із сучасною професійною композиторською мовою,

сонатності з куплетно-варіаційним принципом. Микола Максимович Гордійчук, видатний український музикознавець, учений-фольклорист, вважає останній «...вищим виявом творчого перетворення принципу імпровізаційності виконання, властивого українській народній музиці» (у зб. Леонтович, 1961: 12).

Друга п'єса струнного циклу Ю. В. Шевченка сприймається як щира, гідна «Посвята Лисенкові», у творчості якого стільки перлин добра і скарбів, що вистачить багатьом століттям розвитку культури України та її народу у світовій творчій спільноті. Чернігівський наспів, краса якого багатогранно «проявлена» Миколою Віталійовичем Лисенком, знайшов рівноцінне продовження свого феноменального за мудрістю художнього задуму, з точним віддзеркаленням поточної історії і культури України.

На відміну від попередніх двох обробок українських мелодій («Многая літа», «Пливе човен»), в обробці наспіву **«Женчичок-бренчичок»** вже перші вісім тактів, з чіткою квадратністю та грайливою поліфонічною імітацією в першій та другій скрипкових партіях, забарвлені повним «квінтетним» тембром струнного оркестру. Обрані композитором засоби виразності інтуїтивно налаштовують на сприйняття пісні як фінального цілого, вершинної композиції тричастинного твору, допомагають «перемикнути» увагу слухача на жартівливий оптимістичний контекст, що здійсмає з глибин внутрішнього світу людини снагу до миттєвої легкості у почуттях і думках: весело прощати, співати, танцювати, бути часткою величі багатовікової натхненної культури народу, поринути у шастя юнацтва, розправити духовні крила і відчутти небо, сонце, чисте повітря і красу землі України.

Композитор відкриває «фінал» циклу типовою для дитячих жанрів вітчизняного фольклору поспівкою із характерним метроритмом – початковим *ostinato* низхідного стрибка на ч. 4 із подальшим висхідним рухом на в. 2 та поверненням до попереднього тону, що підтверджує його «стійкість». У ладовому еквіваленті – це послідовність «I(VIII)–V–VI–V» в основній тональності D-dur, у якій закарбовані особливості стилістики:

- 1) побутових жанрів, таких як заклички та примовки;

- 2) потішних жанрів – звуконаслідування, скоромовки;
- 3) ігрових жанрів – лічилки, імпровізовані ігри тощо (Історія української музики, 2016: 128).

Вступний характер цієї «заклички» ігрового типу підсилюється паралельними засобами виразності у межах квадратності (4+4): «терасною» динамікою ($f-p$) і «миттєвим» регістровим зіставленням у партіях I–II скрипок (d^3-d^2). У подальшому «квадратно-ігрове жартування» продовжується в п'єсі в різних (неочікуваних) гатунках-«придумках», покликаних створити кумедний «дитячий» світ дорослого розважання.

Фольклорна постать Женчикча-бренчикча – це образ молодого хлопця-женця, якому після польових робіт «спати не хочеться, а гуляти кортить, хоча й ніжка потерпіла від колючої стерни». Так, академік НАН України С. Я. Єрмоленко – мовознавиця в галузі лінгвофольклористики, констатує:

«Відома танцювальна пісня починається словами:

Женчикок-бренчикок вилітає,

Високо ніженьку підіймає...

Як бито, набито, ніженьку пробито.

В зеленім луку бери собі другу!

Женчикок-бренчикок вилітає – образне порівняння Женчика з птахом: він ніби літає в швидкому танцювальному ритмі, хоч і болить пробита нога: “Хоч стерня колеться, ніжка болить, – Спати не хочеться, гулять кортить”.

Очевидно, з танцювальною природою цієї пісні, з музичним образом пов'язане значення слова *бренчикок*, пор. дієслова *бренькати*, *бренькіт*, *бриніти*.

Женчик – це типова для народної пісні словотворча форма в ряду подібних слів – *кравчик*, *шевчик*. Пор.:

Кругом, *женчики*, кругом

Понад зеленим лугом.

Женчики кружинають,

Пшениці дожинають» (Єрмоленко, 1976: 4).

Обробка наспіву «Женчикча-бренчикча» побудована з урахуванням певних прийомів суміжних видів мистецтв, зокрема

«підсилення комічного ефекту ... семантично-синтаксичним повтором» (Савіна, 2019: 61).

Фольклорний наспів «Женчикок-брєнчикок» отримав визнання й широке розповсюдження, зокрема й в українській діаспори та інших культурах, завдяки обробці М. Д. Леонтовича. Розглянемо певні виконавсько-художні рушії творчої думки композиторів, яких розділяє часовий проміжок від межі ХІХ–ХХ до межі ХХ–ХХІ століть. Ю. В. Шевченко в обробці пісні «Женчикок-брєнчикок» виходить з інших передумов у створенні оригінального задуму фінального підсумку тричастинного оркестрового циклу, ніж М. Д. Леонтович у самодостатньому хоровому творі.

В обробці М. Леонтовича для мішаного чотирьохголосного хору (*E-dur*, *Con moto*, розмір 3/8) 1–4 строфи мають просту куплетну форму, 5–7 – відносно попередніх 1–4 – куплетно-варіаційну, тому у цілому композиція цієї хорової обробки набуває двочастинності продовженого типу (AA_1). Кожен з куплетів зберігає типову будову українських народних пісень «заспів–приспів», де приспів постійно відділений текстовим словосполученням «Якби то...». Активно застосовуються поліфонічні засоби: дзеркальне імітування мотивів, вертикально-рухливі контрапункти та імітації у голосах хорової партитури, особливо в частині A_1 . Головна кульмінація припадає на завершення п'єси (останні 4 такти приспіву).

На відміну від М. Леонтовича, Ю. В. Шевченко у своїй композиції для струнного оркестру (п'ятиголосся, *D-dur*, *Жваво* = 170, розмір 3/4, у завершенні п'єси – 3/2) відтворює жанр інструментального скерцо із прийомами сонатної розробковості. Складна тричастинна композиція зі вступом, який виконує функцію «епіграфу», скріплюється завдяки методу наскрізного розвитку. На рівні програмної драматургії присутні ознаки українських дитячих фольклорних жанрів, улюблених і визнаних у «дорослому» гумористичному «полі». «Епіграф» має ознаки ще одного жартівливого імітування: фонізму народного інструментального ансамблю (темброве «пляма», що пульсує «поперек» тридольного такту – геміола в 2/4 поспівках, згаданих вище (ч. 5+в. 2), підкреслена оркестровими педалями шестидольного (4/4+2/4, тт. 1–8) «супроводу»).

Вражає витонченість віднайдених деталей відтворення жанрової музичної сценки гри аматорського струнного ансамблю, яка засвідчує милування автора рідною культурою, притаманне його світоглядному стилю. У середній частині п'єси, побудованій на розробковому гумористичному «перегляді» окремих часток тематизму народної пісні зі вступними геміольними перегуками, задіяні імітації танцювальних сценок, де прозирають і більш серйозні риси – сили, насаги, копіювання вольових рухів, жартів «по-дорослому». Це імітування на перший погляд «легких» віртуозних карколомних «па» – чоловічих і парубочьких стрибків, виходів танцюристів на сольний показ різноманітних досягнень (високі стрибки, присядки, обертання тощо). Як вважає Т. Каляндрук, у жартівливому фінальному «Женчичку-бренчичку» Ю. Шевченко втілив певні ментальні риси, притаманні традиційному українському гопаку – танцю запорозького походження з розміром 2/4, на гумористичні риси якого натякав ще «Епіграф» п'єси № 3 (Каляндрук, 2007: 177). Отже, відчувається задум композитора встановити образний перегук в межах усього циклу з № 1 («Многая літа»), де також наявний козацький контекст через походження основної музичної теми.

У музиці ця жартівлива танцювальність передана через широкі стрибки, оспівування тонів ладу, оркестрові педалі, контрапункти, імітації, раптові повороти тонального плану (від ц. 5, т. 40: G-dur–B-dur–d-moll–g-moll–h-moll–E-dur–D-dur–C-dur–d-moll–F-dur–B-dur. Передикт до репризи теж раптово-несподіваний – поява тональності тритонанти E-dur (після B-dur) і її субдомінанти, яка перетворюється на домінанту (A-dur) до основного D-dur (від ц. 15, т. 158).

Центральна кульмінація відкриває динамізовану варійовану репризу (ц. 16, т. 166, *ff*), у вдвічі збільшеному розмірі – 3/2 (тобто вдвічі розширеній пульсації) – у шестиголосному акордовому звучанні могутнього хоралу, – немов відкрилися Святі Небеса на славу народові України.

Висновки.

У процесі реалізації символічної програми «Трьох українських пісень» для струнного оркестру важливу роль відіграють принципи

звукового зображення і тематичне значення ритму. Звукозображальність досягається через сполучення тембрів різних інструментів та використання спеціальних засобів. Створенню звукової перспективи та ефекту просторовості сприяють поліфонічні прийоми розвитку і поєднання віддалених регістрів (також у першій пісні ефект храмового дзвоніння виникає через синхронізацію розповсюдження звукових коливань). Ігрове начало, наявне у третій пісні, реалізується через «терасну» динаміку (*f-p*), «миттєве» зіставлення регістрів у партіях I–II скрипок.

Для відтворення фольклорних інтонацій, імітації звучання народних інструментів композитор використовує розмаїття тембрів струнного оркестру, зокрема оркестрові педалі, специфічні ритмічні й мелодичні звороти (оспівування, широкі стрибки та ін.), раптові тональні зсуви, оригінальні тональні плани, а також різноманітні поліфонічні прийоми і поліфонічно-варіаційний метод розгортання.

Використовуючи фольклорний матеріал, Ю. Шевченко доповнює кожен із задіяних мелодій гармонічною фактурою, майстерно працює з вертикаллю, ювелірно виписує кожен голос. В його авторській інтерпретації народних пісень виразно підкреслюються жанрові ознаки: «Многая літа» – славильний кант, «Пливе човен» – баркарола, «Женчичок-бренчичок» – скерцо. Рельєфності вказаних жанрових рис сприяють метроритмічні, регістрові, тембральні рішення.

Архітектонічна будова циклу несе семантичне навантаження й сприяє демонстрації ідеї плинності життєвого часу: «Благословення Життя» (ідея I частини) – «Поринання у процес Життя» (II частина) – «Радість Життя» (III частина). Отже, інтерпретаційна складова циклу має позитивний вектор, спрямований на підйом емоційного стану виконавців і слухачів, свідомством чого є світлий, «вогняний» характер обробки «Женчичка-бренчичка» – фіналу, який готує своєю головною кульмінацією й загальну репризу всієї цілісної спіралеподібної форми циклу, що розгортається відповідно до сюжету Життя.

Тенденції формоутворення, техніки застосування гармонії і поліфонії, закладені композитором, як і загальне концептуальне рішення циклу відкривають широкі перспективи для подальшого розвитку української камерно-інструментальної музики. У проаналізованих

творах немає жодної конструкції, яка б повторювалася, і кожен з них постає як окрема індивідуальна композиційна побудова. Музична мова творів Ю. В. Шевченка служить ілюстрацією його синтетичного стилю, який виник на основі багатоаспектного використання етнохарактерного матеріалу. «Три українські пісні» спрямовані на відтворення інтонацій з регіональних фольклорних джерел у сучасному композиторському баченні, а також на взаємодію традиційних та новаторських виразових засобів.

Перспективою цього дослідження має стати подальший музикознавчий розгляд інструментальних творів Ю. Шевченка, зокрема симфонічно-хореографічної сюїти «Пори року», «Пасторальної» сюїти для дерев'яних духових, ударних та арфи, з метою виявлення рис стильової самобутності музики майстра та застосованих ним засобів виразності. Названі твори цілком заслуговують на увагу дослідників, а також сучасних виконавців та диригентів.

