

ISSN 2519-4496

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

**Проблеми взаємодії мистецтва,
педагогіки
та теорії і практики освіти**

Збірник наукових статей

Випуск 55

Харків
2019

ISSN 2519-4496

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ, МОЛОДЁЖИ И СПОРТА
УКРАИНЫ
ХАРЬКОВСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИСКУССТВ
ИМЕНИ И. П. КОТЛЯРЕВСКОГО

**Проблемы взаимодействия
искусства, педагогики,
теории и практики образования**

Сборник научных статей

Выпуск 55

Харьков
2019

ISSN 2519-4496

MINISTRY OF CULTURE, YOUTH AND SPORT OF UKRAINE
KHARKIV NATIONAL UNIVERSITY OF ARTS
named after I. P. KOTLIAREVSKY

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

Collection of research papers

Issue 55

Kharkiv
2019

УДК 78.03

ББК 85.31

П 78

Рекомендовано до друку Вченою радою
Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського
(Протокол № 3 від 31 жовтня 2019 року)

Видання індексується базами даних Google Scholar, Бібліометрика української науки, ELIBRARY.ru (РІНЦ),
реферується та відображається у загальнодержавній реферативній базі даних «Україна наукова»
[<http://www.nbuv.gov.ua/db/ref.html>]

Редакційна колегія:

Україна – Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського:
Веркіна Т. Б. – народна артистка України, кандидат мистецтвознавства, професор, ректор ХНУМ ім. І. П. Котляревського (голова); **Гребенюк Н. Є.** – д-р мистецтвознавства, професор;
Драч І. С. – д-р мистецтвознавства, професор; **Очеретовська Н. Л.** – д-р мистецтвознавства, професор;
Шаповалова Л. В. – д-р мистецтвознавства, професор; **Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського (Київ): Черкашина М. Р.** – д-р мистецтвознавства, професор; **Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка: Кияновська Л. О.** – д-р мистецтвознавства, професор.

Польща (Polska) – Akademia Muzyczna im. F. Nowowiejskiego w Bydgoszczy: **Bednarek Wiesław** – dr. hab., prof. AM, Wydział Wokalno-Aktorski [Беднарек В'єслав – д-р хабілітований, професор вокально-акторської кафедри, Бидгощ]; Akademia Muzyczna im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu [Музична академія ім. І.-Я. Падеревського (Познань)]: **Jeremus-Lewandowska Anna** – prof., dr. hab., Wydział Wokalno-Aktorski [Йеремус-Левандовська Анна – д-р хабілітований, професор вокально-акторської кафедри]; Akademia Teatralna im. A. Zelwerowicza, Warszawa [Театральна академія ім. А. Зельверовича (Варшава)]: **Waszkiel Marek** – dr. hab., prof. [д-р хабілітований, професор].

Німеччина (Deutschland) – Institute für Musikwissenschaft, Leipzig [Інститут музикознавства, Лейпциг]: **Loos Helmut** – dr., prof. [Лоос Хельмут – д-р, професор];

Сербія (Serbia) – University of Arts Belgrade [Белградський університет мистецтв]: **Petrovic Milena** – associate Professor of Solfeggio and Music Education, Faculty of Music [асоційований професор кафедри сольфеджіо та музичної освіти, факультет музики].

Редактор-упорядник: Л. В. Шаповалова

П 78 **Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти :**
зб. наук. ст. Вип. 55 / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського ;
ред.-упоряд. Л. В. Шаповалова. Харків : ХНУМ, 2019. 204 с.
ISSN 2519-4496

Пропонований збірник наукових праць містить актуальну тематику когнітивного музикознавства, яке презентує харківську виконавсько-наукову школу. Розробка проблем феноменології творчості та інтерпретологічних стратегій в сфері музичного мистецтва постає на вістрі часу. Розділ I присвячений методології дослідження творчості видатних митців минулого та сьогодення (М. Лисенка, П. Чайковського, Б. Бріттена, А. Калабухіна, А. Сташевського) в історико-культурних проєкціях сучасної України. У Розділах 2–3 містяться приклади новітньої науково-інтерпретативної практики. Інтерес до її персоналій (С. Рахманінов, В. Сильвестров, М. Шух) та класична спадщина України та Західної Європи переосмислюються через розуміння універсальних законів музичної композиції та її інтерпретації видатними виконавцями (С. Давидов, Й. Кауфманн). Видання призначене для студентів та аспірантів вищих навчальних мистецьких закладів України, а також всім, хто цікавиться музикою як засобом духовного спілкування.

УДК 78.03

ISSN 2519-4496

© Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 2019



Зміст

Розділ 1

Феноменологія творчості: музичне та позамузичне

Копелюк О. Феноменологія стилю як музикознавчий дискурс • Копелюк О. Феноменология стиля как музыковедческий дискурс • Kopeliuk O. Phenomenology of composer style as musicological discourse	7
Paliy I. «Unionique music» as a new phenomenon in the principles of musicological terms • Палій І. «Unionique music» як феномен музичної культури: постановка проблеми • Палий И. «Unionique music» как феномен музыкальной культуры: постановка проблемы	22
Тищик В. Проекції програмності у «Давньокиївських фресках» А. Сташевського для баяна • Тищик В. Проекции программности в «Древнекиевских фресках» А. Сташевского для баяна • Tyshchuk V. Programmability projections in “The Ancient Kiev Frescoes” by A. Stashevsky for the button accordion	33
Соляник М. Струнний квартет №3 Б. Бріттена як феномен пізнього стилю композитора • Соляник М. Струнный квартет №3 Б. Бриттена как феномен позднего стиля композитора • Solyanyk M. The Third String Quartet by B. Britten as a phenomenon of the late composer style	50
Маклюк Д. Постать Івана Мазепи як культурний символ: історичний та виконавський аспекти • Маклюк Д. Образ Ивана Мазепы как культурный символ: исторический и исполнительский аспекты • Makliuk D. Ivan Mazepa’s personality as a cultural symbol: historical and performing aspects	61
Чиженко М. Анатолій Калабухін: феномен творчої особистості • Чиженко М. Анатолий Васильевич Калабухин: феномен творческой личности • Chyzenko M. Anatoly Vasilievich Kalabukhin: the phenomenon of creative personality	76
Яструб Олена. Музично-просвітницька діяльність М. Лисенка як феномен самоідентифікації національної культури • Яструб Е. Музыкально-просветительская деятельность Н. Лысенко как феномен национальной самоидентификации • Yastrub O. Musical and educational activities of M. Lysenko as a phenomenon of self-identification of the national culture	92



Розділ 2

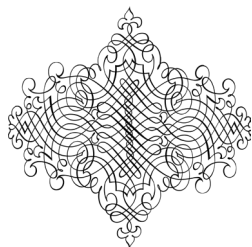
Інтерпретологічні стратегії дослідницької практики

Днепровская Н. С. Рахманинов. Шесть детских хоров: специфика интерпретации жанра • Дніпровська Н. С. Рахманінов. «Шість хорів для дитячих або жіночих голосів»: специфіка інтерпретації жанру. • Dniprovskaya N. S. Rachmaninov. Six choirs for children's or women's voices: specific of interpretation of the genre	105
Каменёва А. Стилистичні особливості хорового концерту «Чаклувальні пісні» М. Шуха • Каменева А. Стилистические особенности хорового концерта «Чаклувальні пісні» М. Шуха • Kamenieva A. Stylistic features of the choral concerto "Witchery songs" by M. Shukh	122
Моцаренко К. Мова метафор як елемент жанрової ідеї багателі в музичному універсумі В. Сильвестрова • Моцаренко К. Язык метафор как элемент жанровой идеи багатели в музыкальном универсуме В. Сильвестрова • Motsarenko K. Language of Metaphors as an Element of the Genre Idea of Bagatelles in the Musical Universe of V. Silvestrov	136
Харенко Аліна. Музична драматургія як творчий метод у джазовому мистецтві: на прикладі фортепіанної творчості Сергія Давидова • Харенко А. Музыкальная драматургия как творческий метод в джазовом искусстве: на примере фортепианного творчества Сергея Давыдова • Kharenko A. Musical dramaturgy as a creative method in jazz art: the example of the piano art by Sergey Davydov	155

Розділ 3

Вокальне мистецтво у дослідженнях молодих китайських виконавців

Лю Ся. Специфіка дії наративу в оперному жанрі • Лю Ся. Специфика действия нарратива в оперном жанре • Liu Xia. The specifics of the narrative in the opera genre	170
Ян Хаосюань. <i>Liederabend</i> у творчій практиці Й. Кауфманна • Ян Хаосюань. Жанр <i>Liederabend'a</i> в творческой практике Й. Кауфманна • Yan Haosyuan. Genre <i>Liederabend</i> in creative practice by J. Kauffmann	183
Відомості про авторів	198
Сведения об авторах	200
Information about authors	202



Розділ 1.

ФЕНОМЕНОЛОГІЯ ТВОРЧОСТІ: МУЗИЧНЕ ТА ПОЗАМУЗИЧНЕ

УДК 781.071.1.03 : 130.12

DOI 10.34064 / khnum 1-5501

Копелюк Олег

ORCID ID 0000-0002-0428-1538

Феноменологія стилю як музикологічний дискурс

Анотація

Копелюк Олег. Феноменологія стилю як музикознавчий дискурс. Статтю присвячено обґрунтуванню засадничої для аналізу музичної творчості категорії. Розглядаються відповідні філософські та теоретичні концепції феноменології. Спираючись на кантівську концепцію понятійно-чуттєвого досвіду, запропоновано розуміння феноменології як процесу пізнання, що у музичній творчості становить індивідуальний досвід композиторської творчості та виконавської інтерпретації. Вперше у музикознавчий обіг вводиться поняття «феноменологія стилю», що мислиться в єдності композиторського і виконавського мислення, як поетапне входження в духовну ауру життєтворчості: від вивчення еволюції композиторського стилю – до створення сучасними виконавцями власних концепцій. Доведено, що актуалізацію феноменологічного методу спричиняють різні когнітивні установки в системі «митець – виконавець – дослідник». **Ключові слова:** *феноменологія, життєтворчість, стиль, виконавська концепція, дослідник.*

Копелюк Олег. Феноменология стиля как музыковедческий дискурс. Статья посвящена обоснованию основополагающей для анализа



музыкального творчества категории. Рассматриваются соответствующие философские и теоретические концепции. Опираясь на кантовскую концепцию понятийно-чувственного опыта, феноменология представлена как процесс познания, объединяющий индивидуальный опыт композиторского творчества и исполнительской интерпретации. Впервые в научный обиход вводится понятие «феноменология стиля» в единстве композиторского и исполнительского мышления, как поэтапное вхождение в духовную ауру житнетворчества: от изучения эволюции композиторского стиля – к созданию современными исполнителями персональных концепций. Актуализации феноменологического метода способствуют различные когнитивные установки в системе «художник–исполнитель–исследователь». **Ключевые слова:** *феноменология стиля, житнетворчество, композиторский стиль, исполнительская концепция, исследователь.*

Kopeliuk Oleg. Phenomenology of style as musicological discourse.

Background. Among the studies of the last five years we note scientific researches which reveal different phenomenological concepts in musicological discourse and reveal the final maximum of the phenomenological study of music essence. R. Kurenkova's research is one of them, which explores the content of the phenomenological approach to the analysis of musical art works, and traces the analysis of the history and theory of the phenomenological method. In V. Sokolov's work the attention is focused on the categories of musical thinking, which for the first time becomes the subject of methodologically advanced phenomenological analysis. A. Karipova traces the connection of musical phenomenology with E. Husserl's temporal concept in her research. T. Ivannykov studies the phenomenon of guitar art. The phenomenology of style, which was first introduced into the scientific musicological circulation, is studied by the article's author in the PhD research.

Objectives. The article's objective is to form a musicological discourse on the problems of musical phenomenology on the basis of existing scientific sources and to reveal the understanding of composer's style as a phenomenon of musical creativity.

Methods. The research methodology is focused on the synthesis of different approaches: historical, functional and structural, genre, stylistic performing and interpretive, phenomenological approaches.



Results. Phenomenology as a direction studies phenomena, reveals their content by means of structural complexes in their integrity. In the 19th century, the search for common interconnection and common methods of a unified process of cognition began in Western European philosophy. The theoretical concepts of the leading philosophers and phenomenologists E. Husserl, F. Brentano, M. Heidegger are considered. Extrapolation of the teachings of outstanding philosophers and phenomenologists to the material of musical art proved that Phenomenology as a process of cognitive knowledge of musical creativity reveals the fact of an individual performer's experience as well as the experience of his artifact, which at the final stage forms the result of theoretical understanding. The valuable concepts of phenomenology of musical creativity by L. Akopian, O. Losev, M. Arkadyev, Z. Fomin, R. Kurenkova, V. Sokol, O. Krayeva, A. Karipova, I. Konovalova, T. Ivanikov are considered, which determine the musicological debate and give perspective on this issue's development.

Music, as the comprehension of being, is an irrelevant form of its expression, it contains meanings that do not "lie" on the surface, requiring their understanding and recognition. Therefore, the phenomenological approach leads to the isolation of a special subject named "phenomenology of musical creativity".

Accordingly, the phenomenology of musical objects is a method of musical phenomena recognition defining the descriptive function of their essence. Since phenomenology is involved in musical creativity, it should be noted that it is connected with a created, completed and final product (work), its performer, and subject (listener). Therefore, phenomenology can be involved at all levels of musical communication: both external (genre, performer, listener) and internal (work, form, dramaturgy, style). Phenomenological approach to the study of the composer's style specifics leads to a structured attitude to the content of musical phenomena. The broadest sense for the extrapolation of phenomenology to musical art gives the notion of life-creation, whose meaning implies not only an artist's belonging to historical age and composing school. The phenomenology of composer's style is connected with the knowledge of a work's semantic orientation in its "performance-appropriate" style reproduction. The performance concept is an appropriate task of phenomenology in the sense of knowing the semantic direction and its performance-adequate reproduction that is personal interpretation. Thus, before performing the compositional structure of a work and type of musical dramaturgy, a performer should establish a research position. In order to develop a work's phenomenological



concept, it is suggested to consider all factors of composer's style as a two-level system: general stylistic intonation and performing concept.

Conclusions. The actualisation of the phenomenological method of cognition is evidenced by the various positions (cognitive attitudes) that relate to the subject who is the subject of "composer – performer – researcher" creativity. The levels of manifestation of creative phenomenology are fixed in the artifacts (a composer's musical archive, audio and video recordings of different performers) should allow to consider composer's style through its evolution. The model of style phenomenology is built as a system of functional levels and connections between them that emerge on musical communication basis (author – performer – listener).

Key words: *phenomenology, creativity, style, performing concept, researcher.*

Постановка проблеми. Обумовленість *homo creator* і філософії буття – одна з наскрізних тем музикології ХХ–ХХІ століть. Якщо слухацьке сприйняття дозволяє усвідомити художню ідею твору як продукт співпраці композитора та виконавця, то первинний рівень онтології мистецтва зводиться саме до моменту *творення музики*, унікальності творця як носія стилю. Згадаємо відому максиму Ж. Бюффона «стиль є людина»¹, у змісті якої закладено можливість вбачати в людині безцінний феномен. Втім далеко не кожний музикант (композитор, виконавець) здатен у творчості належним чином «створити стиль». На думку В. Москаленка, «... явище індивідуального стилю порівняно з масштабом творчої особистості. Така постать в художній творчості долає рамки "цінності для себе" та стає "цінною для інших"» [17, с. 233]².

Феноменологія як наука в наш час набуває стрімкого розвитку. Так, у блискучому дослідженні Л. Акопяна йдеться про глибинні механізми життєтворчості Д. Шостаковича: «... феноменологічний підхід до творчості художника націлений на те, щоб "угледіти" в корпусі залишених ним текстів одне з специфічних, унікальних, цілісних проявів абсолютного духу» [1, с. 5].

¹ Buffon, de G. L. Leclerc Discours sur le style, in Un autre Buffon, recueil de textes présenté par J.-L. Binet et J. Roger. Paris: Hermann, 1977. 256 p. [p. 34].

² Тут і далі – *переклад мій (О. К.)*.

Феноменологію композиторського стилю І. Карабиця розробляв і автор статті [13] (2018). Феноменологічний підхід дає змогу з'ясувати усі важелі складного процесу возз'єднання людини-творця зі світом, ті аспекти життєтворчості (роки становлення, національну ідентифікацію, соціальні умови), що в тій чи іншій мірі впливали на композиторський стиль. Завдяки цьому маємо констатувати факт творчої реалізації художника, його роль в культурі країни, епохи, національної школи, отже, усвідомити сутність композиторського стилю як феномену.

Однак у вітчизняній музичній науці й досі не закріплено поняття «феноменології стилю», зміст якого охоплює глибинні зв'язки комунікації всіх суб'єктів творчості (митець-виконавець-слухач). Розробка загальних засад вчення про феноменологію стилю в музиці складає *актуальність теми*. Прийшов час окреслити окремі наукові ідеї в світлі феноменологічного дискурсу як системний погляд на роль виконавця в музичному мистецтві.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Серед дослідників феноменології музики відзначимо Р. Курєнкову [15] (2015), яка розкриває в цьому методі чуттєво-ейдетичний спосіб возз'єднання *світу музики та світу людини*. В. Соколов при вивченні музичного мислення в світлі феноменологічного аналізу розрізняє інтенціональний розум суб'єкта музичного досвіду [19] (2015). А. Каріпова простежує зв'язок феноменології музики з темпоральною концепцією Е. Гуссерля, яка вплинула на усвідомлення музичного часу [11] (2016). Т. Іванніков надав комплексну характеристику феноменів європейської гітарної музики ХХ ст., представлених на стратегічному, тактичному, системному рівнях дослідження [8] (2018).

Предмет пропонованого дослідження – композиторський стиль як феноменологічне явище; його **мета** – окреслити стан феноменологічного дискурсу в музикознавстві ХХІ століття.

Методи дослідження зумовлені інтеграцією різних підходів, зокрема: *історичний* – вказує на генезу явищ, що вивчаються в системі стилю; *функціональний* – виявляє смисл музичних явищ, що підлягають феноменологічному аналізу; *когнітивний* – встановлює специфіку спілкування в системі «митець-виконавець-дослідник-слухач».



Виклад основного матеріалу. У філософському енциклопедичному словнику пропонується загальне визначення: «Феномен (від грецької *phaino`menon*) – те, що є, надано у досвіді чуттєвого пізнання. Феноменологія (вчення про феномени) – вчення про явища» [20, с. 477].