ЛІТЕРАТУРА

- Аксютіна, В. В. (2022). Балет Юрія Шевченка «За двома зайцями»: музичні та літературні перетини. *Мистецтвознавчі записки*, 41, 129–133.
- Єрмоленко, С. Я. (1976). Слово в народній пісні. *Культура слова*, 10, 56–69. <http://kulturamovy.univ.kiev.ua/KM/pdfs/Magazine10-7.pdf>
- Історія української музики* (2016). (Тт. 1–7). Київ: НАН України, ІМФЕ імені М. Т. Рильського. https://shron2.chtyvo.org.ua/Zbirka/Istoriia_ukrainskoi_muzyky_U_7_t_T_1_Kn_1_Vid_naidavnishykh_chasiv_do_XVIII_stolittia_Narodna_muzyka.pdf
- Каляндрук, Т. (2007). *Таємниці бойових мистецтв України*. Львів: Піраміда.
- Леонтович, М. (1961). *Хорові твори*. (Партитура). М. Вериківський (упорядн.), М. Гордійчук (передмова). Київ: Держ. вид-во образотворч. мистецтва і муз. літератури.
- Лисенко, М. В. (1956). *Зібрання творів у 20 томах*. Т. 15. Київ: Мистецтво.
- Ой пливе човен, да й води повен (2019). *Polyphonyproject.com*. <https://www.youtube.com/watch?v=1AVdSI3Bzrs>
- Савіна, Ю. О. (2019). Лінгвопоетичні засоби створення комічного та їх відтворення у процесі перекладу (на матеріалі творів Дж. К. Джерома й О. Генрі та їх українськомовних перекладів). *Закарпатські філологічні студії*, 9(2), 58–64. URL: <https://dspace.uzhnu.edu.ua/jspui/handle/lib/33159>

- Садовенко, С. М. (2023). Балет «За двома зайцями» Юрія Шевченка як самобутній феномен української музичної культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 1, 228–234.
- Степурко, В. (2019). *Мистецька інтроверсія у творчості сучасних українських композиторів*. (Монографія). Київ: НАКККиМ.
- Степурко, В. (2023). Відповідність мовного контенту і творчих наративів композитора Юрія Шевченка. *Мистецтвознавчі записки*, 43, 129–133.
- Сущенко, О. (2006). Ім'я Юрій Шевченко. Його шлях до гопака. *Вечірній Київ*, 6 жовт., с. 7.
- Тарасенко, Л. (2008). Два погляди на одну прем'єру. *Театральні обрії*, 1, 20–21.
- Чердинцева, А. (2003). Новый год – снимаем маски. *Вечерние вести*, 31 дек., с. 14.

REFERENCES

- Aksiutina, V. V. (2022). Yurii Shevchenko's ballet "For Two Hares": musical and literary intersections. *Notes of Art Criticism*, 41, 129–133 [in Ukrainian].
- Cherdintseva, A. (2003). New Year – Let's take off the masks. *Evening News [Vecherniye Vesti]*, Dec. 31, p. 14 [in Russian].
- History of Ukrainian music* (2016). (Vols. 1–7). Kyiv: National Academy of Sciences of Ukraine, M. T. Rylsky Institute of Music and Philology [NAN Ukrayiny, IMFE imeni M. T. Rylskoho]. https://shron2.chtyvo.org.ua/Zbirka/Istoriia_ukrainskoi_muzyky_U_7_t_T_1_Kn_1_Vid_naidavnishykh_chasiv_do_XVIII_stolittia_Narodna_muzyka.pdf [in Ukrainian].
- Kaliandruk, T. (2007). *Secrets of martial arts of Ukraine*. Lviv: Piramida [in Ukrainian].
- Leontovych, M. (1961). *Choral works*. (Score). M. Verykivskyi (comp.), M. Hordiychuk (Foreword). Kyiv: State Publishing House of Fine Art & Musical Literature [Derzhavne vyd-vo obrazotvorch. mystetstva i muz. literatury] [in Ukrainian].
- Lysenko, M. V. (1956). *Collected works in 20 volumes*. Vol. 15. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
- Oh, the boat is sailing, and it is full of water. *Polyphonyproject.com*. <https://www.youtube.com/watch?v=1AVdSl3Bzrs> [in Ukrainian].
- Sadovenko, S. M. (2023). Ballet "For Two Hares" by Yurii Shevchenko as an original phenomenon of Ukrainian musical culture. Kyiv: *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 1, 228–234 [in Ukrainian].
- Savina, Yu. O. (2019). Linguopoetic means of creating the comic and their reproduction in the process of translation (based on the works by J. K. Jerome and O. Henry and their Ukrainian translations).

- Transcarpathian Philological Studies*, 9 (2), 58–64. URL: <https://dspace.uzhnu.edu.ua/jspui/handle/lib/33159> [in Ukrainian].
- Stepurko, V. (2019). Artistic introversion in the works of modern Ukrainian composers. (Monograph). Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].
- Stepurko, V. (2023). Correspondence of linguistic content and creative narratives of the composer Yurii Shevchenko. *Notes of Art Criticism*, 43, 129–133 [in Ukrainian].
- Sushchenko, O. (2006). The name is Yurii Shevchenko. His path to hopak. *Evening Kyiv*, October 6, p. 7 [in Ukrainian].
- Tarasenko, L. (2008). Two views on one premiere. *Theatrical horizons*, 1, 20–21 [in Ukrainian].
- Yermolenko, S. Ya . (1976). The word in folk song. *Culture of the word*, 10, 56–69. <http://kulturamovy.univ.kiev.ua/KM/pdfs/Magazine10-7.pdf> [in Ukrainian].

Stepan Makiienko

Odesa A. V. Nezhdanova National Music Academy,
Lecturer of the Opera Training Department,
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music,
postgraduate student, the Department of Opera and Symphonic Conducting
e-mail: maksteph@ukr.net
ORCID iD: 0009-0009-1011-0530

The stylistic originality of Yurii Shevchenko's instrumental works on the example of “Three Ukrainian Songs” for string orchestra

Statement of the problem.

The musical language of Ukrainian composers of the XX–XXI centuries is a complex and rather poorly studied field in modern musicology. This phenomenon raises many questions due to the diversity of styles, forms, and individual expressive systems of composers. Music for chamber ensemble vividly reflects the significant transformations in the artistic perception owned to our era. This musical context includes the work of the Ukrainian composer Yurii Valentynovych Shevchenko (1953–2022), an outstanding figure in the national musical culture. The composer's work is considered mainly in the journalistic discourse (Sushchenko, 2006; Cherdintseva, 2003, etc.). In recent scientific publications devoted to Shevchenko's work, the authors (Aksiutina, 2022; Sadovenko, 2023; Tarasenko, 2008) focus on the

analysis of the composer's ballet music. The study by V. Stepurko (2023) helps to come closer to understanding the composer's creative narratives: "... the author in his work aims to find the hidden philosophical depths of fairy-tale "worlds" as a sign and sound space. His works use various musical means of expression, but structured according to classical models, they are strikingly full of modern philosophical ideas, the search for humanistic postulates to solve the problems of humanity" (Stepurko, 2023: 132). However, a comprehensive musicological consideration of chamber and instrumental works remains outside the attention of researchers that determines the relevance of this publication.

Objectives, methods, and novelty of the research.

The purpose of this article is to reveal expressive means and stylistic features of Yu. Shevchenko's chamber and instrumental music using the example of "Three Ukrainian Songs" for string orchestra. The named works have not yet been the subject of a special musicological analysis. The following methods were used in the study: historical, system-analytical, comparative, and hermeneutic, as well as a complex of specific musicological methods: structural-functional, semantic, musical-dramaturgical, timbre and textural analysis (for considering the musical form in its dynamics, the artistic expressiveness of harmonic, polyphonic, melodic and rhythmic means; when studying the orchestral score for revealing the specifics of the use of timbre colours of instruments).

Research results and conclusion.

In the process of implementing the symbolic program of the "Three Ukrainian Songs" for string orchestra, the principle of sound painting and the thematic meaning of rhythm get an important role. Audio-visual effects are achieved through the combination of timbres of various instruments and the use of special ways. The creation of sound perspective and the effect of spatiality are facilitated by polyphonic techniques of development and the combination of distant registers (also, in the first song, the temple bell effect arises due to synchronization of the propagation of sound vibrations). The game component, which is present in the third song, is realized through the "terrace" dynamics (*f-p*) and the "instant" register juxtaposition in parts of the I–II violins.

To reproduce folklore intonations, to imitate the sound of folk instruments, the composer uses a variety of timbres of a string orchestra, in particular, orchestral pedals; characteristic rhythmic and melodic turns, sudden tonal shifts, original tonal plans, as well as various polyphonic techniques and the polyphonic-variation method of development. Using folklore material, Yu. Shevchenko complements each of the selected melodies with a harmonic texture, masterfully works with the vertical,

and writes out each voice in a jewelled manner. In his interpretation of folk songs, genre features are emphasized: “Many Years” is a glorifying chant, “The Boat is Sailing” is a barcarolle, “Jenchichok-brenchichok”(“Reaper-Chirper”) is a scherzo. Meter and rhythm, register, and timbre solutions contribute to the highlighting of the characteristic genre features.

The architectonics of the cycle carries a semantic load and contributes to the demonstration of the idea of the fluidity of life time: “Blessings of Life” (the idea of Part I) – “Immersion in the Process of Life” (Part II) – “Joy of Life” (Part III). So, the interpretive component of the cycle has a positive vector aimed at raising the emotional state of performers and listeners, as evidenced by the bright, “fiery” character of the treatment of the humorous folk song in the third, final, part of the cycle.

The trends of form-making, the techniques of using harmony and polyphony laid down by the composer, as well as the conceptual solution of the cycle open wide prospects for the further development of Ukrainian chamber-instrumental music.

Keywords: “Three Ukrainian Songs”; Yurii Shevchenko; Ukrainian chamber music; style; genre; symbolic program; string orchestra.

Стаття надійшла до редакції 30 листопада 2023 року

Розділ 3.

ХАРКІВСЬКІ КОНТЕКСТИ

УДК 78.071.1:780.6.031.4(477.54/.62)

DOI 10.34064/khnum2-3310

Костогриз Сергій Олександрович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри народних інструментів України

e-mail: sergejkostogriz@gmail.com

ORCID iD: 0000-0003-0944-6060

**Шляхи розвитку репертуару для народних інструментів
у доробку композиторів Слобожанщини**

Становлення репертуару народних інструментів є містким і тривалим процесом, який розпочався тільки у XX столітті. Практика інструментальних обробок народних пісень задала фольклорний вектор для оригінальних композиторських творів, а невибагливі перші обробки з часом поступилися місцем різножанровим творам великої форми. Саме діяльність композиторів Слобожанщини сприяла розбудові репертуару для народних інструментів. Метою статті є презентація всієї палітри музики для народних інструментів та виявлення шляхів розвитку народно-інструментального репертуару у доробку композиторів Слобожанщини (Г. Хоткевич, В. Подгорний, Б. Міхєєв, В. Іванов, І. Гайденко, М. Стецюн, А. Гайденко та ін.), що є першим досвідом подібного дослідження. Вперше представлена у статті панорама музики композиторів Слобожанщини для народних інструментів дає підстави для висновку, що, починаючи від 1930 років, через поступове розширення жанрових та стильових орієнтирів, ускладнення форми творів від обробок народних пісень до масштабних концертних композицій, знайдення оригінальних тембрових рішень та яскравих прийомів гри, поглиблення художньо-концептуального змісту та розширення фольклорної «географії» композицій, слобожанські митці «виводять» народні інструменти на концертну сцену, надають їм можливість ствердитися на одному рівні з інструментами академічної традиції. Високий художньо-професійний статус творів композиторів Слобожанщини підтверджує не тільки їх популярність у виконавців та слухачів, але й включення їх як обов'язкових до програм міжнародних виконавських конкурсів.

Ключові слова: українські композитори; народні інструменти; репертуар; народно-інструментальне мистецтво; Слобожанщина; оригінальні твори; обробка української народної пісні; жанр; стиль; твори для народних інструментів.

Постановка проблеми.

Наприкінці першої чверті ХХІ століття музика для народних інструментів охоплює широку жанрово-стильову сферу. Як свідчать останні дослідження історії музичної самодіяльності України (Lisniak, Cherneta, & Tukova, 2022), посилення інтересу до народного музичного мистецтва спостерігається від 1930 років. Саме від цього періоду композитори починають активно звертатись до українського мелосу та створювати на його основі аранжування та композиції, які в подальшому увійшли до «шкіл гри» на народних інструментах. Виникають передумови для появи оригінальних композиторських творів, музичний матеріал яких спирається на народно-пісенну традицію. Формування перших зразків композицій на основі фольклору сприяло процесу подальшої кристалізації методичного та концертного репертуару народних інструментів, який складається як з оригінальних композиторських творів, так і з перекладень та інструментувань (Улич, 2021). Поступово його жанрова сфера розширюється, і мініатюрна форма обробок «розростається» до більш концептуальних концертних жанрових форм, що пов'язано з діяльністю професійних композиторів.

Специфіка створення музики для народних інструментів полягає в переважанні у цій сфері саме композиторів-виконавців, які добре володіють інструментом, знають його виражальні можливості. Саме тому зразки, написані виконавцями-композиторами, відрізняються більшою віртуозністю й широким спектром тембрових барв, що можемо побачити на прикладі *баянного* (А. Білошицький, В. Власов, В. Зубицький, В. Рунчак, А. Сташевський, А. Гайденок), *домрового* (В. Івко, Б. Міхєєв, М. Стецюн, О. Олійник, Л. Матвійчук, С. Грицаєнко), *гітарного* (К. Чеченя, А. Шевченко, В. Стасюк, Р. Голубов, В. Богатирьов), *балалайкового* (Є. Тростянський, І. Обревко), *бандурного* (Г. Хоткевич, Р. Гриньків, О. Герасименко)

та *цимбального* (В. Дмитренко) репертуару. Водночас, серед композиторів України є і ті, які пишуть для широкого кола народних інструментів, що бачимо на прикладі доробку А. Гайденка, М. Стецюна, В. Власова, А. Білошицького, К. Мяскова, І. Обревка.

Значна частина музичного репертуару для народних інструментів написана композиторами Слобожанщини, адже саме цей регіон ще на початку ХХ століття став осередком народно-інструментального мистецтва України. Тому назріла необхідність висвітлити палітру музики для народних інструментів у доробку композиторів Слобожанщини, що зумовлює **актуальність** нашого дослідження. **Новизна** обраної теми полягає у тому, що вперше представлена панорама музики для народних інструментів та окреслені шляхи її розвитку в репертуарному доробку слобожанських митців.

Останні дослідження і публікації. Останнє десятиліття демонструє зацікавленість науковців репертуаром народних інструментів. При вивченні вищої академічної народно-інструментальної музичної освіти в Україні дослідники (Dutchak, Cherepanyn, Bulda, Paliichuk, & Fabryka-Prottska, 2021: 104) вказують на співпрацю виконавців із професійними композиторами, результатом чого є поява оригінальних творів різних жанрів. На сьогодні є низка робіт, присвячених розвитку колективного музикування, баянно-акордеонного, домрового, балалайкового, бандурного, гітарного та цимбального мистецтва. Так, А. Стрілець (2022) розглядає репертуар оркестру народних інструментів ХНУМ імені І. П. Котляревського в історичному хронотопі та розділяє його формування на періоди, у яких ним представлені оригінальні твори та перекладення виключно харківських композиторів (О. Стеблянко, Д. Клебанов, В. Борисов, Б. Алексєєв, І. Ковач, П. Гайдамака, В. Подгорний, М. Стецюн, А. Гайденко, Б. Міхєєв, І. Гайденко, Ю. Алжнев, А. Стрілець).

Домрове мистецтво Слобожанщини у доробку Б. Міхєєва, Д. Клебанова, І. Ковача та В. Подгорного вивчає Н. Костенко (2009); О. Юрченко (2015) при дослідженні жанрово-стильових засад професійного цимбального мистецтва України в якості матеріалу залучає твори Ю. Алжнєва, А. Гайденка, І. Гайденка, Л. Котохіна і М. Стецюна. Слід відзначити роботу Ю. Дяченка (2017), у якій автор

розглядає естрадно-джазовий напрям у баянно-акордеонних творах В. Подгорного та А. Гайденка, тоді як С. Костогриз (2017) аналізує твори для балалайки П. Гайдамаки, А. Гайденка, В. Іванова, М. Стецюна та Г. Цицалюка. Баянне мистецтво харківських композиторів вивчали С. Пташенко (2021) та М. Плющенко (2021). Отже, значна кількість зразків для народних інструментів у доробку композиторів Слобожанщини вже розглянута, але ізольовано, *поза систематизацією* їх у загальній палітрі музики для народних інструментів.

Мета статті полягає у максимально можливому представленні всієї палітри музики для народних інструментів композиторів Слобожанщини, виявленні домінуючих жанрово-стильових векторів і тембрових пріоритетів у доробку Г. Хоткевича, В. Подгорного, Б. Міхєєва, В. Іванова, М. Стецюна, І. Гайденка та А. Гайденка.

Методологія дослідження. *Жанрово-стильовий* метод допомагає встановити ієрархію жанрів та стилів у музиці для народних інструментів; *історичний* – визначити етапи становлення та розповсюдження народно-інструментального репертуару; *джерелознавчий* – проаналізувати існуючі джерела, що розглядають твори композиторів Слобожанщини; *структурно-функціональний* – розкрити композиційне улаштування твору.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Слобожанський край є одним із центрів народно-інструментального мистецтва України. Становленню оригінального репертуару кожного з інструментів передують етапи обробки для нього народних пісень, який, за думкою І. Коновалової (2020: 236), являє собою «...важливу частку культурно-історичного процесу...». Паралельно із жанром обробки розвиваються такі жанри, як транскрипція та аранжування, специфіку яких висвітлено у працях ряду науковців (Суресс, 2020; Bekenova, Abdirakhman, Mahmood, Baisakalova, & Abatova, 2020). Саме транскрипції посідають вагоме місце в репертуарі народних інструментів та органічно співіснують з оригінальними композиціями і сьогодні. Нерідко створюються фантазії на теми пісень (що властиве й іншим національним культурам). У таких композиціях вагома роль належить імпровізаційному та

віртуозному початку, які втілюються не тільки у жанрі фантазії, але й у парафразах та рапсодіях на теми з опер чи популярних мелодій.

Зазначені тенденції віддзеркалились і в оригінальній музиці для народних інструментів композиторів Слобожанщини. Одним з перших серед її авторів є **Г. Хоткевич (1877–1938)**, який ще у 20–30 роках ХХ століття пише оригінальні твори для *бандури* в різних інструментально-вокальних жанрах, створює інструктивний матеріал, ансамблеву музику та вводить інструмент до складу симфонічного оркестру (Lisniak, Cherneta, Tukova, 2022: 14). Після Г. Хоткевича композиції для більш широкого кола народних інструментів пише **В. Подгорний (1928–2010)**, у доробку якого близько 30 творів для *баяна*. Так, одним із найвідоміших зразків його творчості є восьмичастинна «Ретро-сюїта» (1990), в якій Ю. Дяченко (2017: 78–79) відзначає риси естрадно-джазової стилістики. Розкриваючи подвійну назву твору, дослідник звертає увагу на особливості його тематичного наповнення: кожна з частин написана на популярні пісні 30–40 років ХХ століття. Таким чином, у межах циклу взаємодіють різні жанрові і стилістичні ознаки (вальс-бостон, босанова, блюз, танго, фокстрот і вальс).

Звертаючись до баянного доробку¹ В. Подгорного, слід відзначити жанр фантазії, який кількісно панує над іншими жанрами його творів (варіації, прелюдія, гумореска, сюїта, концерти). До найбільш виконуваних належать Фантазія на тему Л. Далла «Присвячення Карузо» (1990 роки), Фантазія на тему української народної пісні «Ой, чий то кінь стоїть» та Фантазія «Повій, вітре, на Україну».

¹ Цей доробок складають Варіації на тему української народної пісні «Ой, ходила дівчина бережком»; Концертна фантазія на єврейську народну тему; Концертна фантазія на тему Е. Куртіса «Повернись у Соренто»; Концертна фантазія на тему Л. Далла «Посвята Карузо»; «Ліричний вальс»; «Прелюдія пам'яті Владислава Золотарьова»; Фантазія на тему української народної пісні «Ой, чий то кінь стоїть»; Фантазія на тему української народної пісні «Ой, кум до куми залицявся»; Елегійна фантазія на тему української народної пісні «Повій, вітре, на Україну»; Імпровізація і токати; «Ретро-фантазія» (сюїта); «Циганська рапсодія» тощо.

Крім музики для баяна, у доробку В. Подгорного є і композиції *для домри*. Одним із перших серед цих творів слід назвати Концерт (1967) для домри та фортепіано (оркестру) на матеріалі двох українських народних пісень. Однак це не єдиний приклад звернення до народного тематизму у творі крупної форми. Фольклорні витоки має і Концертино (1974) для домри та фортепіано (оркестру) на тему української народної пісні «Гагілка».

Від кінця 1970 років *для домри* пише **Б. Міхєєв (нар. 1937)**, у доробку якого близько 40 творів для домри соло та дуету домристів. Цей доробок² Б. Міхєєва, яскравого композитора-домриста, повною мірою розглянуто Н. Костенко (2009), яка приділяє увагу мініатюрам, їх циклам, диптиху та концертам. На цьому фоні його композиції *для балалайки* залишаються поза увагою дослідників. У 1997 році Б. Міхєєв створює сюїту «Милим дітям» для балалайки соло. Поліжанрова сюїта відкривається «Величною» (I ч., «Балалайці слава»), жанрова основа якої тяжіє до маршу. Контрастом звучить «Колискова» (II ч., «Як хочеться кошенья») з колористичними ефектами у вигляді *pizzicato* лівої руки, *vibrato* та флажолетів. Третя частина – «Полька» («Капризниця») – переводить у танцювальну сферу з використанням тембрових ефектів попередньої частини. Фінал сюїти – «Галоп» (IV ч., «Урок відмінили») – починається коротким вступом, після якого звучить основна тема, проходить невелика лірична фаза з подальшою неточною репризою.

До написання музики для баяна, домри та балалайки від 1980 років долучається **В. Іванов (1936–2008)**. Отримавши освіту як виконавець на домрі, він створив Концертино (1981) *для домри* та фортепіано (симфонічного оркестру), яке і сьогодні користується попитом у репертуарі домристів. У доробку композитора є низка творів

² Назвемо найбільш виконувані композиції Б. Міхєєва: цикл мініатюр «Сім характерних п'єс» для домри соло (1978), «Протяжна. Весела» для домри та фортепіано (1982), Концерт-сюїта для домри та фортепіано (1987), «Жартівливе підношення О. Циганкову у формі вальсу» (1990), Концерт № 1 d-moll (1992), Концерт-билина (1993), «Сюїта для дітей» (1995) тощо.

для домри на теми народних пісень³, написання яких також припадає на 1980 роки. Відзначимо, що жанр концертино став досить характерним для творчості В. Іванова. У згаданий період з'являється Концертино (1981) для баяна, а 1988 року – Концертино для балалайки та фортепіано (симфонічного оркестру), в якому можна почути награвання, джазові інтонації, складні та незвичні ритми, прийоми звукоімітації. У композиції також розвинута драматургічна лінія, а партія балалайки висуває високі технічні вимоги до соліста, що виокремлює Концертино В. Іванова на фоні вже існуючих балалайкових концертів цього періоду (Костогриз, 2017).