У XIX столітті у західноєвропейській філософії відбувались пошуки загального взаємозв'язку, загальних методів єдиного процесу пізнання. Так, у феноменології *Г. Гегеля* (1770–1831) міститься наголос на *тотожності буття та мислення* як одного з фундаментальних принципів філософії. Вчений вказував на єдиний процес формотворення свідомості: від первинних форм чуттєвої достовірності до абсолютного знання [4]. Людський досвід є базовим у пізнанні феноменів. Феноменологія являє собою шлях до знаходження та пізнання істини, що не стільки сприймається раціональним способом, скільки стає моментом її переживання, проживання та осмислення.

Засновником вчення феноменології вважається німецький філософ *Е. Гуссерль* (1859–1939), який слідом за *Ф. Brentano* (1838–1917) запропонував винаходити відмінності між зв'язками речей, переживань та зв'язками логічних істин в теорії, а не взаємозв'язок між ними [5]. Наша свідомість сприймає фізичні феномени (що постають як даність – звук, відчуття, колір, запах) та психічні (сприйняття, судження, емоції). Метод психічного сприйняття має бути відмінним від метода фізичного виявлення феноменів [3].

Послідовниками феноменологічної теорії були видатні філософи кінця XIX – початку XX століть *Ф. Ніцше*, *С. К'єркегор*, *Г. Марсель*, *М. Дюфрен*, *А. Камю*. За визначенням *М. Мерло-Понті*, «феноменологія – це метод пізнання, а не система поглядів та істин» [22, с. 29]. *Ж.-П. Сартр* розробив феноменологію уяви [18]. *М. Хайдеггер* обґрунтував це поняття шляхом визначення двох складових – феномен і логос, через з'єднання яких формується його зміст. Філософ трактує феномен як «само по-собі-удаване», очевидне, а «феномени» як «... сукупність того, що лежить на світлі або може бути виведено на світло» [22, с. 28]. Функцію логосу філософ визначив як розуміння. На його думку, феноменологію можна тлумачити і як інтерпретацію:

«... феноменологія є певним досвідом виявлення та обробки того, що потрібно трактуватися» [22, с. 34–35].

Спроектуємо настанови феноменології як філософського вчення на явища музичного мистецтва задля розуміння його специфіки.

Фундаментальний внесок у *феноменологію музики* пов'язаний з ім'ям *О. Лосева*. Вчений тлумачив зміст феноменологічного методу як ключ до розуміння музики, зокрема, процесуально-темпорального характеру [16]. Як стверджує дослідник, є вчені, які при виявленні феноменів знеособлюють музику, тому можна «... почати поетично і художньо зображувати в словах сутність окремих музичних творів. Звичайно, це може бути справжнім описом справжнього музичного феномена<...> і якщо воно зроблено правильно, тобто, якщо художній критик вірно відбив художню сутність музичного твору, їм слід дорожити і керуватись» [16, с. 24].

Трансцендентальну феноменологію розробляє *М. Аркадьєв* на прикладі аналогій творчості А. Веберна та Е. Гуссерля. Дослідник визначив два модули взаємовідношення філософії та музики:

1) філософствування про музику (міркування про семантичні структури твору або творчості композитора в цілому);

2) філософствування самою музикою (виявлення проблеми тієї мови, якою користується композитор) [2].

Якщо для розкриття онтології музики необхідний раціоналізм у наукових підходах, – вважає *З. Фоміна*, – то для феноменології музики головною є власне музика, що відтворюється: «... музика як така має для нас цінність, перш за все, як звучить музика – саме тут, в феноменах звучання, виявляється її ні з чим непорівнянний вплив, і набувають значення всі інші характеристики і опосередкування – від соціокультурної зумовленості і етичної складової до знакових форм вираження» [21, с. 87]. У контексті феноменологічного дослідження сутність музики не може бути виявленою без чуттєвого сприйняття: «Дескрипція феноменологічного досвіду – це не “простий” опис предмета, який він є, а завжди структурний (смісловий) опис в модулі безпосереднього споглядання» [там само, с. 92].

Л. Акопян [1] розуміє феноменологію як ключ до розпізнавання життєтворчих процесів, особистості митця, однак він не дає ви-



значень термінологічного апарату феноменології. *К. Жабінський*, пов'язуючи мистецтво з впливами на нього західноєвропейських (Е. Гуссерль, К. Ясперс, М. Гайдеггер) та російських філософів (О. Лосєв, М. Бахтін, М. Бердяєв), робить висновок: феноменологія є «... одним зі специфічних, унікальних, цілісних проявів абсолютно-го духу» [7, с. 259].

Знаковою є праця *Р. Куренкової*, яка стверджує, що аналізу феноменів музичної свідомості слугує редукція і пропонує такий алгоритм її вивчення: 1) епоха; 2) інтенціональність; 3) поняттєва фіксація сутності музичного твору; 4) феноменологічне конституювання; 5) перетворення музичного твору в естетичний об'єкт [15, с. 117–121].

В. Сокол також вивчає феноменологію мислення, у значенні «феноменологія свідомості розуму». Думка, що «... презумпція досконалої гармонії абсолютної влади музичного мислення над усіма проявами людської життєдіяльності, яка виявляє плідну перспективу феноменологічного обґрунтування наявності “єдиного звукового джерела” духовного досвіду» [19, с. 19] стала підсумком його феноменологічного дослідження.

Музикознавство як епістемічний феномен розглядає *О. Краєва*. Як результат саморефлексії музичного мистецтва музикознавство є логіко-методологічним фундаментом вивчення будь-якого явища, коли процес переходу властивостей цих явищ переміщується в низку теоретичних понять музикознавства, являючи собою епістемічний феномен, – пише авторка [14].

Феноменологічний метод в музикознавстві розробляв *С. Давидова*, доводячи, що він вимагає націленості не на сприйняття та виявлення невідомих результатів, а на сам процес свідомості як формування спектру цих результатів [6]. *А. Карінова* вказує на те, що феноменологія як вчення являє собою не стільки теоретичний опис явищ, скільки метод, скерований на розкриття їх сутності [11]. При феноменологічному підході до музичного твору важливим є те, що «... сутність його виражається й досягається в чуттєвих образах», – вважає авторка [11, с. 12].

І. Коновалова при дослідженні жанру музичної обробки залучає апарат феноменології, до якої відносяться «судження щодо художньої



цілісності, що функціонує в системі музичної культури як *специфічний процес/результат мистецької діяльності, метод/жанр композиторської творчості та певний твір у даному жанрі*» (курсив мій – О. К.) [12, с. 55].

Нарешті, вкажемо на новітні проєкції феноменології музики, що міститься у працях *Т. Іваннікова*: «... траєкторія феноменології як методу багато в чому залежить від відчуття, емоції, афектів, почуття, переживань, художніх образів, асоціацій» [9, с. 144]. Спираючись на думку Е. Гуссерля («... завдяки спрямованості (інтенціональності) свідомості будь-який досліджувальний об'єкт виявляється феноменом» [9, с. 115]), дослідник вказує шлях «модуляції» від філософії до специфіки музичної творчості.

Отже, феноменологічний підхід у дослідженні специфіки музики набуває методологічного статусу. Спираючись на кантівську концепцію поняттєво-чуттєвого досвіду (речі, якими вони є у нашій свідомості, їх неповторний феноменологічний зміст) [10], можна стверджувати, що *стиль в музиці* увиразнює феноменологічні властивості її *буття*.

Музика як спосіб *осягнення буття* є непередметною формою свого виявлення: вона містить смисли, що не «лежать» на поверхні, вимагаючи їх розпізнавання. Феноменологічний підхід спричиняє виокремлення спеціального напрямку сучасної музичної науки – «феноменологію стилю музичної творчості». Відповідно, феноменологія стає методом пізнання музичних явищ і визначає їх дескриптивну функцію. Якщо феноменологія дотична до музичної творчості, слід вказати на її причетність до створеного продукту (твору) та суб'єктів спілкування – *виконавця* та *реципієнта*, того, хто і яким чином сприймає музику.

Феноменологія в значенні когнітивний шлях до інтерпретації музичної творчості встановлює цінність індивідуального досвіду людини-творця, переживання твореного ним артефакту, а на підсумковому етапі – *теоретичної рефлексії*. Тому феноменологія виявляє сенс на всіх рівнях музичної комунікації, як зовнішніх (жанр, виконавець, слухач), так і внутрішніх (твір, форма, драматургія, стиль).

Надамо структуру феноменології музичної творчості (*Схема 1.1*).

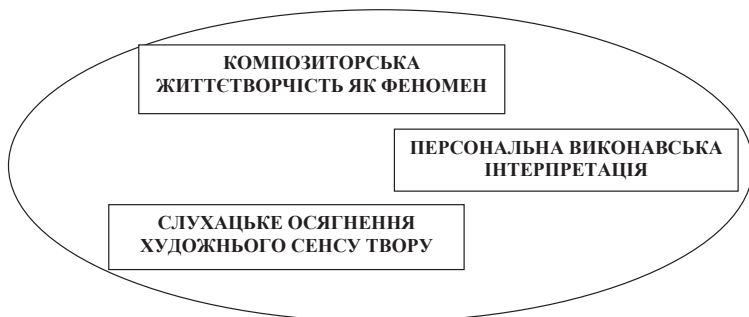


Схема 1.1

Феноменологічний підхід до вивчення специфіки композиторського стилю обумовлює системно-структуроване розуміння його змісту.

I. Найширший феноменологічний вимір має категорія «життєтворчість»: її зміст не лише у приналежності митця до історичної доби та композиторської генерації або школи. Специфіка життєтворчості як *феноменологічного об'єкту* полягає у визначенні методів композиторського мислення: по-перше, через національну ідентичність митця; по-друге, «очима» виконавця як суб'єкта музичного переживання. Онтологія музичного твору є не чим іншим, як виразом глибинного змісту, фундаментальним критерієм буття, віддзеркаленням внутрішнього світу митця.

В цілому, феноменологія композиторського стилю зумовлює *спосіб осягнення художнього твору шляхом інтерпретації як смислопокладання (виконавця, слухача, дослідника)*.

II. Виконавська феноменологія пов'язана з пізнанням смислової спрямованості творів у їх *адекватному відтворенні*. Виконавцю перед тим, як визначати структуру твору, тип музичної драматургії, слід закласти *дослідницьку* позицію, відповісти на питання: *в чому саме полягає сутність його персональної концепції?* Процес створення виконавської концепції – міра співвіднесення композиторського та виконавського *Я* в акті безпосередньої інтерпретації музичного твору. Виконавець має подвійний статус практика і дослідника: пізнаючи

композиторський стиль, він «привласнює» його творчий метод, принципи мислення у чуттєво-наглядному *акті-творенні*. Він має нести відповідальність за кінцевий результат відтворення композиторського творіння.

Отже, виконавська концепція є відповідною завданням феноменології у сенсі адекватного відтворення. Виконавська концепція обов'язково має такий самий онтологічний модус, як і творення музики: коли *музичний твір відрефлексований виконавцем як власне волевиявлення*, а не є лише засобом подолання суто виконавських завдань.

Унаочнимо суб'єктів феноменології музичної творчості на *Схемі 1.2*.



Схема 1.2

Піаніст, вивчаючи авторський текст, здатний відчути його глибинний зміст. Він неминуче переосмислює виявлені в творі інтенції з позицій власного життєвого і духовно-естетичного досвіду.

III. *Феноменологічна концепція твору* містить розподіл на два рівні:

- «генеральну інтонацію» (за В. Медушевським), що розкриває зміст композиторського стилю: мелодія, гармонія, метро-ритм, фактура;
- виконавську концепцію – адекватне персональне відтворення композиторського твору: артикуляція, темпо-ритм, агогіка, динамічний план, педалізація тощо.

Іншими словами, у виконавця як *спів-творця* формується ідеальне уявлення про музичний твір як *світ багатозначних сенсів*, що резонують у тексті, що звучить. Звернемо увагу, що виконавська концепція завжди направлена на слухача. Саме слухач, задіяний в процесі кому-



нікації, є оцінювачем виконавської концепції. Так утворюється герменевтичне коло, в якому інтегровані всі суб'єкти музичної творчості.

Висновки. Актуалізацію феноменології стилю засвідчують різні когнітивні позиції, які залежать від того, хто є суб'єктом творчості:

- феноменологія творчості композитора – унікальна обумовленість життєтворчості гено- і психотипом людини-митця;

- феноменологія виконавського стилю – орієнтація на чуттєвий контакт з інструментом (звуковий образ), відбиток мистецьких впливів; технології звуковибудування, які врешті-решт увиразнюють *рівень мислення виконавця* та його відповідність сталим уявленням про адекватність стилю (твору, композитора, історичної доби), що інтерпретується;

- дослідницька феноменологія (моделювання принципів композиторської системи мислення та їх тлумачення) – суб'єктивний погляд на *стиль як об'єктивно існуючу реальність*. Надзавдання дослідника складає *розуміння, що це багатовимірне явище живе за законами відкритої системи*.

Модель феноменології стилю в музиці вибудовується як система функціональних рівнів музичної комунікації (автор-виконавець-слухач-дослідник) та зв'язків між ними:

- *феноменологія особистості* (місце народження, генокод, виховання батьків, школа, мистецькі впливи, світогляд, кохання, події);
- *феноменологія життєтворчості* (національна ідентичність, приналежність до певної генерації, історичні контексти тощо);
- *феномен музичного твору* (наприклад, хоровий концерт «Майдан 2014» В. Сильвестрова, Концерт № 2 для оркестру І. Карабиця (1986), Концерт № 3 «Дар мрії» для фортепіано з оркестром Е. Раутаваарі (1998) та ін.);
- *феномен виконавства як інституції* (умови втілення в суспільну інфраструктуру професійних потреб музикантів);
- *виконавська феноменологія* стосується індивідуальності інтерпретатора як співавтора твору, відповідності його діяльності композиторським вимогам;
- *слухацька феноменологія* (наявність підготовленого слухача – «експерта» композиторської та виконавської концепції твору).



Складники пропонованої когнітивної моделі, унаочнені в мистецьких подіях та артефактах (архів композитора, аудіо- та відеозаписи виконавців), уможливлюють феноменологічне дослідження стилю в музиці, на пізнання якої націлена самосвідомість *homo musicus*.

ЛІТЕРАТУРА

1. Акопян Л. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества. СПб., 2004. 473 с.
2. Аркадьев М. Антон Веберн и трансцендентальная феноменология. URL: <http://phenomen.ru/public/journal.php?article=25> (дата звернення: 02.12.2019).
3. Брентано Ф. Избранные работы. М.: Дом интелект. книги, 1996. 176 с.
4. Гегель Г. Феноменология духа. М.: Наука, 2000. 492 с.
5. Гуссерль Э. Идея феноменологии. Изд. 3. СПб.: Гуманитар. акад., 2018. 320 с.
6. Давыдова С. Два подхода к анализу музыкального произведения на примере маленькой сонаты Б. Чайковского. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/dva-podhoda-k-analizu-muzykalnogo-proizvedeniya-na-primere-malenkoy-sonaty-b-chaykovskogo-uroven-dshi-dmsh> (дата звернення: 02.12.2019).
7. Жабинский К. О феноменологическом методе в современном отечественном музыкознании. *Музыка и музыкант в меняющемся социокультурном пространстве*: сб. ст. / Ростов. гос. консерватория имени С. В. Рахманинова. Ростов н/Д., 2005. С. 255–268.
8. Іванніков Т. Європейська гітарна музика ХХ століття: феноменологія творчості: автореф. дис. ... док-ра мист-ва: 17.00.03. Київ, 2018. 40 с.
9. Іванніков Т. П. О перспективах феноменологического исследования современной гитарной музыки (к постановке проблемы). *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. / Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2015. Вип. 27. С. 134–141.
10. Кант И. Сочинения в 8-ми т. Т. 3. М.: Изд-во ЧОРО, 1994. 741 с.
11. Карипова А. Феноменология музыки и концепция темпоральности в философии Э. Гуссерля. URL: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/132333/?lang=en> (дата звернення: 02.12.2019).
12. Коновалова І. Феноменологія музичної обробки (на матеріалі хорових творів українських композиторів ХІХ–ХХ ст.): дис. ... канд. мистознавства: 17.00.01. Харків, 2007. 226 с.



13. Копелюк О. Фортепіанна творчість Івана Карабиця: феноменологія стилю : дис. ... канд-та мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2018. 334 с.
14. Краева А. Музыкознание как эпистемический феномен: автореф. ... канд. филос. наук. Ульяновск, 2008. 20 с.
15. Куренкова Р. Этюды к феноменологической эстетике музыки : монография. Владимир: Изд-во ВлГУ, 2015. 200 с.
16. Лосев А. Музыка как предмет логики. М., 1927. 388 с.
17. Москаленко В. Лекции по музыкальной интерпретации: учеб. пособие. Київ: Клякса, 2012. 272 с.
18. Сартр Ж.-П. Воображаемое: феноменологическая психология воображения. СПб.: Наука, 2001. 319 с.
19. Сокол В. Б. Интенциональный разум и музыкальное мышление: феноменологическая дескрипция: автореф. дис. ... д-ра филос. наук. Тюмень, 2015. 50 с.
20. Философский энциклопедический словарь. М.: Инфра, 2001. 576 с.
21. Фомина З. Философия музыки: учеб. пособие. Саратов: Саратов. гос. консерватория, 2011. 208 с.
22. Хайдеггер М. Бытие и время. М.: Ad Marginem. 1997. 451 с.