Якщо серед розмаїття народних інструментів В. Подгорний, Б. Міхєєв та В. Іванов обирають баян (В. Подгорний, В. Іванов), домру (В. Подгорний, В. Іванов, Б. Міхєєв) та балалайку (В. Іванов, Б. Міхєєв), то інструментальний вибір М. Стецюна виявився ширшим. Уперше серед композиторів Слобожанщини **М. Стецюн (нар. 1942)**, звернувся до написання творів для гітари. У його доробку музика для цього інструмента представлена різними жанровими і стилевими зразками. У своєму дослідженні української гітарної музики Т. Іванніков (2017: 190) відзначає тяжіння композитора до барокових та романтичних жанрових моделей, часто – у межах однієї композиції («Варіації для гітари із симфонічним оркестром на тему А. Коррелі», 1999). Створивши також «Варіації на тему Преторіуса», «Варіації на тему Селінджерського рондо В. Берда», «Пасакалію Ф. Куперена» для гітари із симфонічним оркестром – композиції на барокові теми, М. Стецюн звертається до іспанського мелосу. У 1997 році з'являється «Іспанський» Концерт для гітари із симфонічним оркестром (присвячений В. Доценку), який є обов'язковим твором на Міжнародних гітарних конкурсах. Уникаючи цитування

³П'єси для домри та фортепіано: «Український танець», «Челіта» (обробка мексиканської народної пісні), «Ой, на горі два дубки» (обробка української народної пісні), «Повій, вітре, на Вкраїну» (обробка української народної пісні), «Старокримська хайтарма» (обробка татарської народної пісні) тощо (1982).

іспанського фольклору, композитор пише твір з використанням повністю оригінального тематизму. Гітара в композиції М. Стецюна стає репрезентантом іспанської культури і демонструє спектр прийомів, запозичених із техніки фламенко⁴.

Значно менше в доробку М. Стецюна творів для інших народних інструментів. Першим досвідом їх створення стали композиції *для домри*, адже у 1969 році композитор закінчив відділ народних інструментів Харківського інституту мистецтв (нині ХНУМ імені І. П. Котляревського) по класу домри. Саме для цього інструмента він написав і свій перший твір – Скерцо для домри та фортепіано. Невдовзі з'являється Концертино для домри та баяна (1972), яке довгий час залишалось єдиним твором з таким тембровим поєднанням⁵.

Перлиною у *цимбальному* репертуарі є Рапсодія (2005) М. Стецюна для цимбалів та фортепіано (симфонічного оркестру, оркестру народних інструментів), яка тривалий час була обов'язковим твором на Міжнародному конкурсі виконавців на народних інструментах імені Г. Хоткевича (м. Харків). Як зазначає А. Стрілець (2022: 84), у композиції відчужаються різні національні орієнтири – на український (коломийка) та угорський (наслідування ромському мелосу) фольклор. Композиція є візитівкою слобожанських цимбалістів та входить у репертуар майже кожного виконавця. Наприкінці першої чверті ХХІ століття на замовлення харківського балаласчника М. Страшка М. Стецюн пише Сюїту *для балалайки* та фортепіано (2018–2019). Кожна частина розкриває різні жанрові та образні сфери. Так, український гопак («Танцювальна», І ч.) змінює старовинний наспів з хоральним типом викладення (II ч.), якому контрастує частина із функцією інтермецо («Прогулянка», III ч.). Образ Венеції через звернення до жанру баркароли втілено у наступному

⁴ Т. Іванніков та Т. Філатова (Ivannikov, Filatova, 2022: 113) у своєму дослідженні вказують на комплекс гітарних прийомів із техніки фламенко, до яких входять удари пальцями по деці, гра великим пальцем та расгеадо.

⁵ У 2006 році В. Рунчак створює «Гуцульську мозаїку» для домри та баяна.

номері («Баркарола», IV ч.) сюїти, а в якості фіналу виступає колоритна замальовка з імпровізаційним вступом і танцювальною основною частиною («З балалайкою по Іспанії», V ч.).

Наприкінці XX століття до написання музики для народних інструментів звертається **І. Гайденко (нар. 1961)**, який створює вокальний цикл для бандури «Дівчино, хмелю...» з романтичною стильовою домінантою. Для цимбалів композитором було написано «Сонячне коло» (2004), твір, який, подібно до інших творів композиторів Слобожанщини, посідає вагоме місце в репертуарі цього інструмента та входить як обов'язковий до програми Міжнародного конкурсу виконавців на народних інструментах імені Г. Хоткевича. Крім музики для бандури та цимбалів, у доробку І. Гайдена є композиції для баяна, серед яких Концерт (1995) та *Concertino rhythmico* (2010).

Різнобічно народні інструменти представлені у **А. Гайдена (нар. 1937)**. Якщо розглядати його композиторську творчість у цілому, то вона починається з 1968 року («Щедрий вечір» для мішаного хору) переважно зі зразків крупної форми для симфонічного оркестру (симфонічна поема «Монумент», 1976; Концерт «Карагоди», 1979) та сольних інструментів (Сюїта для фортепіано, 1970). Музику для народних інструментів А. Гайденко починає створювати у 1970 роках, і одним з перших її зразків стає Концерт для баяна з оркестром (1974), який, за твердженням А. Сташевського (2004), є важливим етапом у формуванні українського баянного концерту. При написанні твору композитор звертається до різних стильових орієнтирів (використання українських народних пісень та тяжіння до класичних законів форми) і презентує баян як концертний інструмент, фактурні можливості якого не поступаються можливостям симфонічного оркестру. Обравши баян у якості улюбленого інструмента, А. Гайденко пізніше пише Сонати (1986; 2005), цикли мініатюр (1988; 1991) та концертні п'єси з наслідуванням мелосу різних національних культур.

До процесу збагачення репертуару інших народних інструментів (бандура, цимбали, домра, балалайка) митець долучається тільки наприкінці ХХ століття. Найбільшу зацікавленість виконавців викликали його композиції *для цимбалів*⁶, які, вирізняючись високими концертними можливостями, були включені до обов'язкових творів на Міжнародному конкурсі виконавців на народних інструментах імені Г. Хоткевича. У творах для цимбалів А. Гайденко звертається до фольклору різних країн. Так, румунський фольклор втілено в одночастинному Концерті-рапсодії «Циганіада», а звернення до архаїчних форм спостерігається у «Концертному триптиху». Не менш популярними стали композиції А. Гайденка *для бандури*, прикладом чого є Концерт «Перебендя» (2003). Взявши за основу однойменний вірш Т. Шевченка, що надає композиції неофольклорних рис, А. Гайденко засобами сучасної музичної мови створює цілу розгорнуту портретну замальовку.

Менш численними творами представлена музика композитора для *домри* та *балалайки*. У доробку А. Гайденка є тільки одна композиція *для домри* – Концертино «*Quasi buffo*» для домри (кобзи) та фортепіано (1998). Взявши за основу дитячий вірш А. Барто, А. Гайденко майстерно втілює образ іграшки за допомогою музичної мови та виражальних можливостей домри. «Новим» інструментом для А. Гайденка стала *балалайка*. Створення ним музики для цього інструмента починається з тричастинного Концерту № 1 для балалайки з оркестром (фортепіано) (2015), що відкриває нову сторінку балалайкового репертуару. Жанркову модель твору, на наш погляд, можна визначити як синтетичну (Костоґриз, 2017: 114), оскільки в Концерті органічно взаємодіють барокові, романтичні та фольклорні традиції. Надаючи формі композиції класичних рис, А. Гайденко зберігає специфічні балалайкові награвання. Таким чином, балалайка у Концерті № 1 втілює всі тонкощі

⁶ «Концертний триптих» (1994), Концерт-рапсодія «Циганіада» для цимбалів з оркестром (фортепіано) (2000) та «Дивертисмент» для цимбалів соло (2005).

композиторського задуму та виконавських завдань, тобто представлена як універсальний концертний інструмент.

Висновки.

Розглянувши основні твори для сольних народних інструментів у доробку композиторів Слобожанщини, в першу чергу відзначимо вплив народно-пісенної традиції. В якості тематизму для обробок (транскрипцій, аранжувань), фантазій, рапсодій, сюїт, варіацій та інших творів композитори обирають народні пісні (Г. Хоткевич, В. Подгорний), наслідують народний мелос (В. Іванов, А. Гайденко, М. Стецюн), використовують музику інших авторів (В. Подгорний, М. Стецюн) або оригінальний тематизм (В. Іванов, А. Гайденко, М. Стецюн, Б. Міхєєв). При цьому більш повно українська народно-пісенна традиція відображена у бандурній та баянній музиці.

Представлена панорама творів для народних інструментів охоплює широку жанрову палітру. Так, найбільш затребуваними виявляються концертні жанри крупної форми (концерт, концертину); менш численними є зразки жанрів сюїти, фантазії, рапсодії, варіацій, сонати і циклів мініатюр. Таким чином, композитори «виводять» народні інструменти на *концертну* сцену, надають їм можливість затвердити себе на одному рівні із вже сталими академічними інструментами.

З точки зору хронології, від 1930 років першими оригінальними творами є бандурні (Г. Хоткевич), і тільки з 1960-х композитори Слобожанщини пишуть для баяна (В. Подгорний, А. Гайденко, М. Стецюн), балалайки (П. Гайдамака, В. Іванов, Б. Міхєєв, А. Гайденко, М. Стецюн) та домри (В. Подгорний, М. Стецюн, А. Гайденко, Б. Міхєєв, В. Іванов). Від початку 1990 років оригінальними композиціями поповнюється бандурний (А. Гайденко, І. Гайденко), гітарний (М. Стецюн) та цимбальний (А. Гайденко, І. Гайденко, М. Стецюн) репертуар. У творах для цих інструментів композитори використовують оригінальний та народно-пісенний тематизм, наслідують, окрім українського, румунський та іспанський мелос. Менше представлені у доробку митців Слобожанщини

композиції для гітари, проте наразі для неї пишуть М. Стецюн та молоді композитори-виконавці В. Богатирьов і Р. Голубов.

Професійний статус та концертні властивості творів композиторів Слобожанщини підтверджує не тільки їх популярність у виконавців та слухачів, але й їх використання як обов'язкових⁷ на міжнародних виконавських конкурсах.

Таким чином, огляд становлення та розвитку репертуару народних інструментів у доробку композиторів Слобожанщини дозволяє констатувати його широкий жанровий діапазон – від мініатюри до крупних концертних форм. Крім цього, спостерігаються різноманітні стилеві орієнтири з переважанням фольклорних зразків та оригінальні незвичні темброві рішення (композиції для народних інструментів у супроводі симфонічного оркестру Г. Хоткевича, Д. Клебанова, П. Гайдаки, В. Іванова, М. Стецюна).

Розглянуті твори є лише частиною розмаїття загального народно-інструментального репертуару на сучасному етапі. Поза увагою залишаються інші композиторські школи України (київська, донецька, одеська тощо), вивчення яких дасть нам повну картину всіх векторів його розширення, і є *перспективою наших подальших досліджень*.

ЛІТЕРАТУРА

- Дяченко, Ю. С. (2017). *Естрадно-джазовий напрям баянно-акордеонного мистецтва XX – початку XXI століть: композиторські та виконавські виміри*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Іванніков, Т. П. (2017). Українська гітарна музика: жанрово-стильові ретроспекції. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 120, 188–208.

⁷ У різні роки до обов'язкових на міжнародних конкурсах із творів композиторів Слобожанщини входили: Концерт для домри В. Подгорного, «Сонячне коло» І. Гайдена, Концерт «Іспанський» для гітари та Рапсодія для цимбалів М. Стецюна тощо.

- Коновалова, І. Ю. (2020). Сміслові виміри музичної обробки як мистецького явища і сфери композиторської інтерпретації. У кн. *Modern culture studies and art history: an experience of Ukraine and EU: Collective monograph*, сс. 220–240. Riga: Baltija Publishing. <https://doi.org/10.30525/978-9934-588-72-3.13>
- Костенко, Н. Є. (2009). *Харківська домрова школа в контексті музично-виконавської культури України*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Костогриз, С. О. (2017). *Виконавство на балалайці Харківщини як складова українського музичного мистецтва*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Плющенко, М. Ю. (2021). *Темброво-фактурна специфіка транскрипцій за участю баяна чи акордеона композиторів Харкова кінця ХХ – початку ХХІ століття*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Пташенко, С. В. (2021). Специфіка пісенно-танцювальної жанровості у творах для баяну композиторів кафедри народних інструментів України ХНУМ імені І. П. Котляревського. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 59, 67–88. DOI 10.34064/khnum1-5905
- Сташевський, А. (2004). *Баянне мистецтво України: тенденції розвитку оригінальної музики та індивідуальне втілення жанрово-стильового аспекту у творчості Володимира Рунчака*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Стрілець, А. М. (2022). *Діяльність оркестру народних інструментів ХНУМ імені І. П. Котляревського в історичному хронотопі*. (Наук. обґрунтування творч. мист. проєкту). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Улич (Савчин), Г. В. (2021). Проблеми дослідження баянно-акордеонного мистецтва України: національні та міжнародні репертуарні тенденції. У кн. *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals*, сс. 396–413. Riga: Baltija Publishing. <http://dx.doi.org/10.30525/978-9934-26-072-8-20>.
- Юрченко, О. П. (2015). *Жанрово-стильові засади професійного цимбального мистецтва України*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Bekenova, A., Abdirakhman G., Mahmood, D., Baisakalova, A. & Abatova, A. (2020). Creating transcriptions and adaptations for viola in Kazakhstan:

- retrospection, theory and practice. *Rupkatha journal on interdisciplinary studies in humanities*, 12 (6), 1–14. <https://dx.doi.org/10.21659/rupkatha.v12n6.17>
- Cypess, R. (2020). Arrangement practices in the Bach tradition, Then and Now: Historical precedent for modern practice. *Journal of Musicological Research*, 39 (2–3), 187–212. <https://doi.org/10.1080/01411896.2020.1770091>
- Dutchak, V., Cherepanyn, M., Bulda, M., Paliichuk, I. & Fabryka-Protska, O. (2021). Higher academic folk-instrumental music education: Ukrainian experience and specifics of development. *Ad Alta: Journal of interdisciplinary research*, 11 (1), 103–108.
- Ivannikov, T. & Filatova, T. (2022). Specific sound production techniques in academic guitar music. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai. Musica*, 2 (67), 111–125. <https://doi.org/10.24193/subbmusica.2022.spiss2.08>
- Lisniak, I., Cherneta, T. & Tukova, I. (2022). Musical amateur performance in Ukraine of the 1930s as the manifestation of Soviet totalitarian ideology. *Studia UBB Musica*, LXVII (1), 7-20. <https://doi.org/10.24193/subbmusica.2022.spiss1.01>

REFERENCES

- Bekenova, A., Abdirakhman G., Mahmood, D., Baisakalova, A. & Abatova, A. (2020). Creating transcriptions and adaptations for viola in Kazakhstan: retrospection, theory and practice. *Rupkatha journal on interdisciplinary studies in humanities*, 12 (6), 1–14. <https://dx.doi.org/10.21659/rupkatha.v12n6.17> [in English].
- Cypess, R. (2020). Arrangement practices in the Bach tradition, Then and Now: Historical precedent for modern practice. *Journal of Musicological Research*, 39 (2–3), 187–212. <https://doi.org/10.1080/01411896.2020.1770091> [in English].
- Diachenko, Yu. S. (2017). *The pop-jazz direction of bayan-accordion art of the 20th – early 21st centuries: composer and performance dimensions*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Dutchak, V., Cherepanyn, M., Bulda, M., Paliichuk, I. & Fabryka-Protska, O. (2021). Higher academic folk-instrumental music education: Ukrainian experience and specifics of development. *Ad Alta: Journal of interdisciplinary research*, 11 (1), 103–108 [in English].
- Ivannikov, T. & Filatova, T. (2022). Specific sound production techniques in academic guitar music. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai. Musica*, 2 (67), 111–125. <https://doi.org/10.24193/subbmusica.2022.spiss2.08> [in English].

- Ivannikov, T. P. (2017). Ukrainian guitar music: genre and style retrospections. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 120, 188–208 [in Ukrainian].
- Konovalova, I. Yu. (2020). Semantic dimensions of musical arrangements as of an artistic phenomenon and sphere of composer interpretation. In *Modern cultural studies and art history: an experience of Ukraine and EU: Collective monograph*, pp. 220–240. Riga: Baltija Publishing. <https://doi.org/10.30525/978-9934-588-72-3.13> [in Ukrainian].
- Kostenko, N.Ye. (2009). *Kharkiv school of the domra in the context of musical and performance culture of Ukraine*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Kostohryz, S. O. (2017). *Balalaika performance art of Kharkiv region as a component of Ukrainian musical art*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Lisniak, I., Cherneta, T. & Tukova, I. (2022). Musical amateur performance in Ukraine of the 1930s as the manifestation of Soviet totalitarian ideology. *Studia UBB Musica*, LXVII (1), 7–20. <https://doi.org/10.24193/subbmusica.2022.spiss1.01> [in English].
- Pliushchenko, M. Yu. (2021). *Timbre and textural specificity of transcriptions with the bayan or accordion by Kharkiv composers of the late 20th and early 21st centuries*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Ptashenko, S. V. (2021). Song and dance genre specifics in works for button accordion by composers of the Department of Folk Instruments of Ukraine of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. *Problems of interaction of art, pedagogy, theory and practice of education*, 59, 67–88. DOI 10.34064/khnum1-5905 [in Ukrainian].
- Stashevskiy, A. (2004). *The button accordion art of Ukraine: trends in the development of original music and the individual embodiment of the genre and style aspect in Volodymyr Runchak's creativity*. (PhD diss.). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv [in Ukrainian].
- Strilets, A. M. (2022). *Activities of the Orchestra of Folk Instruments of Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts in the historical chronotope*. (Scientific substantiation for a creative art project). Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Ulych (Savchyn), H. V. (2021). Research problems of bayan-accordion art of Ukraine: national and international repertoire trends. In *Modern Ukrainian*

musicology: From musical artifacts to humanistic universals, pp. 396–413. Riga: Baltija Publishing. <http://dx.doi.org/10.30525/978-9934-26-072-8-20> [in Ukrainian].

Yurchenko, O. P. (2015). *Genre and style principles of professional cymbal art of Ukraine*. (PhD diss.). Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].

Serhii Kostohryz

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
PhD in Art Studies, Associate Professor,
the Department of Folk Instruments of Ukraine
e-mail: sergejkostogriz@gmail.com
ORCID iD: 0000-0003-0944-6060

Ways of developing the repertoire for folk instruments in the works of the composers of Slobozhanshchyna

Statement of the problem.

The formation of the repertoire of folk instruments is a comprehensive and long-term process that began in Ukraine only in the 20th century. A significant part of the musical repertoire for folk instruments was written by the composers of Slobozhanshchyna, because namely this region became the centre of the folk-instrumental art of Ukraine at the beginning of the 20th century. Therefore, the necessary arises to recreate the holistic picture of developing the music for folk instruments in the works of the composers of Slobozhanshchyna that has not yet attracted the attention of researches, which determines the relevance of our work.

Objectives, methods, and novelty of the research.

The purpose of the article is to present as much as possible the entire range of music for folk instruments by the composers of Slobozhanshchyna, to reveal the dominant genre-style vectors and timbre priorities in the works of H. Khotkevych, V. Podgorny, B. Mikhieiev, V. Ivanov, M. Stetsiun, I. Haidenko and A. Haidenko. The genre-style method helps establish the hierarchy of genres and styles in music for folk instruments; historical one – to determine the stages of formation and distribution of the folk instrumental repertoire; the method of source studies – to analyze the existing sources on the works of the composers of Slobozhanshchyna; structural and functional method – to reveal the compositional features of the works.

Today there are a number of works devoted to bayan /accordion, domra, balalaika, bandura, guitar and cimbalom art. A significant number of works for folk instruments by the composers of Slobozhanshchyna have already been considered, but in isolation, outside the general scheme of the development of folk instrumental music in Ukraine. The novelty of our topic lies in the fact that for the first time a panorama of music for folk instruments is presented and the ways of its development in the repertoire of the artists of Slobozhanshchyna are considered.

Research results and conclusion.

The panorama of music by the composers of Slobozhanshchyna for folk instruments presented in the article gives grounds for the conclusion that, starting from the 1930s, by the way of the gradual extending the genre and style guidelines, the complication of the form of works, from arrangements of folk songs to large-scale concert compositions, due to discovering the original timbre solutions and bright playing techniques, deepening the artistic and conceptual content and expanding the folklore “geography” of the compositions (besides Ukrainian, appeal to Spanish, Romanian, etc. folklore), the artists from Slobozhanshchyna “guide” folk instruments to the concert stage, giving them the opportunity to establish themselves on the same level as the instruments of the academic tradition. According to chronology, since the 1930s, the original bandura works (H. Khotkevych) are first, and only since the 1960s the composers of Slobozhanshchyna write for the button accordion (V. Podgorny, A. Haidenko, M. Stetsiun), for the balalaika (P. Haidamaka, V. Ivanov, B. Mikhieiev, A. Haidenko, M. Stetsiun), and the domra (V. Podgorny, M. Stetsiun, A. Haidenko, B. Mikhieiev, V. Ivanov). Since the beginning of the 1990s, the bandura (A. Haidenko, I. Haidenko), the guitar (M. Stetsiun) and the cimbalom (A. Haidenko, I. Haidenko, M. Stetsiun) repertoire has been replenished with original compositions. The high artistic and professional status of the works of the composers of Slobozhanshchyna confirms not only their popularity among performers and listeners, but also their inclusion as mandatory in the programs of international performance competitions.

Keywords: Ukrainian composers; folk instruments; repertoire; folk instrumental art; Slobozhanshchyna; original works; arrangement of a Ukrainian folk song; genre; style; works for folk instruments.

Стаття надійшла до редакції 3 листопада 2023 року

УДК 78.071.1(477)(092):780.614.1

DOI 10.34064/khnum2-3311

Мандзюк Любов Сергіївна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри народних інструментів України

e-mail: lubov.mandziuks@gmail.com

ORCID iD: 0000-0003-1182-7858

**Творчий доробок Миколи Стецюна для бандури
в ювілейному контексті**

Пропоноване дослідження частково розкриває проблему теоретичного осмислення доробку сучасних українських композиторів. Мета публікації – охарактеризувати становлення бандурної творчості Миколи Стецюна у контексті розширення новітнього бандурного репертуару. Здійснено огляд творів композитора для бандури, простежено становлення інтересу митця до цього інструмента і метаморфози його творчих пошуків. Творчий шлях М. Стецюна проаналізовано в контексті розвитку народно-інструментального мистецтва рідного йому східного регіону України радянського періоду до свідомого сприйняття ним бандури як національного феномена. Висвітлено вплив на творчість композитора процесу створення Г. Хоткевичем бандурних колективів у Харкові та досвіду першого оркестру українських народних інструментів. Вперше у вітчизняному музикознавстві простежено композиторську еволюцію М. Стецюна у сфері інструментальної та вокально-інструментальної творчості для бандури. Визначено головні жанрово-стильові моделі, до яких звертається композитор, серед них: вокально-інструментальні композиції, оркестрові твори зі включенням партії бандури, перекладення для бандури соло, оригінальні твори для бандури, композиції для ансамблю бандуристів. У висновках наголошено напересічне значення доробку митця у формуванні концертно-виконавського репертуару для бандури. Яскраве індивідуально-стильове начало його творів сприяє їх популярності у бандуристів. Композиторська діяльність М. Стецюна віддзеркалює функціонування бандурного мистецтва не лише в межах харківської композиторської школи, а й в українській бандурній музиці сьогодення загалом.

Ключові слова: бандура у Харкові; бандурне виконавство; народно-інструментальне мистецтво; композиторське мислення; моновиконавська царина; вокально-інструментальні твори; інструментальні твори; перекладення; репертуар; концертна діяльність; творчість М. Стецюна.

Постановка проблеми.

Світова бандурна спільнота, всупереч надзвичайно складній сучасній політичній ситуації, не забуває про своїх мистецьких героїв, які закладали основи професійної академічної бандурної освіти, як і про тих, хто у наші дні продовжує збагачувати й розвивати бандурне виконавство. Так, у гіркий для України 2022 рік все ж відзначалась низка пам'ятних для шанувальників бандури ювілейних дат, зокрема:

- 120-річчя з часу проведення епохального XII Археологічного з'їзду;
- 100-ліття з часу створення у Харкові першого оркестру українських народних інструментів;
- 145-річчя фундатора фахового бандурного мистецтва в усіх його проявах Гната Хоткевича;
- 130-річний ювілей Володимира Кабачка – багатогранно обдарованого палкого подвижника харківської бандури;
- 95-ліття величного бандуриста сучасності Сергія Баштана;
- 105-ліття Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського та 95-ліття відати заснування в його стінах кафедри народних інструментів України;
- 80-річний ювілей Миколи Стецюна, композиторська творчість якого є невід'ємною частиною нового етапу розвитку бандурного мистецтва в незалежній Україні.