REFERENCE

1. Akopyan L. Dmitriy Shostakovich: opy't fenomenologii tvorchestva. SPb., 2004. 473 s.
2. Arkad'ev M. Anton Vebern i transczendental'naya fenomenologiya. URL: <http://phenomen.ru/public/journal.php?article=25> (data zvernennya: 02.12.2019).
3. Brentano F. Izbranny'e raboty'. M.: Dom intelekt. knigi, 1996. 176 s.
4. Gegel' G. Fenomenologiya dukha. M.: Nauka, 2000. 492 s.
5. Gusserl' E'. Ideya fenomenologii. Izd. 3. SPb.: Gumanitar. akad., 2018. 320 s.
6. Davy'dova S. Dva podkhoda k analizu muzy'kal'nogo proizvedeniya na primere malen'koj sonaty' B. Chajkovskogo. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/dva-podhoda-k-analizu-muzykalnogo-proizvedeniya-na-primere-malenkoy-sonaty-b-chaykovskogo-uroven-dshi-dmsh> (data zvernennya: 02.12.2019).
7. Zhabinskij K. O fenomenologicheskom metode v sovremennom otechestvennom muzykoznanii. Muzyka i muzykant v menyayushhemsya socziokul'turnom



- prostranstve: sb. st. / Rostov. gos. konservatoriya im. S. V. Rakhmaninova. Rostov n/D., 2005. S. 255–268.
8. Ivannikov T. Yevropeiska hitarna muzyka XX stolittia: fenomenolohiia tvorchosti: avtoref. dys. ... dok-ra mystetstvoznavstva: 17.00.03. Kyiv, 2018. 40 s.
 9. Ivannikov T. P. O perspektivakh fenomenologicheskogo issledovaniya sovremennoj gitarnoy muzy`ki (k postanovke problemy`). Mistecztvoznavchi` zapiski: zb. nauk. pr. / Nacz. akad. ker. kadri`v kul`turi i` mistecztv. Kiyiv, 2015. Vip. 27. S. 134–141.
 10. Kant I. Sochineniya v 8-mi t. T. 3. M.: Izd-vo ChORO, 1994. 741 s.
 11. Karipova A. Fenomenologiya muzy`ki i koncepcziya temporal`nosti v filosofii E`. Gusserlya. URL: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/132333/?lang=en> (data zvernennya: 02.12.2019).
 12. Konovalova I. Fenomenolohiia muzychnoi obrobky (na materialy khorovykh tvoriv ukrainskykh kompozytoriv XIX–XX st.): dys. ... kand. mystoznavstva : 17.00.01. Kharkiv, 2007. 226 s.
 13. Kopeliuk O. Fortepianna tvorchist Ivana Karabytsia: fenomenolohiia styliu: dys. ... kand-ta mystetstvoznavstva: 17.00.03. Kharkiv, 2018. 334 s.
 14. Kraeva A. Muzykoznanie kak epistemicheskij fenomen: avtoref. ... kand. filos. nauk. Ul`yanovsk, 2008. 20 s.
 15. Kurenkova R. E`tyudy k fenomenologicheskoy estetike muzyki: monografiya. Vladimir: Izd-vo VIGU, 2015. 200 s.
 16. Losev A. Muzyka kak perdmel logiki. M., 1927. 388 s.
 17. Moskalenko V. Lekcii po muzykal`noj interpretaczii: ucheb. posobie Kiyiv: Kliaksa, 2012. 272 s.
 18. Sartr Zh.-P. Voobrazhaemoe: fenomenologicheskaya psikhologiya voobrazheniya. SPb.: Nauka, 2001. 319 s.
 19. Sokol V. B. Intencional`ny`j razum i muzykal`noe myshlenie: fenomenologicheskaya deskripcziya: avtoref. dis. ... d-ra filos. nauk. Tyumen`, 2015. 50 s.
 20. Filosofskij encyklopedicheskij slovar`. M.: Infra, 2001. 576 s.
 21. Fomina Z. Filosofiya muzyki: ucheb. posobie. Saratov: Saratov. gos. konservatoriya, 2011. 208 s.
 22. Khajdegger M. By`tie i vremya. M.: Ad Marginem. 1997. 451 s.



УДК 78. 038 (100) «20»

DOI 10.34064 / khnum 1-5502

Paliy Iryna

ORCID 0000-0002-9874-6825

UNIONIQUE MUSIC AS A NEW PHENOMENON OF THE MUSICAL CULTURE: ANSWERING THE MAIN QUESTIONS

Annotation

In this article we will talk about the interaction of music in fundamentally different areas – academic and non-academic, in which there is an interpenetration of musical language elements, expressive means from one sphere to another is happening, and a brand new quality musical material is produced. This new kind of music we call ‘unionique music’, and the aim of this article is to describe the unionique music phenomena, to base and explain its introduction into the musicology’s use, and to define its place in the musical culture. Under the ‘academic music’ is understood the music of the West European classical tradition, under the ‘non-academic’ – such directions as jazz, rock, and folklore (ethnic). Using the method of functional analysis we examine musical compositions on three levels (composition, intonation and timbre). With the advance of internet technologies we now have an easy access to all kinds of different music that is composed in various styles and traditions. Convenience of communication made it possible for representatives of various nations to get acquainted with the musical languages of other ethnic groups and subsequently apply the elements of these languages to their creative work. This gave the ground for the emergence of a variety of musical directions in which interaction with different musical domains takes place. As a result, we now understand that the new paradigm of musical perception consists in the equality of all music types. **Key words:** *unionique music, paradigm, domain, equality, academic and non-academic music.*

Палий Ирина. ‘Unionique music’ как феномен музыкальной культуры: постановка проблемы. В статье изучается взаимодействие двух фундаментально различных сфер музыки – академической и неакадемической,



при котором происходит взаимопроникновение элементов музыкального языка. Под академической музыкой понимаем западноевропейскую традицию музицирования, под неакадемической – джаз, рок и фолк (этническая музыка). Цель исследования – объяснить специфику как явления «uniponique music», так и понятия, фиксирующего его новизну. На основе функционального подхода анализируются композиция, интонация, тембр отдельных примеров uniponique music. В связи с распространением интернета возникла возможность неограниченного доступа к различным музыкально-стилевым направлениям. Удобство коммуникации позволяет представителям различных народностей ознакомиться с музыкальным языком других этнических групп и применять элементы «чужой» речи в своём творчестве. Это дало почву для появления новых стиливых направлений (где взаимодействуют различные музыкальные домены) и, как следствие, теоретическое обоснование uniponique music в качестве новой парадигмы, ценность которой заключается в признании паритета всех сфер музицирования в условиях современной культуры. **Ключевые слова:** *uniponique music, парадигма, домен, паритет, академическое и неакадемическое музицирование.*

Палій Ірина. ‘Uniponique music’ як феномен музичної культури: постановка проблеми. В статті досліджено взаємодію двох принципово різних сфер музикування – академічної та неакадемічної, де відбувається взаємодія елементів музичної мови. До академічної музики відносять західноєвропейську класичну традицію, до неакадемічної – джаз, рок та фолк (етнічна музика). Наслідком їхньої взаємодії стає принципово нова якість музичного матеріалу (як результату мислення), яку визначимо як uniponique music. Метою є обґрунтування явища uniponique music та залучення поняття, що відбиває його зміст, до музикознавчого обігу. На ґрунті функціонального аналізу досліджено три рівні uniponique music (інтонація, композиція, тембр). Завдяки новітнім засобам комунікації (зокрема, всесвітній інтернет-мережі) наявний доступ до величезної кількості ресурсів музики різноманітних стильових напрямків. Зручність комунікації дозволяє представникам різних етнічних груп знайомитися з музичною мовою інших народів та використовувати елементи «чужої» музичної мови в власній творчості. Це дало можливість теоретичного обґрунтування uniponique music як нової парадигми музичної творчості, цінність якої полягає у паритеті всіх сфер музикування в умовах



сучасної культури. **Ключові слова:** *unionique music*, парадигма, домен, паритет, академічне та неакадемічне музичування.

Background. The beginning of the 21 century is characterized by a complex crisis situation in culture, when the system of values is changing. On the one hand, they are based on the denial of the cultural and aesthetic experience of previous generations, which leads to the destruction of generally accepted, established methods. On the other hand, our time is connected with the tendency of strengthening globalization processes in the world and leveling the uniqueness of individual national cultures and traditions. The crisis of the 21st century was preceded by the processes of changing the ‘picture of the world’ dramatically that lasted a century. The basis for the emergence of these processes was a series of events: numerous scientific discoveries completely changed people’s perceptions of such categories as space, time, and speed. Thanks to the scientific progress, the opportunities for global communication were opened, which, in turn, caused mixing of cultures and their mutual enrichment.

The aim of this article is to describe the ‘unionique music’ phenomena, to base and explain its introduction into the musicology’s use, and to define its place in the musical culture. Also in the article is revealed the essence of the new paradigm of musical thinking in the XXI century, which’s main features are globalization and parity of the musical domains. **The object** is the music of the new domain (unionique music), which formed as a result of the musical evolution’s ontogenetic process, and **the subject** – the compositions related to this domain.

In connection with the change of the ‘picture of the world’, a paradigm shift occurs. In 1962 Thomas Kuhn wrote the book ‘The Structure of Scientific Revolutions’ [6]. There he introduced the term ‘paradigm’. For him a paradigm means universally recognized scientific achievements, which over a period of time give the scientific community a model of posing problems and solving them. Some common examples of actual research practice, including law, theory, their practical application and necessary equipment – all together give us models from which specific traditions of scientific research emerge. The gradual transition from



one paradigm to another through the revolution is the usual pattern for the development of mature science. The formation of new means of communication and information is creating a new style of thinking, a new picture of the world and other principles of social organization. At the same time L. Kiyaschenko and V. Moiseev denote historical clearness of the paradigm [4]. A more precise historical definition is being specified, from the one hand, by delicate nature of following the example, which introduces the necessity for taking the bearers of paradigm knowledge into account (the features of a certain individual or community). And from the other – it is determined by historically concrete action of the priorities among orders, which are forming the object matrix. Priorities in the scientific experience will be arranged differently depending on situation, in which this experience is. Thus, in the paradigm's period, exists a dynamic balance of the indicated principles, which are appropriate to 'normal music'. In pre- and post-paradigm situations, could dominate the principles, which initiate formation of the new rules of scientific activity [4, p. 196–197]).

While tracing the ontogenetic process of musical formation, we can find a definite regularity. Thus, all music could be divided into three main domains: 1 – ethnical, folk, 2 – Western European academic tradition, 3 – jazz, rock and pop music. In the beginning, the domains were relatively pure, but with the approach of the XXI century, appeared a tendency to their interpenetration. The third domain is already a synthesis of the first two, and the fourth (concerning which we'll talk later) – a synthesis of the previous three. At that, until now music domains in musicological circles aren't considered equal. An axiological preponderance is evident in favor of Western-European academic tradition.

The conception of dividing music into three domains isn't absolutely new. It was described by V. Konen [5]. The author called these three domains 'layers'. But we don't agree with this definition because of its connection with the qualities, that 'layers' imply. The meaning of the word 'layer' itself denotes at clear-cut localization, separation, and also at the defined sequence. Thereby, layers' mixing and interaction is being perceived as something unnatural, or absurd, because its physical properties principally don't imply mixing. So, in our opinion, the 'domains' classification is more appropriate.



It is also interesting to trace the history of the term ‘third stream’. There is an opinion (Gunther Schuller), that the new direction of jazz (where jazz is tightly interacting with the Western European classical music) was denoted with this term. ‘The lifting of external elements from one area into the other is happily the matter of the past. At its best Third Stream can be an extremely subtle music, defying the kind of easy categorization most people seem to need before they can make up their minds whether they should like something or not’ [7, p. 116]. And after this Gunther Shuller is according to a conversation with John Lewis, who told: ‘It isn’t so much what we see (and hear) in the music of each idiom; it is more what we do *not* see in the one that already exist in the other’ [7, p. 117]. In favor of this opinion witnesses the presence of Joe Zawinul’s album ‘The Rise and Fall of the Third Stream’ (1968), which clearly demonstrates an interpenetration of language elements from these different music fields. There’s no concerning to rock music, and as a result of confusion (simplification), not only jazz music was placed into the ‘third stream’ category, but also rock music, and even pop-music. To this misconception’s spreading the works of V. Konen were promoting. In that way, the principle of motion ‘from particular to general’ had been (wrongly) applied.

Problems concerning genre and style classifications inside rock music, and the defining of rock and jazz music’s place in the entire musical system are described by many authors (A. Moore, D. Brackett, Lori Burns and Serge Lacasse, K. Holm-Hudson, F. Holt, M. Stokes, R. Wastler). Thus, M. Stokes points: ‘when concepts of culture are evoked to explain a musical genre, similar structural patterns are noted connecting music with other areas of cultural life. Structural homologies are juxtaposed, each explaining the other. Seen in these terms, Middleton, for example, notes the circular nature of these kinds of arguments, their lack of historicity, the assumption of a functional ‘whole’, a reified context from which music might be analytically abstracted (as if one could imagine, for example, some notion of ‘African-American culture’ without African-American music), their failure to problematize the complex nature of musical cognition (what it is, so to speak, that makes us hear music as music and not just a restatement of patterns reiterated elsewhere) and to assume a simple ‘fit’ between cultures, personalities and individuals’ [9, p. 222–223].



As A. Shevchenko points [8], ‘all ancient civilizations were formed in a period of transition – from the Stone Age to the Bronze Age, from primitive community to the first state formations. In relation to music this period corresponds to the transition from elementary intonation structures to the first mode pattern – pentatonic scale. Pentatonic is still the modal basis for numerous musical cultures of the Orient. As for ancient Greeks, they summarily overcame this stage in the musical progress of all people, adding dynamic structure to its development, which finally led to the foundation of European musical culture, which is basically different from the Oriental tradition’ [8, p. 14]. The next stage of musical evolution is the ‘ethnic musical language elements’ (first domain) entering into academic Western European music (second domain). According to G. Schuller, ‘the secular ballads of the troubadours became an essential structural element of the sacred motets of the fourteenth and fifteenth century Ars Nova; and the folk and dance music of the last five centuries has at various times and in various ways profoundly affected the ‘art music’ of composers from Bach and Mozart to Bartók and Stravinsky’ [7, p. 122]. Examples of composers’ concern in ethnic and folk music, enriched with these new (and unusual) elements, increased to appear in the second half of the XIX century (such as Debussy, Dvořák, Brahms and Bartók). It’s interesting that at the same time the birth of the third domain occurs – jazz music, which appeared as a result of the first and the second domains’ music interference (ethnic African music and Western European academic music). Thus, in musicological circles appeared a question: to which category of social-esthetic system should jazz be placed? And by which attribute we should characterize its genre specificity: form, content features, method of performing? In our opinion, it is lawfully to consider music in its ontogenetic coming into being, which also determines the principles and thinking organization of its creators and performers. Inside the separate domains an evolution is proceeding as well; new genres are appearing, composers are adding their individual stylistic features to musical works of art. With an invention of electrical instruments, appeared such new musical styles, as rock and roll, rock and pop music. But nevertheless, the regularity is obvious: when there’s a lack in expression means of one domain for the full potential release of artist’s design, the necessary stepping outside its boundaries



occurs, and new quality of music is forming. So, after about 100 years after the third domain's rise, the next domain is appearing – the unionique music, where musical elements of all systems are interacting on the levels of timbre, form and intonation. This term is a compound of the words 'union' and 'unique', the combination of which expresses the specificity of this domain's music most clearly. Thus, acoustic instruments sound along electric instruments, and so various principles of musical performing are combining. There could be a drum kit with regular rhythm at the same time with ethnical percussions and syncopated bass. Intonation system of quarter- and third-tone scales could exist alongside with tempered scales.

To give more precise picture of the unionique music, it is important to emphasize the following criteria:

1. Innovation, experimentation. Copies of innovative ideas rarely exceeding the originals. The unionique music specimens are often become as the single instances (their uniqueness), that could be metaphorically called 'The Red Book of Music' (with such compositions as Led Zeppelin's 'The Battle of Evermore', Pink Floyd's 'Atom Heart Mother', 'Being For The Benefit of Mr. Kite' by The Beatles, etc.) Usually, performers don't do the 'copies' of their unionique compositions. For example, there are just few of George Harrison's songs, inspired by the Indian ethnic music.

2. Nevertheless, on the base of the originally invented 'prototypes' and worked-out, perfected techniques the characteristic and recognizable performer's style could be formed (Yes, King Crimson, Frank Zappa, Oregon, etc.) Or mentioning how Pink Floyd's 'Echoes' flows into the latter 'The Dark Side of the Moon', creating their 'classic' sound. (The point, when the mine of the formed unique style is exhaust, is the matter of its creators' fantasy capacity).

3. The high level of performing, high standards of musical material's recreation on stage, often the increased complexity of compositions. From the performers it demands to master a wide spectrum of technical musical expressive means, and also the ability to 'switch' between three domains, which dictate their rules and principles of musical thinking and orientation.

4. Followers. If authors and performers don't deliver nothing new, but just use the characteristic techniques and approach (as it often occurs, you can literally hear the quotations, and the origin is being define



automatically), such examples couldn't be classified as unionique. These performers might be called the continuators of the tradition, or the restorers. (Including quality cover bands, such as Australian Pink Floyd).

Appearance of the fourth domain is a natural stage of ontogenetic process of musical evolution. Each example of unionique music (a specimen or a formed style) is unique, and they could not be classified in terms of genre characteristics and categories. The common thing in such music is that compositions appear to be based on interaction of principally different domains. And from here comes the paradigm shift: the integrated, universal perception of music. Despite the fact that there are different principles of musical thinking organization and performing exist, in the XXI century the necessity to consider all music domains with equal attention became imminent. To perceive musical domains selectively in modern environment of globalization, literally means to neglect (or negate) the progress; it is a step back into the ambiguity and interchangeability of genre definitions. It doesn't mean that we should stop studying separate musical domains in their pure form, but that we should take their purity as the determined stage of an ongoing ontogenetic process.

Unionique music is a widespread phenomenon today, and the scope of this article does not allow us to demonstrate a large number of examples of music of this specific kind. Nevertheless, one should pay special attention to several types of combinations. Now we'll get several examples that illustrate unionique music.

Kronos quartet with Franghiz Ali-Zadeh, composition 'Apsheron quintet 1' (2005). In this composition we are dealing with a mix of classical sound of a string quartet and Asian *mugam*. Here appears the level of intonation: non-tempered pitch as an imitation of Asian folk instruments. And the typical mugam-rhythm is perceived too.

The band Oregon. Composition 'Fond Libre' from the album 'Winter Lights' (1974). This example demonstrates an interaction of three musical domains: ethnic, classical and jazz. The music score contains jazz harmony and a 'double bass' jazz manner of playing, classical instruments, such as bass clarinet and oboe play an improvisation. At the same time *sitar* – a typical ethnic Indian instrument – plays a counterpoint in a jazz manner.



Roy Harper. The title composition from album ‘Sophisticated Beggar’ (1967). This primarily folk song shows another way of domains’ interaction. Ethnic Indian music is mixed here with blues. In the guitar part different elements of sitar-play-technique and blues elements sound at the same time. The vocal part sounds as an imitation of Indian vocal (fioritura ascending passage). So, there are two levels: timbre and intonation.

Trio Da Kali with Kronos Quartet. Composition ‘Eh-Ya-Ye’ from the album ‘Ladilikan’ (2017). This example demonstrates a mix of classical music with African ethnic music. We are dealing with the typical African vocal, polyphony of rhythm and thinking in short patterns, which is typical for African music. At the same time, the timbre of classical instruments (string quartet) brings classical elements into the overall sound.

Ravi Shankar. Concerto for sitar and orchestra. Part 4 Raga Manj Khamaj (1976). This example demonstrates an interaction of Western classical and Indian music. This is neither a true raga, nor a true concert form. However, the structure ‘slow-fast-slow’ and the system of leitmotifs are kept the same. Sitar plays with a classical intonation, but the Indian scales are applied too.