У цьому багатому ювілейному контексті остання подія заслуговує на особливу увагу – її героєм є наш сучасник, відомий український композитор Микола Григорович Стецюн, життя й творчість якого безпосередньо пов'язані з Харковом і Харківським національним університетом мистецтв, і чия творча постать є об'єктом пропонованого дослідження. До 80-літнього ювілею митець прийшов із суттєвим багажем напрацювань у своїй різнобічній діяльності композитора, аранжувальника, організатора та громадського діяча.

Отримавши професійну музичну освіту на теренах урбанізованого народно-інструментального виконавства східного регіону України, Микола Григорович не загубив любові до рідної пісні: через усвідомлене осмислення вона ставала підґрунтям його творчих задумів, які він різноманітними засобами втілював у конкретні музичні твори. Практичне знайомство з бандурою у зрілі роки спонукало митця до розширення як оригінального репертуару для цього рідного Слобожанщині інструмента, так і до включення його тембру в оркестрові композиції.

Проблематика цієї розвідки зумовлена бажанням авторки статті популяризувати бандурне виконавство і сприяти науковому осмисленню сучасного оригінального бандурного репертуару. Шляхи становлення і творчої трансформації композиторського стилю М. Стецюна у царині музики для бандури досі не були об'єктом досліджень. Крім цього, й загальне недостатнє висвітлення у вітчизняному музикознавстві композицій М. Стецюна для бандури засвідчує **актуальність** пропонованої статті.

Останні дослідження і публікації за темою. Життєвий і творчий шлях М. Стецюна докладно висвітлено у розвідках А. Виноградової. Публікації музикознавиці надають найбільш інформативну фактологію становлення та розвитку діяльності М. Стецюна як музиканта, композитора, громадського діяча від народження митця до сьогодення (Виноградова, 2019).

С. Білоусова у статті «Домрове виконавство Донецького краю» (2016) розкриває хронологію зародження і розвитку цієї гілки народно-інструментального виконавства на Донбасі. Одним з головних і найстаріших центрів музичної освіти Донеччини авторка називає саме Бахмутський фаховий коледж культури і мистецтв імені І. Карабиця (раніше Артемівське музичне училище імені І. Карабиця), де засвоював ази професійного музикування М. Стецюн. Частково творчий шлях ювіляра висвічує викладач цього навчального закладу Л. Шекіта (2013). Узагальнену систематизовану інформацію про здобутки митця надають електронні та друковані вісники Національної спілки композиторів України.

Стаття А. Аулової «Елегія пам'яті Г. Хоткевича М. Стецюна: від історії створення до інтерпретації» (2021) присвячена опису практичних і творчих поглядів на інтерпретацію цієї композиції у виконанні на цимбалах. Стилiстичному аспекту творчості й особливостям музичної мови М. Стецюна в контексті синтезу різнонаціональних традицій і створення самобутнього національного музичного репертуару присвячена стаття М. Туценка, де автор аналізує «Іспанський концерт» українського композитора для гітари з оркестром (Туценко, 2019).

У статтях музикознавиці І. Лісняк здійснено жанрово-стильовий панорамний огляд композиторської творчості для бандури від 1950 років до сьогодення (Лісняк, 2007, 2014). Хоча доробок М. Стецюна не є об'єктом наукових інтересів дослідниці (загалом І. Лісняк приділяє увагу близьким їй за регіональним представництвом авторам), та все ж її судження спонукають до пошуку місця творчості ювіляра у стилістичній гамі бандурного репертуару.

Мета статті – охарактеризувати становлення бандурної творчості Миколи Стецюна в контексті питань розширення сучасного бандурного репертуару.

Методологія дослідження. Основними дослідницькими методами, спрямованими на розкриття обраної теми, є *біографічний* (залучений для характеристики знакових подій життєтворчості М. Стецюна), *жанрово-стильовий* (використаний для визначення жанрової специфіки розглядуваних творів) та *інтерпретаційний* (застосований для здійснення виконавського аналізу).

Наукова новизна дослідження. Вперше у вітчизняному музикознавстві простежено шлях становлення та еволюції композиторського інтересу М. Стецюна до бандурного звучання у знаковому для народно-інструментального мистецтва контексті подій і творчого спілкування. Крім цього, уперше здійснено панорамний огляд жанрово-стильових пошуків митця, спрямованих на розширення виконавського репертуару для бандури.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Заслужений діяч мистецтв України, член Національної спілки композиторів України, лауреат багатьох мистецьких премій, Микола Григорович Стецюн (нар. 1942) на межі тисячоліть увійшов (майже «увірвався») у плеяду знаних композиторів – творців сучасного інструментального та вокально-інструментального бандурного репертуару. З огляду на досі недостатню вивченість творчості митця музикознавцями, доцільно розглянути причини та мотиваційні джерела, що сприяли формуванню його яскравого композиторського доробку для бандури.

Культурно-музичне середовище українського Донбасу середини ХХ століття (митець народився у Бахмуті, тоді Артемівську, Донецької області) було вже достатньо асимільованим у радянські наративи, зокрема, завдяки періодам революційних соціальних змін, рокам голодоморів, процесам ідеологічної «зачистки» та воєнному лихоліттю. Розвиток тогочасного народно-інструментального музичного мистецтва Донеччини аналізує дослідниця С. Білоусова (2016). У статті науковиці (згідно її професійній приналежності) більшою мірою наголошено на піднесенні домрового виконавства, адже на той час воно було найрозповсюдженішим. Втім, необхідно вказати на глибші причини такого домінування.

Активна концертна діяльність оркестру В. Андрєєва наклала вагомий відбиток на мистецьке життя східних регіонів України, й мала наслідком виникнення великої кількості колективів виконавців на народних інструментах. Найбільшого розвою досягли домрово-мандолінні ансамблі. Зазначимо, що їх приклад став однією із причин появи гуртових об'єднань виконавців, створених Гнатом Хоткевичем для показу мистецтва кобзарів на XII Археологічному з'їзді 1902 року у Харкові. Зазвичай кобзарство і лірництво були індивідуальними способами музикування. У своїх роботах і споминах Гнат Мартинович неодноразово наголошував на проблемах поєднання в ансамблі скрипучих голосів вуличних співців, наявності в них фізичної вади (відсутність зорового спілкування). Однак об'єднувальну роботу все ж вів, що підкреслює його завзяте прагнення лише до аргументованої художньо-творчої мотивації.

Переконливим фактом усвідомленої практики створення малих і великих бандурних колективів є особисте спілкування Г. Хоткевича й В. Андрєєва щодо залучення як самого Гната Мартиновича до оркестру, так і до створення ним народно-інструментальних колективів у Харкові. Природно, що Хоткевич, заразившись цією ідеєю, взявся до створення саме бандурних ансамблів.

Таким чином, поруч із домрово-балалаєчними оркестрами, з'являються і колективи бандуристів. Наслідком цього процесу стає створення у Харкові на базі Будинку культури заводу «Металіст» у 1921 році першого оркестру українських народних інструментів. Його склад поділявся на три групи: 1) струнно-щипкова (бандура, цимбали); 2) смичкова (ліри); 3) духова (сопілки, трембіти). Темброва основа оркестру – група бандур. Ідеологом та реальним організатором колективу став майбутній бандурист і продовжувач традицій Г. Хоткевича Леонід Гайдамака. Художні недоліки у звучанні оркестру клубу «Металіст» були, але його діяльність мала велике значення для майбуття як важливий етап на шляху створення сучасного типу оркестру українських народних інструментів.

Однак на теренах урбанізованого Донбасу бандура не звучала, хоча поруч і були капели в Запорізькій, Дніпропетровській, Харківській, Полтавській областях, навіть у Ростові і на Кубані. Таким чином, М. Стецюн, зростаючи в українській сім'ї (зі слів самого ювіляра), мало спілкувався з оригінальним фольклором загалом і бандурою як носієм українських традицій зокрема.

Тому, з дитинства долучившись до народно-інструментального виконавства, М. Стецюн проявив себе як виконавець на домрі, але навіть більше – як талановитий аранжувальник. Музичне середовище, в якому він перебував за часів навчання в музичному училищі та роботи з ансамблем народних інструментів у Будинку піонерів, обмежувалося домрово-балалаєчно-баянним звучанням. Підсумовуючи 60-річну діяльність цього колективу, Л. Шекіта (2013) згадує і про яскраві інструментування, створені М. Стецюном. На цій основі і відбувався розвиток тембрового мислення митця, підтвердженням чого є його перший твір – «Анданте для секстету народних інструментів». Далі хист оригінального аранжувальника розвивався

під час служби в армії, де молодому таланту трапилася нагода пройти практичну школу музичної діяльності. Микола Стецюн активно працював не лише на поприщі освоєння гри на різних музичних інструментах. Він удосконалив навички створення партитур для різних видів інструментальних та вокально-інструментальних ансамблів, робота з якими часом вимагала великої розумової концентрації, оскільки за короткі часові проміжки необхідно було досягти високоякісного кінцевого музичного результату.

З таким багажем молодий музикант вступив у новий етап свого професійного розвитку, вже у стінах Харківської державної консерваторії (нині Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського), де розпочав навчання на кафедрі народних інструментів у класі домри В. І. Міхеліса.

Віктор Іванович Міхеліс, 100-ліття від дати народження якого також відзначалося, був першим випускником класу М. Т. Лисенка, педагогічна діяльність якого на ниві харківської домрової школи мала і має багатющі наслідки для її професійного розвитку. Відразу після закінчення консерваторії (1951) Віктор Іванович продовжив шлях свого наставника і все своє життя викладав клас домри у рідному навчальному закладі. Особливою рисою В. І. Міхеліса як педагога було прагнення заохотити студента до творчості, пробудити в ньому ініціативність, надати йому можливість повною мірою розкрити свої індивідуальні здібності в манері озвучення художніх образів на інструменті, не дошкуляючи дрібними зауваженнями. Але водночас він дуже ретельно і системно підходив до питань опанування технології виконавського процесу. Саме тому мистецькі здобутки його випускників вражають яскравістю й вагомістю. Учнями В. І. Міхеліса були: А. Калабухін – народний артист України, професор (навчався у класі в останні роки); В. Гризодуб – доцент; М. Стецюн – заслужений діяч мистецтв України, член Союзу композиторів; М. Васильєв – лауреат Міжнародного фестивалю молоді та студентів у Відні (1959); В. Петров – основоположник професійної гітарної школи у Харкові; О. Дроботай – доцент; В. Городовенко – заслужений діяч мистецтв України; викладачі мистецьких шкіл

Харківщини – О. Гончарова (1980), Т. Прихно (1983), В. Максимова (1984), І. Гайдено (1986), А. Мартинюк (1988), О. Завер (1992).

Сам Микола Стецюн із вдячністю згадує свого педагога, підкреслюючи, що у класі В. І. Міхеліса він отримав не лише фундамент, прикладні засади музично-виконавської діяльності, а й велику повагу й тяжіння до мистецької творчості. Отже, природний талант випускника-домриста, підтриманий чудовим педагогом, прагнув свого розвитку, результатом чого стало продовження музикантом навчання вже на кафедрі композиції у класі Ігоря Костянтиновича Ковача – видатного українського композитора ХХ століття, одного з яскравих представників славетної харківської школи¹. Долучення до Харківської композиторської школи стало епохальною подією у житті Миколи Стецюна.

«Харківська композиторська школа є однією з історично ґрунтовних, оригінальних та плодovitих», – зазначає О. Рощенко-Авер'янова (2007: 57). Спадкоємність, спільні джерела – фундатором школи є відомий музичний теоретик і композитор С. С. Богатирьов – паритетність індивідуально-суб'єктивного та об'єктивного, стремління відкривати шляхи у незвідане притаманні їй кращим представникам. О. Рощенко-Авер'янова визначає певні типи композиторів харківської школи: *композитор-науковець* (М. Тіц, В. Барабашов, В. Борисов, Д. Клебанов, О. Стеблянко, Т. Кравцов, І. Гайдено), *композитор-педагог* (окрім названих вище, також В. Нахабін, А. Штогаренко, А. Жук, Л. Колодуб, І. Ковач, В. Золотухін, В. Птушкін), *композитор-адміністратор* (ректори ХІМ – С. Богатирьов, В. Борисов, А. Лебединець, В. Нахабін, голови правління ХОВНСКУ – М. Тіц, В. Борисов, П. Гайдамака, В. Бібік, В. Золотухін, М. Стецюн, І. Гайдено), *композитор-виконавець* (піаністи: С. Богатирьов, М. Тіц, Ю. Мейтус, А. Лебединець, М. Сільванський, В. Сечкін, Т. Кравцов, В. Бібік, В. Золотухін, В. Мужчиль, Л. Шукайло, В. Птушкін, І. Гайдено; скрипалі: Д. Клебанов; диригенти: Б. Яровинський, Л. Булгаков, Ю. Алжнєв; виконавці на народних

¹ Ігор Костянтинович Ковач (1924-2003) був учнем В. А. Барабашова з композиції та В. Т. Борисова з інструментування.

інструментах: В. Подгорний, А. Гайденко, В. Іванов, М. Стецюн); *композитор-вільний художник* (В. Рибальченко, М. Кармінський, Б. Буєвський, пізніше В. Губаренко, О. Щетинський) (Рощенко-Аверьянова, 2007: 60–61). Як бачимо, науковиця згадує різні аспекти діяльності Миколи Стецюна, а саме, в якості композитора-адміністратора² та композитора-виконавця.

Однак і під час навчання на композиторському факультеті, і майже два десятиліття потому у Миколи Стецюна не було вагомих підстав для близького знайомства з виконавством на бандурі. Післявоєнний розквіт бандурної співогри у Харкові на той час вже поступався місцем періоду «затишшя» в сфері професійного бандурного виконавства. П. Г. Іванов виїхав до Києва, фактично заклавши клас бандури в консерваторії. Його ансамблі у філармонії також припинили своє існування. Активною пропагандою бандурного мистецтва тоді займався Григорій Ільченко. На філармонічних афішах він представлений як «автор-виконавець пісень Вітчизняної війни», хоча його репертуар був дуже різноманітним (на вимогу часу). Популярними на той час були виступи музикантів у кінотеатрах перед показом фільмів. Паралельно Г. Ільченко керував самодіяльними колективами бандуристів при Палаці піонерів, Будинку вчителя, Авіатехнічному військовому училищі, Будинку культури промкооперації. Також до 70 років доволі широку концертну діяльність вели члени аматорських колективів при Палаці культури Південної залізниці. Там під орудою Івана Третяка діяли дитяча, жіноча, а деколи і змішана капели бандуристів великих складів, оскільки масовість була в пошані.

Таким чином, близьке знайомство з бандурою Миколи Григоровича Стецюна відбулося лише наприкінці 1980-х – на початку 1990 років, коли був поновлений клас бандури у Харківському державному інституті мистецтв, а в колективі філармонії з'явився літературно-музичний дует Віктора Лобаса (бандура, вокал) та

² Від 1979 року М. Стецюн був керівником Харківської обласної філармонії. У 2004 році очолював Харківську обласну організацію Національної спілки композиторів України.

Євгенії Кириченко (декламація), а також тріо бандуристок у складі Любові Мандзюк, Надії Мельник, Марини Заїченко (Ляшенко). Саме від цього часу почалося реальне «спілкування» Маестро з українським народним інструментом Бандурою, і у виконанні тріо бандуристок зазвучала його вокально-інструментальна композиція «Ой, у полі криниченька», стилістика якої стала доказом якнайтіснішої спорідненості митця з українською національною музичною традицією.

Відшліфована майстерність композитора як автора аранжувань і віртуоза тембральних сполучень набуває конкретних обрисів у звучанні бандури в його оркестрових творах. З'являються партитури «Романсу», «Елегії пам'яті Гната Хоткевича», «Болеро», «Вишиванки», «Ой, у полі криниченьки», «Калиноньки», «Рапсодії», створені для Національного академічного оркестру народних інструментів під орудою народного артиста України Віктора Гуцала, які за багато років широкого та активного звучання отримали безліч схвальних відгуків і від музикантів, і від слухачів.

Якщо до втілення інструментального бандурного мислення М. Стецюн підходив ґрунтовно й обережно, то звучання своїх оркестрових композицій і творів для інших інструментів дозволив втілювати у перекладеннях для бандури, з огляду на її можливості і тембральні характеристики. Тісна творча співпраця автора статті з композитором відбувалася як у процесі підготовки до концертних виступів у Харківській обласній філармонії, де Микола Григорович на той час працював художнім керівником, так і в аудиторіях Харківського державного інституту мистецтв імені І. П. Котляревського на кафедрі народних інструментів України. Так з'явився бандурний варіант «Елегії пам'яті Гната Хоткевича». Його прем'єра у виконанні Любові Мандзюк відбулася в чудовій акустичній залі Національної спілки композиторів України на базі Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

«Елегія пам'яті Гната Хоткевича», написана в оригіналі для фортепіано, на присвяту культурно-громадському діячеві Харківщини, видатному бандуристові Гнату Хоткевичу, – твір лірико-трагічного характеру з відтінком епічності. Присвята сприяла пошуку композитором характерних для бандури імітаційно-

тембрових засобів виразності, тому твір органічно влився у бандурний репертуар. Оркестрове ж мислення композитора, перенесене у площину сольного інструмента, розширювало палітру емоційної напруги до граничних вершин. При перекладенні вдалося максимально зберегти оригінальну фактуру твору завдяки лише поодиноким змінам у чергуванні звуків тієї чи іншої гармонії. Не зазнав змін і діапазон голосових ліній, зокрема гармонічні послідовності в малій октаві, відтворені у перекинутому положенні лівої руки. Тобто використання харківського способу гри на бандурі ще більше наблизило аранжування до задуму автора не лише з точки зору його змістовної направленості, але й технічно. Таким чином, під художньо-творчим наглядом М. Г. Стецюна було здійснене перше з бандурних перекладень його композицій, яке отримало схвальну оцінку автора й аудиторії слухачів.

Результатом наступного етапу роботи творчого тандему композитора і авторки цієї статті стала збірка вокально-інструментальних та інструментальних творів «Зажурилась при долині» (2004), яка вмістила вокально-інструментальні композиції минулих років з перекладеним для бандури акомпанементом, а саме: «Зажурилась при долині» (слова народні); «Криниченька» та «Мав я жінку» (слова Миколи Стецюна); «Місто надій» (слова Олекси Марченка); «Журавлине слово» (слова Анатолія Драгомирецького); «Зимонька-зима» (слова Тетяни Нещерет); «Різдвяний триптих» – «Різдво-коляда», «Посипальна», «Добрий вечір» (слова Олекси Марченка). До збірки увійшли також твори для ансамблевого виконання та інструментальні опуси: «Елегія пам'яті Гната Хоткевича», «*Etude-impromptu*», «Танок у формі рондо».

Поява бандурних перекладень «Елегії пам'яті Гната Хоткевича» та «*Etude-impromptu*» була ініційована ще однією неординарною подією в мистецькому житті не лише Харкова, а й усієї народно-інструментальної спільноти України та зарубіжжя, якою став Міжнародний конкурс виконавців на українських народних інструментах імені Гната Хоткевича, затверджений Міністерством культури та мистецтв України, Харківським державним інститутом мистецтв імені І. П. Котляревського, Державно-благодійним фондом

національно-культурних ініціатив імені Г. Хоткевича, Харківським виконкомом та Спілкою української молоді.

Якщо «Елегія пам'яті Гната Хоткевича» була результатом духовного натхнення автора й вибору співзасновників конкурсу, то «*Etude-impromptu*» став обов'язковим твором для конкурсного змагання бандуристів-інструменталістів на III Міжнародному конкурсі виконавців на українських народних інструментах імені Гната Хоткевича (2003). Обрання в такій функції саме музики М. Стецюна свідчить про значний рівень поваги і довіри до його композиторського таланту: саме виконавське «горнило» обов'язкових творів визначає рівень технічної та художньої майстерності претендентів на лауреатські звання найпочеснішого виконавського змагання. В оригіналі «*Etude-impromptu*» написаний для фортепіано; бандурний варіант, як згадувалось вище, був створений також Л. Мандзюк.

В «*Etude-impromptu*» композитор використав дещо неординарні музично-стилістичні засоби. Для створення ілюзії безперервної течії автор обрав п'ятидольний метр у поєднанні із квінтольними фігураціями. Хоча квадратна періодичність фраз і має місце, але в її межах тема все одно мінливо «погойдується» завдяки непарній будові такту (3+2). Виконавським завданням для реалізації такої художньої образності крайніх частин форми є вичерпна тембральна досконалість ведення теми – харківським способом, із застосуванням пунктуаційної (точкової) манери видобування звуку кінчиком нігтя правої руки. Пунктуаційність дозволяє шляхом раціоналізації відстаневих (мензурних) рухів усередині однієї позиції по можливості уникати акустичної фальші через нашарування звуків секундових співвідношень.

Середня частина «*Etude-impromptu*» у *quasi* «вальсовому» ритмі передає тонкі нюанси настроїв, від інтимно-суб'єктивних душевних переживань до об'єктивно-ораторського пафосу. Тому є велика слушність у темповій агогії при загальному визначенні темпу – *meno mosso*.

Завдяки цікавим індивідуальним творчим інтерпретаціям учасниками конкурсу, «*Etude-impromptu*» завоював право стати яскравим концертним номером у репертуарі бандуристів.

Показово, що, лише маючи чималий багаж оприлюднених творів подвійного призначення (для фортепіано і для бандури), М. Стецюн наважився створити оригінальний бандурний опус. Накопичені знання про інструмент, його технічні й виражальні можливості, дозволили композиторові виразити своє художнє світобачення у звуках бандури. Микола Григорович, який на той час обіймав посаду голови Харківського обласного осередку Національної спілки композиторів України, був добре знайомий з тогочасним репертуаром для бандури у композиторському доробку. Творчий ентузіазм, підкріплений замовленням від організаторів уже V Міжнародного конкурсу імені Гната Хоткевича (2010), вилився у написання ним композиції «Танок у формі рондо».

Новий твір великої форми поповнив репертуарний список оригінальних композицій для бандуристів. Його будова, за задумом автора, визначається як розгорнуте концертне рондо, де різноманітні елементи теми-рефрену (мелодичні, ритмічні, гармонічні, фактурні) пронизують увесь твір, таким чином додатково об'єднуючи композицію. З іншого боку, прийом музичного розгортання опусу дуже близький до варіаційного, де основне композиційно-мелодичне ядро щоразу набуває іншого художньо-образного звучання. Різновекторну стильову направленість розділів твору можна визначити, скориставшись узагальненням І. Лісняк стосовно бандурних композицій межі століть як таких, що мають риси неофольклоризму, неоромантизму, неоімпресіоналізму (Лісняк, 2014: 254), а його фінал має неокласицистське спрямування.

Розмаїтий досвід практичної роботи з оркестром спонукав композитора до перенесення полівекторного симфонічного мислення на моновиконавську царину, що обумовило об'ємність звучання й охоплення широкого діапазону бандури. Безумовно, масштабність художньо-конструктивних завдань створює певні проблеми для виконавця. По-перше, усвідомлення творчої мети автора підштовхує до пошуку технічних способів її реалізації. По-друге, це художньо-інтерпретаційні складнощі, оскільки опус створювався як конкурсний взірєць досконалості, й автор повною мірою – художньо і

технічно – впорався з поставленим завданням. Це підтверджують роки щедрого звучання композиції у бандурному просторі.