The band King Crimson. Composition ‘Lizard’ from the same titled album (1970). In this composition two domains of music, such as: classical, jazz and rock interact. From classical music we can find the rhythm of Bolero-dance, the timbre and intonation of a classical instrument – oboe. From jazz there are harmony, timbre of jazz instruments (saxophone, trumpet, and trombone) and improvisation. And from rock there are such elements as: the timbre of electric instruments (guitar, bass-guitar) and rhythm parts.

Also **Emil Viklicky project ‘Sinfonietta – The Janacek of Jazz’ (2009)** could be mentioned as an interesting example. The famous Czech pianist, Viklicky gained international acknowledgment connecting modern jazz with elements of Moravian traditional songs’ musical language.

Leoš Janáček (1854–1928) alongside with Bedřich Smetana (1824–1884) and Antonín Dvořák (1841–1904) is one of the three most famous Czech composers-classics. Creating his works, Janáček too had been including the Moravian folklore’s expression means into them. (Jazz interpretation of Janáček’s ‘Sinfonietta’, and also fragments from the opera



‘Jenůfa’, Viklicky put into his album). Thus, we can trace the stages of musical ontogenesis: Janáček had been joining academic music with Czech folklore (I and II domains), and Viklicky is joining Janáček’s music with jazz (all of the three domains), that allows us to put this musical material into the category of unionique music.

In conclusion, let’s list some musicologists’ opinions, which are strengthening our certainty for the ‘paradigm shift’ necessity.

For example, Robert Walser [10] developed 10 ‘apothegms’ concerning the modern musicology’s problems. The most significant of them (in the bounds of this article) are:

- The split between musicology and ethnomusicology is no longer useful, because it’s constitutive dichotomies – self / other, Western / non Western, art / function, history / ethnography and text / practice – are no longer defensible.

- The split between musicology and music theory has never been useful because its constitutive dichotomy – culture / structure has never been defensible.

- ‘Popular music’ and ‘classical music’ cannot be compared in terms of value because these categories are interdependent and actively reproduced.

- You only have a problem of connecting music and society if you’ve separated them in the first place [10].

Another opinion relates to F. Holt, who pays a special attention to problems of musical genres’ definitions, which exceed the bounds of the Western European academic music. ‘If there are a lot of works concerning jazz and ethnic music (unfortunately, ethnomusicology still exists separately), for today there are just few works concerning genres’ distribution and description inside rock music. The relation between folk and popular music, however, has frequently been one of opposition’ [3, p. 30]. A classic example was declared by Middleton: ‘the dichotomy between the notions of commercial popular music produced *for* ‘the people’ and authentic folk music created *by* ‘the people’ (Middleton, 2004). The two were also framed in exclusive terms when popular music studies started defining its field of inquiry in the late 1970s and scholars came up with general distinctions between folk, popular and art music. By that time musical and discursive components of folk and art music’s



had long circulated widely within popular music cultures and simulated the formation of styles such as folk-rock and art-rock. Today it no longer makes sense to view art, folk and pop music as separate cultural spheres or as a trichotomy into which all music can be organized. But the categories are still relevant for distinguishing between different forms of musical culture in more particular terms' [3, p. 30].

In that way, the appearance of the fourth musical domain – unionique music – is as well leading to the paradigm shift concerning musical perception. As a result, we now understand that the new paradigm of musical perception consists in the equality of all types of music.

REFERENCES

1. Burns, Lori, and Serge Lacasse, ed. 2018. *The Pop Palimpsest: Intertextuality in Recorded Popular Music*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
2. Holm-Hudson, Kevin, ed. 2013. *Progressive Rock Reconsidered*. New York and London: Routledge.
3. Holt, Fabian. 2007. *Genre in Popular Music*. Chicago and London: University of Chicago Press.
4. Kiyashchenko L., Moiseev V. (2009) Philosophy of Transdisciplinarity, Moscow, 2009, 205 p. [in Russian].
5. Konen V. Dzh. (1994) Tretij plast: novye massovye zhanry v muzyke XX veka [The Third Layer – New popular genres in the 20-th Century Music], 1994, 160 s. [in Russian].
6. Kuhn, T. S. (1962) *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: University of Chicago Press, 1962, 264 p.
7. Schuller G. (1986) *Musings. The musical world of Gunther Schuller*. New York: Oxford University Press. 315 p.
8. Shevchenko A. (2015) *The music of Hellas*. Kiev 'Publishing House Of Dmitry Burago', 2015. 248 p.
9. Stokes, Martin. *Talk and text: popular music and ethnomusicology. Analyzing popular music 2003*. Edited by Allan F. Moore, Publisher: Cambridge University Press, p. 318–339.
10. Walser, Robert. *Popular music analysis: ten apothegms and four instances. Analyzing popular music 2003*. Edited by Allan F. Moore, Publisher: Cambridge University Press, p. 16–38.



УДК 780.647.2.071.1 (477) : 78.04

DOI 10.34064 / khnum 1-5503

Тищик Вадим

ORCID 0000-0002-9962-3069

Проекції програмності у «Давньокиївських фресках» А. Сташевського для баяна

Анотація

Тищик Вадим. Проекції програмності у «Давньокиївських фресках» А. Сташевського для баяна. У статті з'ясовується роль позамузичних чинників при створенні творів, зумовлених дією мистецького синтезу – наскрізної теми композиторської творчості європейської традиції. В академічній науці це явище отримало визначення «програмності» як методу, що певною мірою спрямовує слухачке сприйняття. Актуалізація теми та зумовлені нею завдання полягають у визначенні міри корелятивності семантики нового твору та його мистецького оригіналу, оскільки саме від художньо-видового перекладу залежить розуміння як самої програми, так і шляхів її втілення засобами виконавської інтерпретації. Мета статті – виявити жанрово-стилістичні чинники програмності авторської концепції обраного твору – відбиває звуко-поетичні уявлення про стародавню історію рідної землі та національну пам'ять сучасного українця. Втілення картин-проекцій з історії Київської Русі за допомогою ладо-гармонічних, фактурно-тембрових, композиційно-драматургічних засобів увиразнює авторську концепцію твору – суголосся людини та історії, самоусвідомлення себе в національному космосі та логосі. **Ключові слова:** баянний твір, синтез мистецтв, програмність, музична фреска, виконавська інтерпретація.

Тищик Вадим. Проекции программности в «Древнекиевских фресках» А. Сташевского для баяна. В статье выясняется роль внemuзыкальных факторов в произведениях, созданных под влиянием синтеза искусств – сквозной темы композиторского творчества европейской традиции. В академической науке это явление получило определение «программности» в значении метода, в некоторой степени направляющего



слушательское восприятие. Актуализация темы и задачи, обусловленные ею, заключаются в определении меры корреляции семантики нового произведения и художественного оригинала, поскольку от художественно-видового перевода зависит понимание как самой программности, так и путей её воплощения средствами исполнительской интерпретации. Цель статьи – анализ жанрово-стилистических факторов воплощения программности в авторской концепции избранного произведения – выявляет звуко-поэтические представления о древней истории родной земли и национальной памяти современного украинца. Воплощение картин-проекций из истории Киевской Руси с помощью ладо-гармонических, фактурно-тембровых, композиционно-драматургических средств раскрывает авторскую концепцию произведения – созвучия человека и истории, осознание себя в национальном космосе и логосе. **Ключевые слова:** *произведение для баяна, синтез искусств, программность, музыкальная фреска, исполнительская интерпретация.*

Tyshchuk V. Programmability projections in “The Ancient Kiev Frescoes” by A. Stashevsky for the button accordion. The article explains the role of extra-musical factors in the creation of the compositions, caused by the action of the art synthesis as a cross-cutting theme of the composer’s creativity in the European tradition. In the academic art, this phenomenon has acquired the status of the program method, which to some extent has directed the listeners’ perceptions. The actualization of the present topic and its predetermined task is to determine the degree of the correlation of the semantics of a new composition to its artistic original, since it is precisely on the “artistic type translation” that both the programmability and the ways of its implementation by means of the performing interpretation depend.

The object of the article is the programmability as a condition of the composer’s idea; **the subject** is the author’s concept of “The Ancient Kiev Frescoes” by A. Stashevsky for the accordion, implemented in the genre-stylistic system of the individual and national-musical thinking.

The purpose of the article is to identify the genre-stylistic factors of the author’s conception of the selected composition, which reflects the sound-poetic ideas about the ancient history of the native land, while forming the national memory of the modern Ukrainian.



Analysis of the recent publications on the research topic. Among the fundamental works devoted to programmability, we should point out the works by V. Konen, which trace the tendency to expand the limits of programmability in music at the expense of non-musical influences, as well as those by M. Lobanova, who characterizes the synthetic genres (opera, theatre music, ballet, program symphony) in the historical dimension. G. Khutorskaya owing to the introduction of the category “interspecific translation” into the scientific circulation explains the means of the synthesis of arts in vocal compositions [5]. The interspecific interaction of the theatre, painting, dance, poetry and literature contributes to the reproduction of the complete picture of the world in music.

The material for the development of the problem is the composition for the accordion called “The Ancient Kiev Frescoes” by A. Stashevsky, one of the bright representatives of the modern accordion school of Ukraine.

Observing the author’s premieres (in particular, the accordion compositions) in the quality of a professional listener, one can state that his creativity has become an important part of the musical culture of the Slobozhanska Ukraine. As a multifaceted personality – an accordion performer, teacher, composer, and scientist – he embodies new ideas, genre-style models and corresponding techniques of the performing skills in his activities.

A comprehensive analysis of the genre stylistics and a personal view of the performance dramaturgy of the interpretation of the program cycle have been given. “The Ancient Kiev Frescoes” by A. Stashevsky (2005), besides the program name, have a genre refinement of the “suite-notebook”, which contains the key to understanding the essence of the stated program. First, the notebook (the album) is holistic, and contains information about interrelated events of a certain era, arranged in a timeline (the linear sequence). Secondly, the pages of the notebook can be represented as the planes where the images are located – the frescoes of St. Sophia Cathedral in Kiev. The most valuable decoration of the cathedral is the mural, which has been preserved for centuries and is an example of the skill and artistic taste of ancient Ukrainians. In general, St. Sophia Cathedral embodies the philosophical credo of the era with its national idea, the expression of the spirituality of the Christian worldview.

There are nine parts in the suite-notebook, each with a program title. The author’s idea is realized, on the one hand, through the programmability of the picture type, when the parts of the suite cycle constitute a single composition



that is associated with a multi-figured mural (with its mosaic, stained glass). It is impossible to capture it at one glance, so getting acquainted with it implies a consistent arrangement of the fragments of the whole in time. On the other hand, there is a pervasive narrative throughout the cycle: all the parts sound *attacca*. The pages of the chronicle seem to be expanded in the temporal axis; there is also a general logic of changing the various musical murals that is subordinate to the *latent programmability*: from “Intrada” to the climax in Part 8 and Part 9 an associate connection (a story line) is established. Programmability-driven musical stylistic contains repetitive segments of the author’s language focused on archaic styling. Because of the singing type of thematism, the ostinato nature and variability of the means of its development, the expanded fret and tonal nature, the mosaic principle of the stringing of the motives, and their combining.

In the conclusions it is emphasized that in the program composition for the accordion A. Stashevsky skillfully realized his plan as a projection on historical, musical-performing and picture-everyday images-echo. The incarnation of the ancient history of Kievan Rus by means of the fret-harmonious, texture-timbre and compositional-dramatic means fully presents the author’s conception of the composition – the harmony of a man and history, the updating of the Past, in order to understand one’s own mental foundations, self-awareness in the national cosmos and logo. **Key words:** *button accordion composition, synthesis of arts, programmability, musical fresco, performing interpretation.*

Постановка проблеми. Синтез мистецтв – наскрізна тема композиторської творчості європейської традиції. Вважається, що музика за допомогою звукових образів здатна розкривати внутрішній психологічний стан людини. Втім слухачі знають, що при безпосередньому спілкуванні музичний твір, написаний композитором, а згодом інтерпретований виконавцем, не обмежений лише психологічним сприйняттям змісту. Разом з емоційно-насиченою інформацією у людській свідомості відбувається інтелектуальне, асоціативне, просторово-зорове розуміння того, що звучить.

Звукообраз здатен вмістити в собі картини зовнішнього (об’єктивно-реального) світу, про що свідчать численні програмні назви, які автори містять на титулах своїх рукописів. Прагнучи до образної конкретизації музичного твору, композитори через засоби



вербальності, живопису, архітектури, театру утворюють синтез з музикою. Цей метод творення музики отримав назву *«програмність»*. Слушною є думка Г. Краукліса щодо її функції як *способу реалізації авторського задуму*: «... програма найбільш безпосередньо, у співвідношенні із звуковою природою музики, проявляє себе у звуконаслідуванні» (тут і далі переклад наш – В. Т.) [2, с. 56]. Дослідження «перевтілення» в музиці історичного, філософського, літературного, або живописного твору ставить перед дослідниками актуальне завдання – визначити міру корелятивності між семантикою нового твору та мистецьким оригіналом, оскільки саме від цього залежить розуміння як самої програми (сюжетна, жанрова, картинно-асоціативна), так і шляхів її втілення засобами виконавської інтерпретації.

У баянній музиці проєкції програмності допомагають виконавцям досягнути царину музичної семантики, яка постійно збагачується й розкриває глибини жанрів та форм музикування в царині народно-інструментальній творчості минулого та сьогодення. *Актуальність теми* зумовлена практикою поширення програмності в сучасній творчості для баяну, яка спричиняє інтерес дослідників до узагальнень авторських концепцій творів.

Матеріалом для розробки проблеми слугує твір для баяна «Давньокиївські фрески» А. Сташевського, одного з відомих представників сучасної баянної школи України. Спостерігаючи в якості професійного слухача за авторськими прем'єрами (зокрема, баянних творів), можна стверджувати, що його творчість стала важливою часткою музичної культури Слобожанської України. Як багатогранна особистість – баяніст, педагог, композитор, науковець – він втілює у своїй діяльності нові ідеї, жанрово-стильові моделі та відповідні прийоми виконавської майстерності. Обраний твір, хоча і проаналізований в різних аспектах [4, 6, 7], залишається цікавим об'єктом інтерпретології, оскільки є яскравим свідомством того, що і в наш час на ґрунті програмності відбувається подальший мистецький пошук ідей та образів історичного та поетичного походження, які формують сучасне музично-національне мислення в царині народно-інструментальної творчості.

Об'єкт статті – програмність як дія синтезу мистецтв у баянній музиці; **предмет** – проєкція програмності у творі А. Сташевського



«Давньокиївські фрески» для баяну в системі індивідуального та національно-музичного мислення.

Мета статті – виявити жанрово-стилістичні чинники авторської концепції обраного твору, яка відбиває звуко-поетичні уявлення про стародавню історію рідної землі, формуючи національну пам'ять сучасного українця.

Аналіз останніх публікацій за темою дослідження. В методологічному плані серед фундаментальних праць, присвячених програмності, вкажемо на працю В. Конен в якій прослідковано тенденції до розширення меж програмності завдяки тому, що музика спирається на позамузичні елементи (слово, танець, кіно) [1, с. 19]. У книзі М. Лобанової відображено розвиток синтетичних жанрів у історичному вимірі (опера, театральна музика, балет, програмний симфонізм), надано характеристики синтезу мистецтв у контексті творчості певної доби, школи, композитора [3, с. 9]. Г. Хуторська через введення в науковий обіг категорії «міжвидовий переклад» висвітлює засоби синтезу мистецтв в вокальних творах [5]. Міжвидова взаємодія театру, живопису, танцю, поезії та літератури сприяє відтворенню повноти картини світу в музиці.

Виклад основного матеріалу. Явище музичної програмності пов'язане із специфікою семантики музичної мови, яка не здатна у порівнянні з живописом, літературою, театром та іншими видами мистецтва (звідси поняття «міжвидовий художній переклад») досягнути предметного відображення будь-якого звукообразу. Конкретизації змісту музичного твору слугують *позамузичні чинники* – національна мова, література та поезія. Таку ж функцію виконує і програма твору, право на яку належить композитору. Ясна річ, не завжди ті чи інші пояснення до музики можуть розглядатися як програма. Відсутність оголошення програми можливе у тому разі, коли задум автора не потребує конкретизації. Власне програма не є простим поясненням музики, скоріше, – дороговказом від композитора до слухача, засобом формування креативного мислення виконавців для розуміння в процесі спілкування з твором.

Загальновідомо, що походження музичної діяльності людини іде з далекої глибини тисячоліть. Ще з часів становлення первісного сус-

пільства, спочатку музика існувала виключно як прикладне мистецтво, була грою, частиною життєдіяльності людини у тісному поєднанні зі словом, пісню, танцем. Генетично зумовлений синтез різних видів художнього вираження людського сприйняття панував до XVI ст. У зв'язку із умовами побуту та культурними традиціями симбіоз живопису та музики діяв на ґрунті *інструментального музикування*, що мало свої програмні передумови на певні події, релігійні уявлення, зображення навколишньої природи. *Саме такий тип музичної творчості сформував ладову семантику та інтонаційно-тематичний «словник» як уособлення культурно-генетичного коду нації, з якого черпаються авторські ідеї та висловлювання.* Варто пам'ятати про інструментальні награвання (сигнальні, ритуальні, змагальні) та наспіви. У цей же час відбуваються спроби виконавців передавати реакцію на природні явища саме музичними засобами виразності.

«Давньокиївські фрески» А. Сташевського (2005), окрім програмної назви, мають жанрове уточнення «сюїта-зошит», в якому міститься ключ до розуміння сутності програмної назви. По-перше, зошит (альбом) є цілісним, і містить інформацію про взаємопов'язані події певної епохи розташовані у часовій перспективі (лінійній послідовності). По-друге, сторінки зошиту можна уявити як площини, де розташовані зображення – фрески собору Софії Київської. Найціннішою окрасою собору є стінопис, який зберігся через віки і є зразком майстерності та художнього смаку давніх українців. Взагалі храм Софії Київської уособлює філософське кредо епохи зі своєю національною ідеєю, вираженням духовності християнського світосприйняття¹.

¹ Фрески у Соборі Софія Київська за різною інформацією були створені у середині XI століття, майстрами, яких Ярослав Мудрий запрошував із Константинополя. Однак існують твердження, що і київські умільці доклали чимало зусиль до оздоблення храму. Фрески храму – це своєрідна книга, на яку можна дивитись зліва-направо, зверху-вниз. Картини живопису діляться на три групи: євангельські легенди; біблійні переклади; життійний цикл присвячений покровителям княжого роду. Християнські розписи, що прикрашають стіни, за задумом князя мали просвітити людей які здебільшого були неписьменні, адже країна була язичницькою. До сьогодні із п'яти тисяч квадратних розписів, що були створені у XI столітті, збереглися трохи більше третини.