Також з великою симпатією бандуристи виконують «Український танець», надрукований у збірці сучасних творів «Юний бандурист», випуск № 4, виданий за результатами IV Всеукраїнського конкурсу виконавців на бандурі імені Г. Хоткевича (2009). На відкритті ювілейного X Всеукраїнського конкурсу виконавців на бандурі імені Г. Хоткевича (2023) прозвучала композиція М. Стецюна «Святкові бандури», яка своїм настроєм, що чудово відповідає програмній назві, створила неперевершену атмосферу усього дійства. Цей опус автор «почув» саме у звучанні колективу бандуристів, тому партитура твору, з відповідною тембровою палітрою, розписана для трьох партій бандур.

Висновки.

Творчий доробок представника харківської композиторської школи М. Г. Стецюна є яскравим і самобутнім надбанням української бандуристики³ ХХІ століття. Здійснений огляд етапів творчого становлення композитора виявив очевидну трансформацію творчих зацікавлень митця сферою бандурної музики. Музичні вподобання М. Стецюна формувалися в середовищі народно-інструментальної музики Донеччини, де панували домрово-балалаєчні звучання. Тому усвідомлена рецепція бандури як національного музичного інструмента у композитора відбувалася поступово. Остаточно це сталося у зрілому віці – орієнтовно під час роботи композитора у Харківській філармонії.

Здійснений у статті аналіз свідчить про непересічну роль опусів М. Стецюна у формуванні сучасного виконавського репертуару бандури. У доробку митця є низка вокально-інструментальних та інструментальних бандурних творів, які користуються значною популярністю серед виконавців. Усі твори для бандури М. Стецюна можна згрупувати за жанрово-стильовими моделями: вокально-інструментальні композиції («Ой, у полі криниченька»), оркестрові

³ Поняття «бандуристика» введено в науковий обіг І. Дружгою (Дружга, 2021).

твори із включенням партії бандури («Романс», «Елегія», «Болеро», «Вишиванка», «Калинонька», «Рапсодія» та ін.); перекладення для бандури соло, написані у співпраці з Л. Мандзюк (наприклад, «Елегія»), оригінальні твори для бандури («Танок у формі рондо»), композиції для ансамблю бандуристів («Святкові бандури»).

У своїх творах М. Стецюн продовжує традиції харківської композиторської школи, про що свідчить яскраве індивідуально-стильове начало більшості опусів. Переважно оркестрове мислення митець органічно втілює у сольному й ансамблевому звучанні бандури, використовує цікаві традиційні і сучасні мелодико-гармонічні, фактурні та артикуляційні засоби.

Безперечно, розвиток бандурного виконавства в Україні потребує збагачення й оновлення оригінального репертуару інструмента. У цьому аспекті творчість М. Стецюна є знаковою: його композиції самобутні і користуються попитом серед виконавців.

Таким чином, бандурна творчість М. Г. Стецюна – одна із вагомих галузей його композиторської діяльності, що демонструє сучасний стан функціонування бандурного мистецтва не лише у межах харківської композиторської школи, а й в українській бандурній музиці загалом.

Перспектива цього дослідження полягає в музикознавчому осмисленні новітніх опусів українських композиторів для бандури як цілісного художнього явища, що є важливою складовою народно-інструментального українського мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

- Аулова, А. (2021). Елегія пам'яті Г. Хоткевича М. Стецюна: від історії створення до інтерпретації. *Народно-інструментальне виконавство: сучасність та перспективи. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського 27–29 листопада 2021 року*, (сс. 81–85). Харків: ХНУМ імені І. П. Котляревського.
- Білоусова, С. В. (2016). Домрове виконавство Донецького краю. У зб. *Музичне мистецтво ХХІ століття – історія, теорія, практика*, сс. 65–72. Дрогобич; Кальце; Каунас; Алмати: Посвіт.

- Виноградова, А. (2019). Творча постать М. Г. Стецюна в контексті академічного народно-інструментального мистецтва України. *Культура України*, 66, 117–124.
- Дружба, І. С. (2021). *Сучасна бандуристика: композиторські пошуки та виконавські перспективи*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Лісняк, І. М. (2007). Жанрово-стилістичні особливості музики для бандури 50–80-х років ХХ століття (дискурс-аналіз). У зб. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*, сс. 204–211. Київ: Міленіум.
- Лісняк, І. М. (2014). Композиторська творчість для бандури межі ХХ–ХХІ ст.: стильовий аспект. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2, 251–255. http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2014_2_52
- Мандзюк, Л. С. (2010). Внесок харківських митців у розвиток виконавського репертуару бандуристів. *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка*, 14, 176–186.
- Рощенко-Аверьянова, Е. Г. (2007). История харьковской композиторской школы в аспекте типологии творческих индивидуальностей. *С. Рахманінов: на зламі століть. Збірка матеріалів Міжнародного симпозіуму «С. Рахманінов: на зламі століть»*, вип. 4, (сс. 55–65). Харків: СПДФО Носань В. А.
- Тущенко, М. М. (2019). М. Стецюн. «Іспанський концерт» для гітари з оркестром: до питання створення національного репертуару в галузі гітарного мистецтва. *Мистецтвознавчі записки*, 35, 287–291.
- Шекіта, Л. (2013). Слово про оркестр. До 60-річчя оркестру народних інструментів АМУ імені І. Карабиця. Артемівськ: б. в.

REFERENCES

- Aulova, A. (2021). M. Stetsiun's "Elegy in memory of H. Khotkevych": from the history of creation to interpretation. *Folk instrumental performance: modernity and prospects. Materials of the International Scientific and Practical Conference, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, November 27–29, 2021*, (pp. 81–85). Kharkiv: I. P. Kotlyarevsky KhNUA [in Ukrainian].
- Bilousova, S. V. (2016). The domra performance of Donetsk region. In *Musical art of the 21st century – history, theory, practice*, pp. 65–72. Drohobych; Kaltse; Kaunas; Almaty: Posvit [in Ukrainian].

- Druzha, I. S. (2021). Modern banduristics: composer's searches and performance perspectives. (Extended abstract of PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts [in Ukrainian].
- Lisnyak, I. M. (2007). Genre and stylistic features of the bandura music of the 50^s–80^s of the 20th century (discourse-analysis). In *Actual problems of the history, theory and practice of artistic culture*, pp. 204–211. Kyiv: Millennium [in Ukrainian].
- Lisnyak, I. M. (2014). Composer creativity for the bandura at the turn of the 20th–21st centuries: stylistic aspect. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald, 2, 251–255. http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2014_2_52 [in Ukrainian].
- Mandziuk, L. S. (2010). The contribution of Kharkiv artists to the development of the performance repertoire of bandurists. *Problems of modernity: culture, art, pedagogy*, 14, 176–186 [in Ukrainian].
- Roshchenko-Averyanova, E. G. (2007). The history of the Kharkiv school of composers in the aspect of typology of creative personalities. *S. Rachmaninov: at the turn of the century. Collection of materials of the International Symposium "S. Rachmaninov: at the turn of the century"*, vol. 4, (pp. 55–65). Kharkiv: SPDFO Nosan V. A. [in Russian].
- Shekita, L. (2013). *A word about the orchestra. To the 60th anniversary of the Orchestra of Folk Instruments of the Artemivsk Music College named after I. Karabyts*. Artemivsk: no in. [in Ukrainian].
- Tushchenko, M. (2019). M. Stetsiun. "Spanish concert" for guitar with orchestra: to the question of creation of a national repertoire in the field of guitar art. *Notes of Art Criticism*, 35, 287–291 [in Ukrainian].
- Vynohradova, A. (2019). creative personality of M. H. Stetsiun in the context of the academic folk instrumental art of Ukraine. *Culture of Ukraine*, 66, 117–124 [in Ukrainian].

Liubov Mandziuk

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
 PhD in Art Studies, Associate Professor,
 the Department of Folk Instruments of Ukraine
 e-mail: lubov.mandziuks@gmail.com
 ORCID iD: 0000-0003-1182-7858

Mykola Stetsiun's creativity for bandura in the anniversary context

Statement of the problem. Recent research and publications.

A significant event for the bandura community was the 80th anniversary of the Honored Artist of Ukraine Mykola Hryhorovych Stetsiun (b. 1942), whose composer's work represents a new stage in the development of the bandura art. The artist's professional development began in the urbanized Eastern region of Ukraine, where the folk instrumental performance was represented exclusively by the domra, balalaika, and accordion arts. The composer's practical acquaintance with the bandura took place in his mature years in Kharkiv, which prompted him to expand the original bandura repertoire and include the timbre of the instrument in orchestral compositions.

M. Stetsiun's composer work has been covered in the number of scientific studies. His life and creative path is described by A. Vynohradova (2019), S. Bilousova (2016), and L. Shekita (2013) who characterized M. Stetsiun's work in the context of the development of folk instrumental art. The performing interpretation some of the composer's works is characterized in the studies of M. Tushchenko (2019) and A. Aulova (2021). I. Lisniak (2014) offered the genre-style review of the composer's work for the bandura. The relevance of the proposed study determines by insufficient research of M. Stetsiun's bandura works.

Objectives, methods, and novelty of the study.

The purpose of the study is to characterize the development of M. Stetsiun's bandura creativity in the context of the enriching the modern bandura repertoire. For the first time, the evolution of M. Stetsiun's interest in bandura sound was traced in the context of significant for folk instrumental art the events and creative communications. Ways of formation and creative transformation of M. Stetsiun's composer style in the field of bandura music have not yet been the object of research. A panoramic overview of the composer's genre and style searches, aimed at expanding the performance repertoire for bandura, was carried out. The following methods was used in the research: 1) biographical to characterize significant events in M. Stetsiun's life and work; 2) genre and stylistic to reveal the characteristic peculiarities of his music works; 3) interpretive to analyse performance tasks in the works for bandura.

Research results.

Thanks to the activities of V. Andrieiev and H. Khotkevich, bands of bandurists appeared in Kharkiv alongside the domra and balalaika orchestras. In 1921,

the first orchestra of Ukrainian folk instruments was created. The cultural and musical environment of the Ukrainian Donbas in the middle of the 20th century was influenced the Soviet narratives. The bandura did not sound there. Therefore, since childhood, M. Stetsiun showed himself as the domra performer and talented arranger. During his studies at the Kharkiv State Conservatory (in the domra class of V. I. Mikhelis, in the composition class of I. K. Kovach), bandura performance declined. M. Stetsiun's close acquaintance with the bandura took place at the turn of the 1980-90s, when the bandura class was renewed at the Kharkiv State Institute of Arts. There are several genre and style models to which the composer turns to in his work for this instrument: 1) vocal-instrumental compositions, 2) orchestral works with the inclusion of the bandura part, 3) arrangements for bandura solo, 4) original works for bandura, 5) compositions for the ensemble of bandurists. M. Stetsiun's arrangements for bandura – “Elegy in Memory of Hnat Hotkevych” and “Etude-Impromptu” are very popular among the performers. The “Dance in the Form of a Rondo” stands out among his original works for bandura.

Conclusion.

M. Stetsiun continues the traditions of the Kharkiv school of composers, as evidenced by the bright individual stylistic appearance of most of his opuses. Conscious reception of the bandura as a national musical instrument by the composer took place in adulthood, when, thanks to the high level of compositional skill, he was able to embody organically the specifics of orchestral thinking in the solo and ensemble sound of the bandura using the traditional and the modern melodic-harmonic, textural and articulation means.

The perspective of the research consists in the musicological understanding of the resent opuses of Ukrainian composers for the bandura as a complete artistic phenomenon and the important component of folk-instrumental Ukrainian art.

Keywords: bandura in Kharkiv, bandura performance, folk-instrumental art, composer's thinking, mono-performance field, vocal-instrumental works, instrumental works, bandura arrangements, repertoire, concert activity, Mykola Stetsiun's work.

Стаття надійшла до редакції 21 листопада 2023 року

Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського

Виходить з 1998 року

АСПЕКТИ ІСТОРИЧНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА

ВИП. XXXIII (33)

Збірник наукових статей

Відповідальний за випуск –

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

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

Комп'ютерне макетування – Л. В. Русакова

Підписано до друку 28.12.2023 р. Формат 60 x 84 1/16
Папір офсетний. Ум. друк. арк. 10,8. Обл. вид. 10,9.
Тираж 100 прим.



ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