У сюїті-зошиті дев'ять частин, кожна з яких має програмну назву. Авторський задум реалізується, з одного боку, через програмність картинного типу, коли частини сюїтного циклу складають єдину композицію, що викликає асоціації з багатофігурною фрескою (з її мозаїкою, вітражами). Охопити її одним поглядом неможливо, тому знайомство з нею передбачає послідовне розташування фрагментів цілого у часі. З іншого боку, в циклі відчутна наскрізна оповідальність: всі частини звучать *attacca*. Сторінки літопису начебто розгорнуті у часовій вісі; існує й загальна логіка зміни різних музичних фресок, що підпорядкована *латентній програмності*: від «Інтради» до кульмінаційної розв'язки у 8-й і 9-й частинах встановлюється асоційований зв'язок (сюжетність).

Цикл відкривається звукозображальним пейзажем – № 1 з програмною назвою «**Похмурий світанок (Інтрада)**». Тут домінує образ оціпенілої ранкової природи і одночасно широти та просторової безмежності. Створення звукопису відбувається завдяки застосуванню композитором комплексу мелодико-ритмічних, ладо-гармонічних засобів. Принцип остинатності реалізується у різних фактурних пласках. У нижньому регістрі домінує октавний остинатний бас, на який нашаровується низхідний тетрахордовий рух (e-d-c-h) у верхньому регістрі (тт. 1–20). Між регістрами встановлюються певні метро-часові взаємини, що порушують регулярну акцентність, створюючи ілюзію плинності часу, безкінечного простору.

У нижньому регістрі басова лінія при дводольному розмірі пульсаційно рухається на три (тт. 1–8), переходячи на дводольне вимірювання часу (т. 9). Рух низхідного тетрахорду шістнадцятими тривалостями у верхньому регістрі вписується у дводольну вимірювальну схему; проте між групами шістнадцятих є паузи, групи нерівномірні за розміром (одна група, дві, три, п'ять), що також порушує інерцію акцентного сприйняття і слугує часовому розбалансуванню у просторі повторюваних фактурних сегментів. Остинатний бас згодом підпорядковується системі дводольної пульсації (тт. 12–13), а шістнадцяті низхідного тетрахорду у правій руці перетворюються на секстолі. Надалі цей ритмічний малюнок ще більше подрібнюється до тремоло (т. 16), що знаходить відгук і в басовій партії. У такий спосіб дося-



гається відчуття нефіксованості, нестабільності, плинності; створюється об'ємність звучання. Простір моделюється завдяки форшлагам у партії лівої руки, які, наче відлуння, подвоюють основні басові тони.

У другому розділі Інтради (т. 20–29) діє тільки ритмічна остинатність в одноманітному русі шістнадцятих, породжених низхідним тетрахордом (т. 20), який розростається, захоплюючи великий діапазон. В партії лівої руки (нижній регістр) відбувається рух вісімками; згодом такий самий ритмічний малюнок панує і в правій руці (верхній регістр; т. 23). У репрезі остинатність на короткий час вимкнена проголошенням широких акордів на тлі ритмоформули в різних звуковисотних та ритмічних варіантах. Втім поступово вона повертається в різних шарах фактури у вигляді педальних акордів (партія правої руки) і повторень ритмічної формули (у лівій руці).

«Билина» – другий розділ циклу – вказує на *трансмisiю фольклорного мислення, зокрема, вплив думного жанру*. А. Сташевський зазначає, що основна тема «Билини» є «...своєрідною ідейно-образною експозицією циклу, що являє собою переінтоновану версію російської пісні “Я на камушке сижу”» [4, с. 247]. Остання сприймається як музичний праобраз, дотичний до української «історичної пам'яті» через *образ Київської Русі як культурного центру національного космосу і логосу*. Епічний наратив композитор відтворив завдяки композиційно-драматургічній будові, фактурній організації та вибору жанрово-стилістичних засобів.

Композиція складається з трьох розділів, що, немов уступи української думи вибудовуються за висхідною лінією розвитку. Інтонаційно споріднені, вони побудовані на пісенному тематизмі з варіантними прийомами розвитку. Архаїчний колорит створено завдяки опорі на діатоніку, низхідний пентахорд (від *V* до *I* ступеню), терцієві поспівки (т. 2), регістрове розташування тематизму в басовому і середньому регістрах з перевагою октави. Розвиток в «уступах» відбувається через ускладнення фактури (введення контрапункту у II-ому, гетерофонно-го потовщення мелодичної лінії в III-ому розділах).

Басова лінія у нижньому регістрі першого розділу замінюється акордовим викладенням басу у другому, повертаючись до одноголосного викладення в третьому, де перетворюється на фігурації тридцять



другими тривалостями. Названі прийоми сприяють розшаруванню фактури (застосований запис на 3-х нотоносцях); саме тому відбувається збільшення діапазону і обсягу звучання, сприяючи динамізації музичного процесу.

Застосування фігурацій в басовому регістрі на *ff* позначає момент кульмінації. Завершується епічна картина широким акордом на звуках діатонічного пентахорду у межах великої сексти (*g-a-c-d-e*). На підставі музично-стилістичних ознак жанрового архетипу української думи слухач може додавати суб'єктивні коннотації (просторові, живописно-картинні тощо).

Третя частина «**Набат. Дзвони Святої Софії**» починається звукоімітацією дзвонів, які в давні часи виконували кілька функцій: перша – заклик вірян до Літургії; друга – інформаційна (сповіщення людей про надзвичайні події). З огляду на першу частку назви можна припустити, що йдеться саме про сповіщення.

Остинатна формула дзвонів побудована на висхідному мотиві, коли послідовно комбінуються ходи на зм. 5 (*e-b*) і в. 3 (*d-fis*). Нижній тон *e* затримується, утворюючи педаль («відлуння» дзвонів). Мотив повторюється зі зсувом на велику секунду вниз і повертається до висхідного звуку. На остинатну ритмоформулу нашаровується фігурація шістнадцятими, імітуючи більш дрібні дзвони (т. 5). Потім остинат починає рухатись вгору на велику секунду, велику терцію (т. 3), при цьому її внутрішня структура (комбінація тритону і великої терції) залишається незмінною. Нарешті, рух шістнадцятими змінюється на низхідну формулу (тт. 13–16), яка є інверсією основного набатного мотиву. Цей мотив контрапунктично (зсув у часі на одну шістнадцяту) поєднується з остиною в нижньому регістрі та продовжує завойовувати звуковий простір переміщеннями вгору і вниз. Ефект нашарування двох ліній посилює їх щільний виклад в одному регістрі першої октави; при цьому зберігається тритон (зменшена квінта), що слугує утриманню ладової специфічності. Розбалансування партій у часі і регістрах створює ефект «розмитого» у повітрі дзвону.

Тематизм нового підрозділу (тт. 37–40) побудований на звуконаслідуванні дзвонів, викладений дрібними тривалостями в партії правої руки на тлі широких перекидань терцій і секунд крупними трива-



лостями. Коли повертається виклад глісандо, то звучання переростає в «передзвони» дрібними тривалостями в обох партіях (тт. 41–44), що призводить до кульмінації, вирішеної за допомогою кластерного тремоло на *ff*. Заключення побудовано на поєднанні низхідної формули *gis-fis-cis-a* шістнадцятими і витриманих акордів-педалей. В останніх тактах акорд затихає (від *ff* до *pppp*) на ферматі. Форма третьої частини в цілому подібна до мозаїки, оскільки складається з коротких тем-сегментів, кожен з яких імітує дзвони. Однак мозаїчність поєднана із наскрізним розвитком за рахунок фактурних перетворень.

Отже, від вступної «Інтради» до «Набату» вибудовується висхідне драматургічне сходження. Кожна з фресок є самодостатньою, їх послідовність утворює певну логіку. Між тривожним «Набатом» (№ 3) і драматичним наративом № 8 «Як на річці-Сольниці було» поміщені центральні частини циклу, які сприймаються як своєрідне інтермеццо в альбомній композиції.

У IV-й частині «Хороводи» відтворена пластика танцювального руху за допомогою «ланцюжкового» голосоведіння, у якому поєднані верхній та нижній регістри (в межах терції). Народжуючись з унісону e^2 , вони сходяться у секунду й знову розходяться у терцію, завершуючись амбітусом чистої кварта ($e-a$), «підсвіченою» звуком d у правій руці. В коді фактура розріджується через зменшення кількості голосів, концентрації ліній у верхньому регістрі.

П'ята частина «У гаях та дібровах» встановлює дух імпровізаційності, завдяки фігураційному руху дрібними тривалостями (групи тридцятьдругих, секстолей, септолей) у комбінації з трелями, остинатними фігурами з форшлагами, акордами тремоло, стакатними висхідними фразами у високому регістрі. Невимушеність чергування імпровізаційних фраз «нашаровується» на пульсуючий супровід, побудований за принципом «бас-акорд». Відбувається часта зміна метру: тематичні блоки, написані в розмірі $4/4$, змінюються на $3/4$. Якщо в т. 8 повертається $4/4$, то у т. 10 вже встановлюється метр $6/4$ (і так до кінця частини), що сприяє відтворенню нестримного руху; адже організація музичного процесу не підпорядковується строгій регламентації. Заклучний розділ, позначений спрощенням мелосного малюнку верхнього голосу, зібранням голосів по вертикалі, більш



чіткою ритмікою, гучною динамікою f , виконує функцію коди ліричного диптиху («Хороводи» та «У гаях та дібровах» як «серцевина» «Сюїти-зошиту»).

Після п'ятої частини прихований програмний сюжет «модулює» з ліричної сфери у скерційно-ігрову. «**Награвання**» № 6 одразу ж задають грайливий тон завдяки повторюваному октавному басу на тоні g (в першій-другій октавах, що зменшує його «вагу»); обидва звуки обігруються форшлагами. Тема **A** (тт. 5–13) – награвання в дусі народних інструментів; її діапазон не перевищує октави. Наспівна діатонічна тема повторюється на органному пункті g з варіантними змінами. Друга тема **B** (т. 14) викладена більш щільно і теж на октавному остинатному басі g . Подальший процес підпорядкований логіці гри-співставлення тем **A** і **B**, з «обманом» слухача: останній приспів не звучить, і твір завершується темою-заспівом. Як наслідок, вибудовується міні-цикл «розосереджених варіацій» на мелодію-остінато.

Короткий мелодичний хід зв'язує «Награвання» і «**Розваги скоморохів**» (№ 7). Його тема походить з першого мотиву «Награвань» – висхідний діатонічний мотив $c-g$, побудований на комбінації вісімки і тріолі шістнадцятими, що повторюється від f до c . Далі процес просувається шляхом нанизування коротких мотивів, створюючи алюзію нерегламентованого дійства скоморохів. Окрім названого мотиву a (тт. 2–3), тематизм «Розваг скоморохів» складають: 1) акордовий мотив b , побудований на комбінації остинатних шістнадцятих і низхідної тріолі (т. 4); 2) комбінація довгого звуку і низхідного тріольного замикаючого ходу в межах трихорду (c), завершення якого припадає на сильну долю наступного такту (тт. 5–6); тріольний ритм шістнадцятими свідчить про його походження від першого мотиву (a), тільки в інверсійному варіанті; 3) тріольна поспівка d в межах трихорду (т. 8); 4) тріольна поспівка з низхідною квартою (d_1), що походить від мотиву d (т. 12).

Характерно, що всі мотиви, окрім першого, розташовані всупереч тактовій рисі, не припадають на сильну долю, що порушує у верхньому шарі фактури регулярну акцентність. Остання реалізується в нижньому шарі: завдяки остинатній формулі акомпанементу утримується ладо-гармонічна гра, заявлена в останньому проведенні теми-заспіву



(*A*) в «Награваннях». Йдеться про співіснування кількох ладо-гармонічних опор (*c-g*), над якими надбудовується мінорний тризвук, та тон *b*. Послідовність цих опор цікаво організована у часі. Партія лівої руки є носієм регулярної акцентності, на яку нашаровується імпровізаційні мотиви в партії правої. Проте композитор обирає алгоритм «три-три-два» в комбінації вісімок у супроводі ($b+c+g-b-d$; $b+c+g-b-d$; $c+g-b-d$), порушуючи інерцію сприйняття. Розвиток підпорядкований нерегламентованому комбінуванню мотивів, з варіантними перетвореннями, зі зсувами відносно тактових рис. Відчуття імпровізаційності підсилено імітаційним проведенням зіплених мотивів *a* та *d*, на тлі остинато (з т. 16). Другий мотив піддається значним варіантним перетворенням, що сприяють втіленню ігрової стихії.

Після місцевої кульмінації в наступному розділі з'являється новий «персонаж» – мотив *e*, виписаний вісімками поза межами чіткої звуковисотності (згідно з ремаркою, він утворюється шляхом ударів пальцями по боковинам розгорнутого міху; тт. 26–27; 30–31). Завершують парад нових «персонажів» низхідний рух секстолями в комбінації з шістнадцятими (тт. 35–36, мотив *h*) і варіантно перетворений акордовий мотив *b*, що своїм закличним звучанням позначає кульмінаційну зону (т. 37). Далі за ігровою логікою, як мозаїчна вставка, повторюється поліфонічно-імітаційний розділ (тт. 16–21 = тт. 38–43). І знову звучить тема-заспів (*A*) з «Награвань» з акордовим шаром фактури (як в другій варіації, що завершувала частину), вже на іншому органічному пункті (замість витриманої педалі *g* звучить квартсекстакорд *C-dur*). У поєднанні з тризвуками *g-moll* та *B-dur* у середньому шарі *C-dur* 'ний квартсекстакорд породжує поліладовість. Тема розширюється за рахунок чотирьох тактів, в яких мелодія звучить у терцієвому подвоєнні (тт. 52–55). Далі звучить приспів (*B*) з «Награвань» в дещо іншому акордовому викладенні.

Отже, підпорядковуючись ігровій логіці, композиція «Розваг скomorохів» вибудовується як концентрична: в ній центральний розділ (тт. 22–37) обрамлено варіантним проведенням акордового мотиву *b* на кульмінації, пов'язаної з появою нових «персонажів» (мотиви *e, f, g*). Крайніми розділами слугують скерцозно-ігрові мотиви (*a, b, c, d, d*) і варіаційне проведення тем заспіву *A* та приспіву *B* з «Награвань»,



що відповідає функції репризи. Останнє проведення теми *A* – кода. Формою другого плану є продовження розосереджених варіацій двох тем «Награвань» (*A* і *B*), що завершують «Розваги». Повтор тематизму VI-ї частини наприкінці VII-ї слугує їх об'єднанню в єдину скерцозно-ігрову сферу.

Восьма частина циклу «**Як на річці-Сольниці було**» переключає драматургічний розвиток в контрастну сферу, повертаючи внутрішню напругу «Набату» і перекидаючи смислову арку до архаїчної «Інтради». Перед слухачем розгортається велична звукообразна картина, з великою майстерністю «виліплена» за допомогою тематичної роботи та фактурно-формотворчих засобів. Композицію пронизує остинатність: в амбітусі м. 3 (іноді з виходом за її межі) здійснюється «настирливе» топтання малосекундових поспівок. Тематичний процес подібний до попередньої частини, де переважали нанизування і комбінування мотивів. Проте, зважаючи на іншу семантику мотивів і драматургічну логіку, він породжує інший образний стан – передчуття тривоги, наближення битви, хаосу. Тематичні мотиви чітко оформлені відносно часовимірювальної одиниці (такт) і експоновані як в низькому, так і в високому регістрах. Перший мотив *a* (тт. 2–3) є комбінацією тріольного низхідного ходу і вісімки в межах м. 3, завершується акцентом і звучить в басу. Другий мотив *b* (тт. 8–10) містить низхідний хід на ч. 4; поєднаний з мотивом *a* у варіанті (тритон замість м. 3) він нагадує звучання військової труби. Наступний мотив є варіантом попереднього (назвемо його *b*₁): довгий звук подрібнюється, завершення тріольного мотиву перетворюється на низхідну кварту (тт. 10–12).

Мотив *c* (тт. 13–14) побудований на чергуванні тризвуків (*e-g-h*; *c-es-g*; *e-g-h*; *a-c-e*) і нагадує фанфару. Далі музичний процес відбувається шляхом комбінування виявлених мотивів, що піддаються варіантним перетворенням. Так, трубний мотив *b* завершується широким тріольним ходом по квартах (тт. 16–18); далі він розростається за рахунок тріольних ходів і завершення секстовим стрибком у пунктирному ритмі. Фанфари (мотив *c*; т. 23) змінюють ритмічну ходу, ущільнюючись у часі, рухаючись виключно вгору замість різноспрямованого руху у первісному викладі. Так за допомогою ритмо-інтонаційних модифікацій і змін направлення руху варіюються всі мотиви. Ретельна



мотивна робота дозволяє просувати драматургічний процес, використовуючи варіантність, вирашуючи «нове» з добре відомого.

Остинатний шар фактури в партії лівої руки теж не залишається незмінним (тт. 1–40), проте ці зміни стосуються реєстрового переміщення формули в малу (тт. 9–24), а потім у велику октаву (тт. 25–40). Далі остинатна формула виключається з музичного процесу (т. 41), натомість з'являється новий сегмент – рух шістнадцятими в супроводі коротких акцентних акордів. «Настирлива» формула повертається в партії правої руки, закріплюється і встановлює тональність *c-moll*, що знаменує початок другого розділу (тт. 48–77), в якому процес організований аналогічно (з реєстровою інверсією). Остинатна формула займає верхній шар, а мотиви розташовані в середньому та басовому реєстрах фактури. Серед них є нові: низхідний хід шістнадцятими (тт. 65–66) як модифікація мотиву *a*, дві короткі вісімки (мотив *d*), окремі акцентні звуки та чиста кварта (*d*₁, тт. 63–64; 71–72). Фактурна діагональ звучання розширюється за рахунок затримання акордів і на шарування елементів *d*₁.

Багатoelementний **третій розділ** (тт. 78–139) позначений переміщенням остинатної формули в партію лівої руки і встановленням *fis-moll*. Тематичний процес в партії правої руки стає інтенсивнішим, завдяки фактурній щільності, нанизуванню мотивів відбувається з більшою частотою, з рідким паузуванням. Таке звучання створює картину насущності події, якою, очевидно, є битва, «входження» в її гушавину (що в кінематографі досягається прийомом «напливу» камери). Створенню ефекту присутності допомагає гучна динаміка, широке розташування пластів фактури в партії правої руки (за рахунок акордів, в які розростаються мотиви).

Прискорення подій відбувається також через застосування фігурацій з дрібними тривалостями, що «вимальовує» картину хаосу. Задіяно крупну акордову фактуру в поєднанні з низхідним тріольним мотивом і секстолями (т. 105). Остинатний мотив час від часу відключається, проте свою функцію він вже виконав, підготувавши велику кульмінацію-«плато», що триватиме до кінця частини. В її межах чергуються: 1) фактурно-акордовий комплекс в басовому реєстрі, разом з секстольним рухом (тт. 105–121); 2) рух паралельними тризвука-



ми (тт. 122–125), що змінюється нестримним потіком шістнадцятих (тт. 126–130); 3) рух терціями як модифікація тризвуків (тт. 131–134); 4) «грона» акордів, що вісімками рухаються по малим та великим секундам. Цей тип фактури витриманий до кінця частини, завершуючись на кульмінації та переходячи безпосередньо у фінал *«Во славу Русі Київської»*, вирішений в драматичному ключі. Його форма є незамкненою, а драматургія – крещендууючою. Послідовність трьох розділів утворює висхідний рух до кульмінації в коді. Основна тема побудована на величальних інтонаціях; акордовий виклад на тлі фігурацій дрібними тривалостями надає відчуття урочистості, піднесеності. Слухач поринає в ауру святковості; масштаб сприйняття величчя давньокиївської історії зумовлений рівнем композиторської майстерності, вмінням «... узгодити мелодичну горизонталь з гармонічною вертикаллю, архаїчні лади – з сучасним звучанням», за влучним спостереженням З. Цибульник [6, с. 148].

Висновки. Жанрово-стилістичний аналіз драматургії програмного твору для баяну А. Сташевського виявив майстерність творчої реалізації композиторського задуму, спроектованого на асоціативні уявлення сучасного слухача про історичні, ігрові та картинно-побутові образи Київської Русі. Вдумливе виконавське втілення жанрово-стилістичних чинників програмності створює латентний сюжет з музичних картин-проекцій, присвячених сторінкам стародавньої історії, відбиваючи звуко-поетичні уявлення про стародавню історію рідної землі та національну пам'ять сучасного українця. За допомогою ладо-гармонічних, фактурно-тембрових і драматургічних засобів увиразнюється розуміння авторської концепції твору – суголосся людини та історії, усвідомлення себе в національному космосі та логосі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Конен В. История зарубежной музыки: учебник для консерваторий. Вып. 3. 6-е изд. Москва: Музыка, 1984. 535 с.
2. Музыкальное исполнительство : сборник статей. Вып. 11. М.: Музыка, 1983. 303 с.
3. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. Москва: Музыка, 1994. 320 с.



4. Сташевський А. Полістилістичні тенденції в баянній музиці сучасних українських композиторів. *Культура України*: збірник наукових праць Харк. держ. акад. культури. Вип 37. Харків, 2012. 290 с.
5. Хуторська А. Й. Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад (на прикладі камерно-вокальної музики) : автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2009. 17 с.
6. Цибульник З. Деякі риси ладо-гармонічної системи у творах українського композитора А. Я. Сташевського. *Вісник Харк. держ. академ. дизайну і мистецтв*: зб. наук. пр. Харків. 2012. № 4. 165 с.
7. Ященко І., Синяньська Г. Образний зміст та особливості композиційної побудови сюїти-зошити «Давньокиївські фрески» для баяна А. Сташевського. *Творчість композиторів України для народних інструментів*: зб. матер. міжн. наук.-практ. конф. Дрогобич: Посвіт. 2006. С. 107–111.

LITERATURA

1. Konen V. Istoriia zarubezhnoi muzyki : uchebnik dlia konservatorii. Vyp. 3. 6-e izd. Moskva: Muzyka. 1984. 535 s.
2. Muzykalnoe ispolnitelstvo: Sbornik statei. Vyp. № 11., Moskva: Muzyka. 1983. 303 s., not.
3. Lobanova M. Zapadnoevropeiskoe muzykalnoe barokko: problem estetiki i poetiki : Moskva: Muzyka. 1994. 320 s.
4. Stashevskiy A. Polistylistychni tendentsii v baiannii muzytsi suchasnyh ukrainskykh kompozytoriv: Zbirnyk naukovykh prats Hark. derzh. akad. kultury: Kultura Ukrainy. Vyp. 37: 2012. 290 s.
5. Hutorska A. J. Kompozutorska interpretatsiia poetychnogo tekstu iak hudozhnii pereklad (na pryklady kamerno-vokalnoi muzyky): avtoref. dys... kand. Mystetstvoznavstva; 17.00.03. Harkiv. 2009. 17 s.
6. Tsybulnyk Z. Deiaki rysy lado-garmonichnoi systemy u tvorah ukrainskogo kompozytora A. Ja. Stashevskogo. Visnyk Hark. derzh. akad. dyzainu i mystetstv. Mystetstvoznavstvo: zb. nauk. pr. Harkiv. 2012. № 4. 165 s.
7. Iashchenko I., Synianska G. Obraznyi zmist ta osoblyvosti kompozytsiinoi pobudovy siuity-zoshytu «Davniokyivski fresky» dlia baiana A. Stashevskogo. Tvorchist kompozytoriv Ukrainy dlia narodnyh instrumentiv: mat. mizhn. nauk. prakt. konf. Drogobych: Posvit. 2006. S. 107–111.



УДК 785.74.1 (410.1) «19»
DOI 10.34064 /khnum 1-5504

Соляник Маргарита
ORSIDID0000-0002-6652-0266

Струнний квартет № 3 Б. Бріттена як феномен пізнього стилю композитора

Анотація

Соляник М. Струнний квартет № 3 Б. Бріттена як феномен пізнього стилю композитора. У статті вивчається останній опус як явище пізнього стилю в композиторській творчості. В розвиток досліджень Є. Назайкінського та Н. Савицької, представлені типології пізнього стилю. Подана характеристика камерно-інструментальної творчості Б. Бріттена, лідера нового музичного відродження в Англії ХХ ст. На прикладі Третього струнного квартету охарактеризовано феномен останнього опусу як ознаку пізнього стилю Б. Бріттена. Проведено композиційно-драматургічний та стильовий аналіз, розглянуто прийоми інструментального викладення, жанрові уподобання. На підставі чого зроблено висновок про консолідуючий тип пізнього стилю композитора. **Ключові слова:** *Б. Бріттен, струнний квартет, композиторський стиль, пізній стиль, останній опус.*

Соляник М. Струнный квартет № 3 Б. Бриттена как феномен позднего стиля композитора. В статье изучается последний опус как явление позднего стиля композиторского творчества. В развитие концепций Е. Назайкинского и Н. Савицкой, представлены типологии позднего стиля. Дана характеристика камерно-инструментального творчества Б. Бриттена, лидера нового музыкального возрождения в Англии XX в. На примере Третьего струнного квартета охарактеризован феномен последнего опуса как признак позднего стиля Б. Бриттена. Проведен композиционно-драматургический и стилевой анализ, рассмотрены приемы инструментального изложения, жанровые предпочтения. На этом основании сделан вывод о консолидирующем типе позднего стиля композитора. **Ключевые слова:** *Б. Бриттен, струнный квартет, композиторский стиль, поздний стиль, последний опус.*



Solyanyk M. The Third String Quartet by B. Britten as a phenomenon of the late composer style. The paper is devoted to the problematics of the late style in composer creativity. The typologies of the late style described in the musical science works of recent years (including the theses by E. Nazaikinsky and N. Savitskaya) are systematized. The characteristic of B. Britten's chamber heritage is given in the context of the achievements of the English composer's school of a new musical renaissance of the twentieth century.

The purpose of the research is to reveal the specificity of the last opus phenomenon. Achieving the goal of the research involves using the following methods: genre approach, historical approach and stylistic approach. The specificity of the last opus phenomenon is revealed by the example of the Third String Quartet by B. Britten, which is recognized as the composer's last opus. The late style of the composer is characterized in terms of orchestration, techniques, genre preferences and stylistic unity. Exposition of the main material of the study includes compositional and stylistic analysis of the Third String Quartet by B. Britten.

In the paper heritage of B. Britten is considered as an example of a creative composer process which has an explicit division into several periods. The name of B. Britten is associated with the highest achievements of the English composer school of a new renaissance in the twentieth century. The researchers distinguish three periods of B. Britten's creativity. The first period is characterized by the interest in chamber music and various chamber compositions, the variation as a principle of development as well as the genre certainty. The individual style of the composer is formed in vocal music earlier and more intensively. The second period is characterized by expressive orchestral writing, figurative concreteness and clarity of structures. The late period of B. Britten's creativity is characterized by the desire to find the most flexible form of the modern performance. The stylistic synthesis reveals a reliance on ancient types and forms of playing music: Gregorian chant, heterophony, anemitonic penta-tonic system and church modes. Most of his works are marked by the asceticism of expressive means. The scores are written in a stinging, honed manner, the composer uses instrumental compositions with vivid coloristic capabilities, but implements them with a subtle sense of proportion.

The paper deals with the specifics of the B. Britten's late style. According to the concept of N. Savitskaya the late style is the final evolutionary stage which includes stylistic elements of the early and mature stages of the composer's creative



formation in an in-depth and concentrated form. The researcher identifies the following types of late style: prognostic, consolidating and reduced. B. Britten's late style can be classified as consolidating one.

The paper is concerned with the phenomenon of the last opus. B. Britten created three string quartets. The appearance of the first two was connected with the two hundred and fiftieth anniversary of the death of H. Purcell. The Third Quartet was written thirty years later, in 1975, in Venice, and was first performed after the death of B. Britten in 1976. This work was the last instrumental composition the author completed.

The structure of the Third Quartet departs from the traditional form. It consists of five relatively short movements which form a kind of symmetrical arch. B. Britten originally used the term *divertimento* as a working description of the quartet. Each movement of the cycle has its own subtitle: *Duets*, *Ostinato*, *Solo*, *Burlesque*, *Recitative and Passacalia (La Serenissima)*. All movements are written in three-part form (ABA). The slow lyrical movements of the quartet form a kind of arches inside the composition.

The first movement, *Duets*, is in a sense the most abstract of all five parts. The beginning resembles a "double spiral" (two voices are closely intertwined and are an exact copy of each other). In the second movement, *Ostinato*, the idea of an ostinato, where a musical pattern is repeated over and over in the background, takes on a somewhat intrusive form. In the third movement, *Solo*, the lone violin line, moving through wide intervals, is accompanied mostly by only one other voice at a time. In the fourth movement, *Burlesque*, the world of parody entertainment, clowning, buffoonery is presented. The fifth movement is entitled *La Serenissima*, a reference to Venice. In this movement B. Britten quoted his own last opera, *Death in Venice*.

The results of the research support the idea that B. Britten's late style refers to consolidated type of late style. This conclusion is reached based on a specific analysis of the Third String Quartet by B. Britten. The Third Quartet accumulates as features of B. Britten's late style as the asceticism of expressive means in writing, reliance on the forms of folk music and the rigor of writing. B. Britten's enthusiasm for the traditions of folk music resulted in a desire for the texture of all the voices in his instrumental scores. The composer's chamber music is characterized by detailed instrumentation. Despite all the possibilities of using modernist techniques in the creative process B. Britten can be traced to an academic



style. It is worth noting the amazing unity of B. Britten's style throughout his life. Individual composer style is constantly being refined, remaining homogeneous at the same time (there are not style shifts and differences). In addition, B. Britten had always been aimed at performers and often wrote instrumental works on order.

Although B. Britten's heritage is widely represented in Ukrainian and foreign musical science, the specifics of the composer's late style is still a field for study and comprehension. The paper opens up prospects for the study of the last opus in the late period of the work of composers. **Key words:** *B. Britten, string quartet, composer style, late style, last opus.*

Постановка проблеми. З ім'ям Б. Бріттена (1913–1976) пов'язані найвищі досягнення англійської композиторської школи нового музичного відродження ХХ століття. Б. Бріттенна й більш повно виразив ідеали епохи та втілює у своїх творах художні прагнення декількох поколінь англійських композиторів. Вже на початку творчого шляху композитора увиразнюються характерні риси його мислення, що залишаться аж до останніх опусів: інтерес до камерної музики різних складів, варіаційність як принцип тематичного розвитку та формоутворення, жанрова визначеність музичного тематизму.

У 1930-ті роки в інструментальній творчості композитора можна простежити інтерес до ряду інструментів, для яких ним створюються цикли творів. Фактично, після опери «Пітер Граймс» (1945) практично кожен інструментальний твір, написаний ним, було створено як наполегливе прохання того чи іншого виконавця. Проте три струнних квартети Б. Бріттена, створені ним в різні роки, являють величезний інтерес як для виконавців, так і для музикознавців.

Чим цікавить дослідника останній опусі не лише стосовно Б. Бріттена?

З одного боку, він виконує функцію духовного заповіту; в деяких випадках – це квінтесенція художніх пошуків, властивих композитору раніше; іноді це вихід на новий стильовий рівень, можливо, навіть принципово новий, який гіпотетично міг би бути здійснений. «Останнє слово» композитора завжди становить інтерес з духовної, семантичної, творчої сторони для цілісного сприйняття творчості композитора. З цієї точки зору стильові тенденції, які були притаман-



ні попередній творчості того чи іншого композитора, можуть поставити перед нами зовсім в іншому світлі. Як показує практика, багато творів, що являють собою останній опус в творчості композитора, пов'язані з тембром альту. У цьому аспекті специфіка трактування тембру альту, особливо в творчості композиторів ХХ століття, постає як феномен, доки ще не обґрунтований в новітньому музикознавстві.

Струнний квартет № 3 ор. 94 G-dur, написаний Б. Бріттенем восени 1975 року, став його останнім інструментальним твором. Отже, творчість Б. Бріттена в світлі феноменології пізнього стилю ще не вивчалась, незважаючи на великий спектр наукових праць, присвячених цьому видатному Майстру.

Аналіз останніх публікацій за темою. До фундаментальних досліджень, присвячених творчості Б. Бріттена, в першу чергу, варто віднести монографію Л. Ковнацької [1], в якій розкрито специфіку індивідуального стилю композитора в контексті англійської музики ХХ ст. Одним з останніх англомовних наукових досліджень, сфокусованих на творчій постаті Б. Бріттена, є праця П. Еванса [5], особливо цінна глибоким аналітичним підходом. У вивченні феномену пізнього стилю будемо спиратися на дослідження Є. Назайкінського [2] та Н. Савицької [3].

Мета дослідження – виявити специфіку останнього опусу як феномену пізнього стилю на прикладі Третього струнного квартету Б. Бріттена.

Виклад основного матеріалу дослідження. Пізній стиль – дивовижний феномен композиторської творчості. Саме в пізній період творчої діяльності в індивідуальному стилі композитора можуть відбуватися найнесподіваніші зміни. З одного боку, акумулюється весь попередній художній та життєвий досвід, з іншого – часто виявляються шляхи пошуку нового, або синтезу нового зі старим. Згідно з концепцією Н. Савицької, пізній стиль – це завершальна еволюційна стадія, яка в поглибленому та концентрованому вигляді містить у собі стильові елементи раннього та зрілого етапів творчого становлення композитора [3].

Теорія стилю має велике значення як для концертної, так і для музично-просвітницької роботи. З проблемами стилю постійно сти-



каються музиканти-педагоги, які ведуть зайняття у виконавських класах. Про стиль та жанр там йдеться в загальному плані: зазвичай ці поняття об'єднують з конкретним музичним твором. Однак діапазон інтерпретацій поняття стилю в сучасному музикознавстві є дуже широким. Стиль вивчали М. Михайлов, Л. Мазель, В. Холопова та ін. Так, у розділі «Проблеми типології стилів» Є. Назайкінський пише про те, що в європейській музичній культурі склалася складна система стилів, що має певні властивості та закономірності. До стильових феноменів можна віднести: історичні й національні, жанрові, авторські, стилі напрямів та шкіл – усі вони утворюють величезну систему. В феномені авторського стилю розглядаються такі проблеми як формування та становлення стилю в процесі творчої еволюції, стильової своєрідності творчості. Вироблення індивідуального стилю – це тривалий процес. Найясніше цей процес можна простежити на творчості конкретного композитора, розглядаючи ранній, зрілий та пізній періоди творчості. Для раннього стилю характерно, з одного боку, переважання шкільних норм в музичній мові творів, з іншого – проявляється прагнення здолати їх вплив. Зрілий період характеризується усталенням світогляду, тематичних переваг. Пізній стиль характеризується проясненням і спрощенням музичної мови, звільнення від баласту технічних хитрощів.

Н. Савицька називає пізній період «золотими сутінками». Композитори на пізньому етапі віддають перевагу тому, що вже було ними зроблено, вони намагаються максимально використати свої знання та досвід. Переглядаючи власні інтереси, у більшості випадків, вони абстрагуються від соціуму та концентруються на внутрішніх переживаннях, самоаналізі. Пізній стиль – це завершальна еволюційна стадія, яка в поглибленому та концентрованому виді включає стильові елементи раннього та зрілого етапів творчого становлення композитора. Досвід видно крізь економію засобів виразності (мінімалізація та простота), кристалічність та індивідуальну стилістику. Можливим є повернення до більше традиційних норм мислення, у тому числі і редакції власних ранніх опусів. Отже, Н. Савицька виявила специфіку пізнього періоду творчості, що містить: квінтесенцію стильових елементів раннього та зрілого періоду творчості; прояснення та на-



віть спрощення музичної мови; пошук нових форм, гармоній, фактури; стилістичний аскетизм. На цій підставі дослідниця вирізняє типи пізнього стилю:

- **прогностичний** – в пошуках нового композитор здійснює величезний «стрибок» в майбутнє, відкриваючи нові шляхи розвитку мистецтва;
- **консолідуючий** – кардинального оновлення не відбувається, навпроти, автор дотримується «усталеного» способу мислення. Те, що раніше мало характер пошуку, набуває сили зрілого досвіду композитора;
- **редукований** – період, котрий не відбувся [3].

Для пізнього стилю Б. Бріттена характерні експресивне оркестрове письмо, образна конкретність, тонка мотивна робота, чіткість форм, експерименти в області оперного театру, прагнення знайти максимально гнучку форму сучасного спектаклю. Його пошуки привели до створення одноактної опери-притчі. Цілісні за формою одночасинні композиції Б. Бріттена відзначені аскетизмом виразних засобів. Партитури написані скупим, відточеним штрихом. Композитор використовує інструментальні склади з яскравими колористичними можливостями, але реалізує їх з найтоншим почуттям міри.

Б. Бріттеноу належать три струнних квартети. Написання перших двох було пов'язане з двістіп'ятдесятою річницею смерті Г. Перселла. Третій квартет був написаний тридцятьма роками пізніше в Венеції (1975), і вперше виконаний через два тижні після смерті самого Б. Бріттена в 1976 році. Він вважав Перший квартет своїм кращим твором, і ми маємо віддати належне, рецензенти оцінили твір, як щось нове. Квартет був присвячений близькому другу учителя Бріттена Френка Бріджа – місіс Елізабет Спрег Кулідж. Квартет був швидко написаний, завдяки Елізабет. У цій роботі простежується сильний вплив І. Стравінського неокласицистичного періоду, так само як і Копленда, які підтримували Бріттена в той час.

У Другому квартеті ор. 36 C-dur (написаний в 1945 році, коли композитор вже повернувся з Америки) найбільш вражає легкість і світло, після темряви в опері «Пітер Граймс» і циклу пісень «Сонети Джона Донна». Твір замовлений та присвячений покровительці мис-



тецтв Марії Беренд. Уперше квартет був записаний на диск в 1946 році. Бріттен сам виконав партію альту (це був його улюблений інструмент) у складі Зорян-квартету. Перша частина написана в сонатній формі. Друга частина була написана як «нічна музика». Однак вона не схожа на «нічну музику» Бели Барток: вони дуже різні за своїм характером. Третя частина «Чакона» відсилає до творчості Г. Перселла і складається з теми і двадцять однієї варіації; розділена на чотири секції сольних каденцій для віолончелі, альту та першої скрипки.

Десятиліття минули з часу написання перших двох квартетів, створених на початку 1940-х років. Б. Бріттен вважався, в першу чергу, хоровим та оперним композитором. Звичайно, він писав інструментальні твори, втім найчастіше – на замовлення виконавців (наприклад, п'ять творів для віолончелі написані в 1960-х роках на прохання М. Ростроповича). Отже, Третій струнний квартет написаний на прохання «Amadeus Quartet», з учасниками якого Б. Бріттен познайомився на фестивалі в Альдебурзі. *«Я чув, як “Amadeus Quartet” зіграли цей квартет вперше. І я згадую, як мене шокувало те, що це був музичний дискурс від Бріттена, якого я раніше нечув. Я не хотів нічого більше, тільки б почути його знову. [...] На прийомі після концерту скрипач Зигмунд Ніссел розповів мені, що їм потрібен був рік для того щоб вивчити цей матеріал, та що вони обговорили його з Бріттеном за тиждень до його смерті»,* – згадує американський композитор Алан Свонсон [4].

Перші чотири частини Третього квартету були створені Б. Бріттеном в його будинку в Олдборо, п'яту ж Бріттен закінчив у Венеції. Композитор присвятив твір своєму другу, музикознавцю Г. Келлеру. Структурно твір складається з п'яти відносно коротких частин, що утворюють свого роду симетричну дугу. В якості робочого опису останнього квартету Б. Бріттен спочатку використовував термін *«divertimento»*. Кожна з частин циклу має свій підзаголовок: 1. Дуєт. *З помірним рухом*. 2. Остинато. *Дуже швидко*. 3. Соло. *Дуже спокійно*. 4. Бурлеск. *Швидко з вогнем*. 5. Речитатив та Пасакалія (La Serenissima). *Повільно*.

Всі частини написані в простій тричастинній репризній формі (ABA₁). Повільні ліричні частини утворюють своєрідні арки в сере-



дині композиції. Англійський музикознавець П. Еванс зазначив, що цю структуру можна порівняти з Четвертим та П'ятим струнним квартетом Б. Бартока [5].

Тема «Дуету» нагадує «подвійну спіраль»: два голоси тісно сплітаються, будучи точною копією один одного. Пізніше ідея дуету стає більше змагальною, тріольні ритми змінюють дводольні. середній розділ в репризі, повертається ідея вступу. Реприза являє собою точну копію експозиції, за винятком незначної зміни фактури. «Дует» закінчується акордом, який кілька разів з'являється в першому розділі.

У другій частині циклу «Остинато» ідея неперервного руху приймає дещо нав'язливу форму. Основна тема викладена чвертями, що надає рівномірність та наполегливість музичному образу. Ліричний образ середнього розділу втручається в наступальний рух четвертей. У репризі дві теми поєднуються в полфонічний контрапункт: зберігається і остинатний рух чвертями у віолончелі, та лірична тема у верхніх голосах.

Тема «Соло» (III ч.) проводиться в партії першої скрипки, в дуже високому регістрі: виникає відчуття горного розрідженого повітря. Самотня скрипкова лінія рухається широкими інтервалами в супроводі лише одного тембру: спочатку скрипку супроводжує віолончель, потім альт, і тільки потім вступає друга скрипка. Цей прийом надає відчуття сходження. В середньому розділі фактура змінюється раптовим спалахом жорстких мажорних тризвуків. У репризі все затихає, повертається основна тема «Соло» – спокійна, безтурботна, на тлі флажолетного акорду в партії інших учасників ансамблю.

В четвертій частині – «Бурлеск» – представлений світ пародійних розваг, блазнювання, сарказму. Основний розділ сповнений ритмічних «жартів», але загальна атмосфера створює враження грубої та майже ворожої. На тлі цього середній розділ видається неприродно делікатним. Він змінюється репризою, де квартет грає в унісон, що створює ефект блазнювання: «саркастична ейфорія» триває аж до самого кінця.

П'ята частина названа урочистим ім'ям Венеціанської республіки «La Serenissima» (з італійської – найсвітліша); отже, в програмі закладено відсилання до міста, де було створено останній інстру-



ментальний опус. Насправді, зв'язок фіналу з іменитим італійським містом є подвійним. По-перше, вступ (вільне соло кожного з інструментів) апелює до останньої опери композитора «Смерть у Венеції». По-друге, лінія басу теми пасакалії могла бути побудована на інтонаціях дзвону, які композитор чув зі свого готелю. До речі, у пасакальному образі міститься гіпнотичний ефект: повільна, крокуюча мелодія викликає у слухачів стан глибокої печалі. У той же час завдяки тональності *E-dur* образ «затонулого світу» набуває теплого саява. З динамічним зростанням тема переходить до кожного з чотирьох інструментів, сягаючи кульмінації. В партії першої скрипки звучить друга тема, що стрімко розвивається і передається середнім голосам. У репризі перша тема звучить знову, але виникає відчуття, що в неї немає сили: в партіях інструментів «зависають» окремі звуки, утворюючи акорд без розв'язання (який Б. Бріттен назвав «питанням»).

Висновки. Якщо розглядати Третій струнний квартет з точки зору феномену останнього опусу творчості композитора, можна стверджувати, що цей твір, дійсно, акумулює риси його пізнього стилю: аскетизм виразних засобів, опору на лади народної музики, строгість оркестрового письма. Для мислення Б. Бріттена пізнього стильового періоду притаманні паритетність вокального та інструментального типів інтонування; націленість на виконавців, їх «замовлення». Разом з тим, вкажемо на *єдність стилю* Б. Бріттена протягом усієї творчості. Індивідуальний композиторський стиль постійно відточується, залишаючись при цьому монолітним (немає різких стильових зрушень та перепадів), можна відзначити спадкоємність традицій національної композиторської школи Англії. Отже, Третій струнний квартет Б. Бріттена можна вважати підсумком творчого шляху митця. І в цьому полягає специфіка феномена останнього твору, Його стилістика акумулює такі риси пізнього Б. Бріттена, як аскетизм і строгість оркестрового письма, опора на лади народної музики. Стосовно класифікацій пізнього стилю, вважаємо, що Третій струнний квартет Б. Бріттена можна віднести до консолідуючого типу.

Перспектива подальшої розробки теми. Хоча творчість Б. Бріттена досить широко представлена як об'єкт вітчизняної та зарубіжної музикології, специфіка пізнього стилю композитора є «від-



критим» дискусійним полем. Зокрема, явище останнього опусу як ознака пізнього стилю композитора складає перспективний напрямок феноменології творчості, як в західноєвропейській, так і вітчизняній культурі (особливо, якщо вони звертались в своєму останньому опусі до тембру альта, або інших інструментів струнно-смичкової групи).

ЛІТЕРАТУРА

1. Ковнацкая Л. Г. Бенджамин Бриттен. Москва: Советский композитор, 1974. 392 с.
2. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. Москва: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. 248 с.
3. Савицька Н. Особистість композитора у пізній період творчості. Психологічні аспекти // Альманах: Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності: зб. наук. праць. Київ: Віпол, 2005. Вип. 16. С. 105–113.
4. Свонсон А. / Arkivmusic. URL: https://www.arkivmusic.com/classical/albuarkivmusicm.jsp?album_id=1014721 (дата звернення: 29.10.2019).
5. Evans P. The Music of Benjamin Britten. London: Dent, 1996. 564 p.

REFERENCES

1. Kovnackaja L. G. Bendzhamin Britten. Moskva: Sovetskij kompozitor, 1974. 392 s.
2. Nazajkinskij E. V. Stil' izhanr v muzyke [Style and genre in music]: ucheb. posobie dlja stud. vyssh. ucheb. zavedenij. Moskva: Gumanit. izd. centr VLADOS, 2003. 248 s.
3. Savy'cz'ka N. Osoby'stist' kompozy'tora u piznij period tvorchosti. Psy'xologichni aspekty' // Al'manax: Aktual'ni filosofs'ki ta kul'torologichni problemy' suchasnosti: zb. nauk. prac' . Ky'yiv: Vipol, 2005. Vy'p. 16. S. 105–113.
4. Svonson A. / Arkivmusic. URL: https://www.arkivmusic.com/classical/albuarkivmusicm.jsp?album_id=1014721 (data zvernennja: 29.10.2019).
5. Evans P. The Music of Benjamin Britten. London: Dent, 1996. 564 p.



УДК 78.04 : 784.071.2

DOI 10.34064 / khnum 1-5505

Дмитро Маклюк

ORSID ID 0000-0001-9538-0381

Постать Івана Мазепи як культурний символ: історико-виконавський підхід

Анотація

Маклюк Д. Постать Івана Мазепи як культурний символ: історико-виконавський підхід. Досліджується образ І. Мазепи в контексті численних джерел, присвячених постаті українського гетьмана в історії, літературі та музиці. Проведений аналіз довів, що уявлення про великого українця в творах мистецтва еволюціонують – від зрадника до патріота. Якщо в XVIII–XIX ст. цей образ увиразнювався на основі міфів, то з початку XX-го й донині набирає силу історичний підхід. На ґрунті вокально-сценічного образу І. Мазепи, створеного автором статті на сцені ХАТОБу імені М. Лисенка, запропоновано історико-виконавський аспект. Вказано, що в цій постанові образ Мазепи не обмежений вузьконаціональним баченням, а набуває значення культурного символу в системі загальнолюдських цінностей. Нова колективна інтерпретація особистості українського гетьмана розкриває перед глядачами історизм бачення його постаті. Творення співаком власного історико-виконавського тезаурусу (досвіду інтерпретації вокально-сценічного образу) в єдності світоглядної та мистецької позицій є умовою творчого успіху сучасного спектаклю. **Ключові слова:** *опера, досвід особистісної інтерпретації, образ Мазепи, історичний підхід.*

Маклюк Д. Личность Ивана Мазепы как культурный символ: историко-исполнительский подход. Исследуется образ Ивана Мазепы в контексте многочисленных источников, посвященных украинскому гетману в исторических трудах, литературе и музыке. Проведенный анализ выявил, что представления о великом украинце в произведениях искусства эволюционируют – от предателя до патриота. Если в XVIII–XIX веках образ Мазепы воплощался на основе мифов, то с начала XX-го и до ныне набирает силу



исторический подход. На основе вокально-сценического образа Мазепы, созданного автором статьи на сцене ХАТОБу имени Н. Лысенко, в статье предложен историко-исполнительский подход в его пониманию. Отмечено, что в этой постановке образ Мазепы не ограничен узконациональным видением, а обретает звучание культурного символа в системе общечеловеческих ценностей. Новая коллективная интерпретация личности украинского гетмана раскрывает зрителям историзм в понимании его образа. Создание певцом личностного историко-исполнительского тезауруса (опыта интерпретации вокально-сценического образа) в единстве мировоззренческой и художественной позиций – условие творческого успеха современного спектакля. **Ключевые слова:** *опера, личный опыт интерпретации, образ Мазепы, историко-исполнительский подход.*

Makliuk D. Ivan Mazepa's personality as a cultural symbol: historical-performing aspects.

Abstract. The article explores the image of I. Mazepa in the context of numerous sources devoted to the personality of the Ukrainian hetman in historical science, literature and music. The analysis shows that the ideas of the great Ukrainian in the works of art evolve: from a traitor to a patriot. If in the 18th – 19th centuries artists created this image being inspired by myths, then from the early 20th century and up to the present time the historical approach has been dominant. In this paper the author suggests performing aspect basing on the vocal and scenic image of I. Mazepa created by him on the stage of Kharkiv National Opera and Ballet Theater named after M. Lysenko. The interpretation of the extraordinary personality of the Ukrainian hetman gives the audience an opportunity to look at Mazepa from a historical perspective. It is noted that his image in this performance is not limited to a national vision, but acquires a universal character.

I. Mazepa's personality is of great interest to modern Ukrainians living both in their historical homeland and far beyond its borders. At present, contradictory assessments of Mazepa's role in the chronicle of Ukrainian history require the establishment of historical and artistic truth. P. Tchaikovsky's opera *Mazepa* is perceived as a fruitful material to search for a new interpretation of the image. It was first performed on the stage of Kharkiv National Opera and Ballet Theater named after N. V. Lysenko on July 2, 2017 to mark the 330th anniversary of Ivan Mazepa's election as hetman of Ukraine. This fact gives a chance to bring



into focus a relevant performing interpretation of the image of this outstanding figure in Ukrainian history.

Among the numerous historians and literary critics cited in the article, we find a new interpretation of Mazepa's image in contrast to music studies (N. Lupak's dissertation). The method of analysis is conditioned by the creative practice of the KhNAOBTh and its own performance experience.

The purpose of the study is to substantiate the reinterpretation of Mazepa's vocal and scenic image in the production of the P. I. Tchaikovsky's opera of the same name on the stage of KhNAOBTh named after M. Lysenko (2017) basing on the critical analysis of scientific historiography.

The attitude towards I. Mazepa as a historical personality and a person has always been ambiguous. He combined the incomparable: on the one hand, he was a great military and political figure who fought for the creation of the Ukrainian state, on the other hand – a treacherous traitor; at his initiative, 26 Orthodox churches were created throughout Ukraine and, at the same time, he was an apostate devotee who took part in the destruction of Ukrainian cities and villages; a person capable of loving in the broadest sense of the word. He had everything that attracted and aroused great interest of writers, composers, artists, directors not only in our country but also far beyond its borders. And each author interpreted the image of Mazepa in their own way.

In the 19th century, the image of the Ukrainian hetman fell into the area of artistic interests of M. Staritsky. He, like Voltaire and Byron, used the Western European legend of Mazepa in the novel "*Mazepa's Youth*", which was appropriate for its genre (historical-adventure). Naturally, the idea of "independent Ukraine" did not fit into Russia's interests.

In Tchaikovsky's opera *Mazepa* (1883), based on A. Pushkin's story (libretto by V. P. Burenin) everything is quite complex. It is important to note that many researchers of Tchaikovsky's creativity believe that in Tchaikovsky's *Mazepa* historical facts are sidelined while lyrical love scenes dominate.

There were a number of questions when the image of Mazepa was created in the original Ukrainian version of the opera on the stage of Kharkiv National Academic Opera and Ballet Theater named after N. Lysenko. The main one is how to maintain faithfulness not only to historical but also to the life's truth? The times of the Hetmanate in Ukraine were silenced for about 300 years, and, in particular, the true life of one of its most famous representatives was unknown. But in order



to create an image, it is important to know the smallest shades of your character's psychotype. As the lyrical scenes of Mary and Mazepa are the central line in the opera, it is necessary to understand what kind of relationship they really had.

Kharkiv stage directors of P. Tchaikovsky's opera (director Armen Kaloyan and conductor People's Artist of Ukraine Garkusha) sought to convey this very episode from the life of Mazepa, who openly loves his darling and suffers from having to cruelly deal with her father and hurt her badly. In addition, there was created their own version of the text (by Victor Marinchak, Svetlana Oleshko and Mikhail Barbara) and changes were made to the musical dramaturgy of the opera. The main idea of stage directors was to transform the content of the opera into another field – to reveal the image of the hetman as a significant figure in the history of Ukraine, which was much more important for Mazepa than the alliance with Peter I.

The difficulty of creating a vocal and scenic image of Mazepa lies in its multi-vector character, which should not interfere with artistic unity and integrity: Mazepa-lover (in the tradition of Western European romanticism), Mazepa-statesman (Ukrainian national tradition) and, at the same time, in the interpretation of Kharkiv theatre Mazepa-traitor had to be neutralized (an enemy that is characteristic of Russian imperial thinking). The motives of torments, sorrow and, along with this, the rebellious nature of the protagonist become considerable in the opera, rising to genuine symbolism.

Thus, in the vast number of works dedicated to I. Mazepa, his image is not limited to the national framework, but acquires a universal significance.

Conclusions. Analysis has shown the evolution of ideas about the great Ukrainian: from traitor to patriot and legendary hetman. If in the 18th century the image of the Ukrainian hero was interpreted in many ways by its creators on the basis of myths, then in the 20th – 21st centuries the historical approach prevails in understanding performing interpretation of Mazepa. The creation of a complex, extraordinary personality on the opera stage requires from the performer, in addition to knowledge of Mazepa's vocal part, a thorough study of various axiological judgments.

The above given interpretations of I. Mazepa's image reflect the irreconcilable confrontation and "blood" belonging of one or another author to different systems of values of the worldview. Such interpretations indicate that the image of I. Mazepa is interpreted as a symbol, an archetype of the national opera tradition.



Undertaking further study of the theme can involve performing analysis of Mazepa's image on the stages of Kyiv and Odessa opera theaters with a view of understanding the performing principles when teaching young vocalists in the class of solo singing. **Key words:** *opera, personal experience of interpretation, Mazepa's image, historical approach.*

Постановка проблеми. Постать Івана Мазепи викликає великий інтерес у сучасних українців, які проживають на своїй історичній батьківщині, а також далеко за її межами. На сьогодні суперечливі оцінки ролі Мазепи в українській історії вимагають встановлення історичної істини. Опера П. Чайковського «Мазепа» сприймається як благодатний матеріал для пошуків цієї істини на ґрунті нових мистецьких відкриттів та виконавських інтерпретацій образу. Головне завдання будь-якого виконавця – донести слухачам авторську ідею-образ, «пропущену» через своє бачення. Для цього необхідно усвідомити позиції художнього мислення та світогляду автора твору, досягнути сюжет і співвіднести його з конкретними історичними подіями й усім контекстом, що стосується заявленої тематики.

У зв'язку з тим, що 2 липня 2017 року на сцені Харківського національного театру опери та балету імені М. Лисенка відбулася прем'єра опери «Мазепа», приурочена до 330-річчя обрання Мазепи гетьманом України, є можливість виявити *актуальність теми* потрактування образу видатної постаті української історії та запропонувати історико-виконавський підхід до осмислення *образу Івана Мазепи як культурного символу національної історії та музичної творчості*¹.

Аналіз останніх публікацій за темою. Вагома частка нових досліджень життя й діяльності українського гетьмана І. Мазепи проводилася з історико-літературознавчих позицій (Апанович, 1993; Геник, 2001; Донцов, 1994; Журавльов, 2007; Іванченко, 1993; Ковалевська, 2008; Костомаров, 1992; Крупницький, 2001; Маланюк, 1991; Мицик, 2007; Павленко, 1998; Павленко, 2003; Погребеник, 1993; Смолій, 1994; Соколов, 2019; Сушинський, 1998; Яковлева, 2003). Щодо музикознавчих джерел, пов'язаних з образом Івана Мазепи в музиці,

¹ Автор дослідження є виконавцем ролі Мазепи у цій виставі.



то їх кількість невелика. Зокрема, таким дослідженням є дисертація Н. М. Лупак (2007).

Мета дослідження – обґрунтувати переосмислення вокально-сценічного образу Мазепи в постановці однойменної опери П. І. Чайковського на сцені ХНАТОБу імені М. Лисенка (2017) на основі критичного аналізу наукової історіографії та власних міркувань автора-інтерпретатора.

Виклад основного матеріалу. Минуло немало часу від написання опери П. Чайковського «Мазепа», і, звичайно, образ головного героя наші сучасники сприймають інакше, ніж його сприймали за часів О. С. Пушкіна або П. І. Чайковського. Проте актуальними й до нині залишаються слова великого поета : «... *Без милой вольности и славы / Склоняли долго мы главы / Под покровительством Варшавы, / Под самовластием Москвы. / Но независимой державой / Украине быть уже пора...*» («Полтава»).

Образ І. Мазепи добре досліджений в історико-літературознавчому аспекті та значно менше – у виконавському. Почнемо з огляду історичних уявлень про ставлення до І. Мазепи як до історичної особи, яке завжди було неоднозначним. З одного боку, великий військовий і політичний діяч, який боровся за створення української держави, а з іншого, – підступний зрадник; за його ініціативою на території України було створено 26 православних храмів і в той же час, – проклятий відступник, який брав участь у руйнуванні українських міст і сіл; людина, здатна любити в найширшому значенні цього слова, і чоловік, який не встояв перед спокусою в 65-річному віці звабити свою хрещеницю, жити з нею без вінчання.

У його особі сконцентрувалося все те, що приваблювало й викликало величезний інтерес письменників, композиторів, художників, режисерів не лише в нашій країні, але й далеко за її межами. І кожен автор трактував образ І. Мазепи по-своєму. Наприклад, у творчості англійського поета-романтика лорда Дж. Байрона й великого французького письменника, драматурга, поета В. Гюго² український герой більше приваблював як молодий красень – паж польського ко-

² Поема «Мазепа» (1818) Байрона й однойменна поема В. Гюго (1828).



роля Яна Казимира. Вся Європа захоплювалася І. Мазепою як модником, поетом і танцюристом, поліглотом: за твердженням Т. Яковлевої (Яковлева, 2003), він вільно володів російською, польською, татарською, латиною. Знав також італійську, німецьку й французьку мови, мав дві вищі українські й три вищі західні освіти, що дозволяло йому бути шляхетним.

Для діячів мистецтва Іван Мазепа був людиною-легендою. У фундаментальній праці М. Костомарова зазначається: «... одаренный красивой наружностью он умел нравиться женщинам, завел тайную связь с одной госпожой, но муж последней, подметив это, приказал схватить Мазепу, привязать к лошадиному хвосту и пустить в поле; эта лошадь, еще не обученная и приведенная к господину из Украины, очутившись на воле, понеслась с привязанным к хвосту человеком в украинские степи» (Костомаров, 1992: 13). Подібні мотиви знайшли своє яскраве втілення в романтичному мистецтві. У живописі існує близько 42 картин на «мазепінський сюжет» (наприклад, «Муки Мазепи» Л. Буланже, «Мазепа» Е. Делакура, «Смерть Мазепи» Ж.-Л. Жеріко).

Одного із трьох «польських бардів» епохи романтизму Ю. Словацького також вабила доля молодого гетьмана. Але, на відміну від Дж. Байрона й В. Гюго, він подає образ Мазепи у шекспірівському ключі, як представника козацтва: «Я син козацький, я вмію битись! – так себе характеризує королівський паж, – і захищати тих, хто слабший за мене»³. У 1971 році режисер В. Боровчик екранізував п'єсу Ю. Словацького «Мазепа» (фільм отримав назву «Бланш»).

Угорського композитора Ференца Ліста Мазепа зацікавив як людина, яка наважилася протистояти російському цареві⁴. На створення шедеврів з цієї тематики музиканта надихнула серія картин французького художника Ораса Берне, на яких зображено дикі перерони Мазепи, прив'язаного до крупу коня і, звичайно, поезія В. Гюго.

³ Словацкий Ю. «Мазепа», трагедия в 5 актах.

⁴ Симфонічна поема за Гюго No. 6 (1851) та його фортепіанний етюд з циклу «Етюди вищої майстерності» («Трансцендентні»).



М. Єськова стверджує, що і Ф. Ліст, і В. Гюго розвивали у своїх творах романтичну тему надособистості художника як прояв геніальності. В їх баченні український гетьман і був такою «... надособистістю, героєм поза часом і простором» (Єськова, 2014: 11). Проте першовідкривачем українського вельможного пана став Вольтер: саме він відобразив легендарні епізоди життя українського гетьмана в «Історії Карла XII» (1731). Завдяки цьому Мазепа став культовою фігурою романтичної традиції, й освічена Європа XVIII ст. відкрила для себе Україну.

У XIX столітті образ українського гетьмана потрапив у коло художніх інтересів М. Старицького. Він так само, як Вольтер і Байрон, використав легенду про Мазепу в романі «Молодість Мазепи», за законами історико-пригодницькому жанру. У 1898 році в листі до Д. Яворницького він зазначав: «Я теперь пишу большой роман о Мазепе, только эта тема опасна для цензуры, а в цензурном вкусе я не напишу» (URL: <http://incognita.day.kyiv.ua/ivan-mazepa-versiyamixajla-stariczko.html>). Цілком природньо, що ідея «самостійної України» зовсім не входила в коло інтересів Росії.

У 30-і роки нового XX ст. видатний український поет В. Сосюра подарував читачам однойменну поему, над якою працював 30 років і в якій подав *«свого Мазепу, що впав офірою Москви»*⁵. Характерно, що образ Мазепи автор екстраполює на сучасну йому час тоталітаризму, намагаючись у минулому знайти актуальні відповіді. Мазепа В. Сосюри – трагічний персонаж, який діє за законами конфліктно-психологічної драми (Мазепа – Петро I та Мазепа – Карл XII).

Український письменник Богдан Лепкий на початку XX ст. створив свою версію розуміння образу І. Мазепи, що відбито в пенталогії, до якої увійшли: «Мазепа», «Не вбивай», «Мотря», «Батурин», «Полтава». Як зазначає Ф. Погребеник, Б. Лепкий розкрив протиріччя у вчинках гетьмана: з одного боку, той змушений був деякий час догоджати Петрові I, з іншого – у найкоротші терміни прагнув розірвати союз з російським царем, який пригноблював український народ й обмежував його свободу (Погребеник, 1993). «На відміну від

⁵ Журнал «Київ». 1990. № 8. С. 67.

офіційних монархічних істориків, Б. Лепкий збагнув логіку досить складної поведінки І. Мазепи, котрий змушений був, з одного боку, до певного години задобрювати Петра Першого, слухняно виконувати його волю, посилати козацькі війська поза межі України, в Росію на тяжкі фортифікаційні роботи, а з іншого – шукати шляхів, як розірвати військовий союз з царатом, що все більше утискував український народ, обмежував його свобод» (Погребеник, 1993: 44–45). Важливо, що український письменник не дотримується романтичних канонів зображувати любовні колізії І. Мазепи й Мотрі Кочубеївни; головний акцент він робить на особі гетьмана як державного діяча, відданого ідеї створення суверенної України.

Проте в ХХ столітті більшість українців сприймали особу І. Мазепи, виходячи все ж із пушкінської версії. Відомим фактом є те, що на написання «Полтави» (1828) О. Пушкіна надихнула поема К. Рилєєва «Войнаровский» (А. Войнаровский – син сестри Мазепи), у якій український гетьман постає борцем за свободу батьківщини. Більше того, для К. Рилєєва Мазепа був рівнозначним самому Петру І: *«Спокоен я в душе своей; / И Петр, и я – мы оба правы: / Как он, и я живу для славы, / Для пользы Родины моей»*.

Варто зауважити, що О. Пушкін, не дотримуючись точних біографічних фактів життя гетьмана, подає в своїй поемі образ Мазепи як злочинця. Для нього він є *«мощный враг Петра»*, *«коварная душа»*. Автор «Полтави» розкриває і любовну тему, але іншого життєвого періоду Мазепи: пристрасть прийшла до нього не в молодому, а в похилому віці. У О. Пушкіна Мазепа – трагічний образ, і, у той же час – романтичний герой, який не може бути позитивним або негативним. Крім того, великий поет з розумінням ставиться до прагнення Мазепи домогтися незалежності України.

У опері П. Чайковського «Мазепа» (1883) за сюжетом О. Пушкіна (лібрето В. Буреніна) не все так однозначно. Вокальна партія Мазепи написана в ліричному ключі. Наприклад, аріозо в 1-й дії *«Мгновенно сердце молодое»* та вставне аріозо з другої картини 2-ї дії *«О Мария! На склоне лет моих»* не містять і натяку на авантюриста, який знищує все на шляху до поставленої мети. В той же час, у сцені страти батька Марії, Мазепа постає як негативний герой. Багато дослідників



вважають, що в «Мазепі» П. Чайковського історичні факти відходять на другий план і домінують любовні сцени (Протопопов, Туманіна 1957).

Створення образу Мазепи в оригінальній українській версії опери на сцені Харківського національного академічного театру опери та балету імені Миколи Лисенка спричинило низку запитань. Головне з них: як зберегти вірність не лише історичній, але й життєвій правді? Близько 300 років замовчувалися часи гетьманщини в Україні. Зокрема, було невідомим справжнє життя одного зі найвідоміших її представників. Отже, для створення образу важливим було знати щонайменші відтінки психотипу свого героя.

Оскільки в опері центральна лінія – ліричні сцени Марії й Мазепи, необхідно зрозуміти, якими ж були їх стосунки? Дуже допомогла поема Івана Перепеляка «*Остання любов гетьмана*» (Харків, 1994), якій подано правду про взаємне кохання Мазепи й Мотрі Кочубеївни (за оперним лібрето – Марії). Як впливає з листів Мазепи, вони були спорідненими душами, і, незважаючи на велику різницю у віці, їх кохання було щирим: «*Моє серденько, мій квіте рожаной! Сердечне на тоє болю, що недалеко од мене їдиш, а я не могу очиць Твоїх і личка біленького видіти... <...> Моє сердечне коханнє! Прошу і вельце прошу – рачь зо мною обачитися для усной розмови...*» (І. Мазепа, 1992: 36–37). Відомо, що Мотря була освіченою людиною, патріотично налаштованою: так само, як і Мазепа, мріяла про вільну Україну. У художньому тексті І. Перепеляк домислює відповідь Мотрі: «*Я не втоплюся у журбі. / На кращі буду ждати переміни. / Дай, Боже, сили! Любий, а тобі — / Любить мене, як любиш Україну!!*» (І. М. Перепеляк, 2007: 102).

Харківські постановники опери П. Чайковського (режисер – Армен Колоян; диригент – народний артист України Володимир Гаркуша) прагнули донести до слухачів саме цей епізод з життя Мазепи, який відкрито кохає свою обраницю і страждає через те, що змушений жорстоко розправитися з її батьком і завдати їй величезного болю. Крім того, була створена власна редакція тексту (автори – Віктор Маринчак, Світлана Олешко і Михайло Барбара) і внесено зміни до музичної драматургії опери.



Первинне лібрето В. Буреніна було перекладене українською мовою відомим істориком *Лонгином Цегельським* і випускником московської консерваторії, пізніше балетмейстером-постановником у США й Канаді – *Дмитром Чутром*. Враховуючи популярність музики П. І. Чайковського у світі, автори підготували «Лібрето до опери. Гетьман України Іван Мазепа» (1933, 1959). Зазначене в ньому було спрямоване на те, щоб максимально змінити усталене сприйняття постаті Мазепа як зрадника імперських інтересів. Головна ідея постановників полягала в тому, щоб трансформувати зміст опери в іншу площину: розкрити роль Мазепа в історії України, яка була для нього набагато важливішою, ніж союз з Петром І. Як зазначає Л. Лупак щодо нового лібрето опери «...зіставлення партитури П. Чайковського з тією, якові знаходимо у виданнях 1933 року (Філадельфія) і 1959 року (Торонто), засвідчило, що адаптори вдалися до купюр у партитурі композитора, нічого не змінюючи в полотні музики, яку відібрали до своєї постановки, а слова російськомовного лібрето переклали або переспівали, внісши такі лексичні корективи, які семантично відповідають фабульно-сюжетним мотивам опери під назвою «Гетьман України Іван Мазепа». Це й зазначили на титульному аркуші: «Достосували до історичної правди і переклали».

Переінтерпретований образ українського гетьмана в низці історичних, літературно-критичних праць або есе легко абсорбується музичністю своєрідної адаптації опери «Гетьман України Іван Мазепа» під супровід П. Чайковського» (Лупак, 2007: 11). Проте для виконавців партії Мазепа у зв'язку з перекладом виникли певні труднощі: українську мову штучно «підганяли» під уже створені П. Чайковським інтонації. Очевидно, перекладачі не мали достатнього досвіду роботи з вокальними текстами. Тому досить часто на високих нотах були використані незручні закриті фонemi, які ускладнили вільне голосоведіння й зумовили нечітку дикцію.

Специфіка відтворення вокально-сценічного Мазепа полягає також в його багатовекторності, що не має заважати художній цілісності образу: Мазепа-коханець (у традиції західноєвропейського романтизму), Мазепа-державотворець (українська національна традиція).



І в той же час, в інтерпретації харківської трупі необхідно було нівелювати образ-штамп – Мазепа-зрадник, ворог (імперська версія). Мотиви терзань, скорботи і, у той же час, бунтарська природа головного героя набувають в опері грандіозних масштабів. Наведемо слова віконта де Вогює, французького дипломата, літературного критика щодо особистості українського гетьмана, яка вважається нам дотичною до достеменною оцінки та сучасного бачення вокально-сценічного образу Івана Мазепи: *«Історія не дала йому корони, як він того бажав. Проте поезія обдарувала його, без його відома, королівством, набагато кращим, аніж ті, які має політика. Чи заслужила його ця загадкова постать? – Не вимагайте відповіді історії. Його супротивники ненавиділи, проте жінки його любили, церква прокляла його, але поети його оспівали! А поки світ буде таким, яким він зараз є, останнє слово завжди належить жінкам і поетам...»* (Донцов, 1994: 85).

Можна стверджувати, що у більшості історичних та мистецьких творів, присвячених І. Мазепі, його образ не є вузьконаціональним; навпроти, він набув символічного звучання.

Висновки. Потрактування постаті Івана Мазепи як мистецького образу відбивають світоглядне протистояння і «кровну» залежність того або іншого дослідника від ідеологічних цінностей. Одне з нових потрактувань вокально-сценічного образу українського гетьмана у версії творчого колективу Харківського національного театру опери та балету імені М. Лисенка відкрило актуальний для сучасної України образ Івана Мазепи.

Наведені міркування артиста-вокаліста щодо образу І. Мазепи (в тому числі з опери П. Чайковського та її нової режисерської версії на сцені ХАТОБу імені М. Лисенка) виявили динаміку художніх уявлень про великого українця: від злочинця і зрадника – до патріота, легендарного гетьмана. Якщо в XVIII столітті образ українського героя втілений його творцями в різних видах мистецтва багато в чому на основі романтичних міфів, то у XXI столітті поступово набуває сили історичний підхід. Як спостерігаємо у харківській інтерпретації опери П. Чайковського, постать Мазепи потрактовано як *культурний символ* в межах національної традиції.



В наш час образ невизнаного генія втілюють нові генерації співаків для нових слухачів. Створення на оперній сцені неординарної особистості вимагає від виконавця, крім майстерності оволодіння вокальною партією, скрупульозного вивчення і глибинного осмислення різних аксіологічних підходів і суджень, пошуку нових виконавських завдань. Отже, *історико-виконавський тезаурус співака в єдності світоглядної позиції та професійної майстерності є умовою творчого успіху сучасного спектаклю.*

Перспективу подальшого розвитку теми складає виконавський аналіз образу Івана Мазепи на сценах оперних театрів Києва й Одеси з метою досягнення виконавських принципів під час навчання в класі сольного співу молодих вокалістів.

ЛІТЕРАТУРА

- Апанович, О. М. (1993). *Гетьмани України і кошові отамани Запорозької Січі*. Київ: Либідь.
- Геник, С. (2001). Іван Мазепа. *150 великих українців*. Івано-Франківськ: Лілея НВ.
- Донцов, Д. (1994). Гетьман Мазепа в західноєвропейській літературі. *Слово і час*. № 4–5, 79–85.
- Єськова, М. (2014). Образ І. Мазепи в поемах В. Гюго та Ф. Ліста. *Київське музикознавство*, 49, 8–18. Retrieved from: URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz_2014_49_4.
- Журавльов, Д. В. (2007). *Мазепа: людина, політик, легенда: іст. досьє*. Харків: Фоліо, 2007.
- Іванченко, Ю. (упоряд.) (1993). *Мазепа*. Київ: Мистецтво.
- Ковалевська, О. (2008). *Іван Мазепа: у запитаннях і відповідях*. Київ: Темпора.
- Костомаров, Н. И. (1992). *Мазепа*. Москва: Республика.
- Крупницький, Б. (2001). *Гетьман Мазепа та його доба*. Київ: Україна.
- Лепкий, Б. (2017). *Мазепа*. Київ: Кристал Бук.
- Лупак, Н. М. (2007). *Художня та літературно-музична інтерпретації образу І. Мазепи (епопея Б. Лепкого «Мазепа» та опера П. Чайковського «Мазепа»)* (Автореф дисс. канд. мистецтвознавства). Тернопільський національний педагогічний ун-т ім. Володимира Гнатюка. Тернопіль.



- Мазепа, І. (1992). *Писання*. 2-е вид. Київ: Орії.
- Маланюк, Є. (1991). *Illustrissimus Dominus Mazepa* (ясновельможний пан Мазепа) – тло і постать. *Гетьман Іван Мазепа як культурний діяч* / М. Андрусак. Київ: Обереги.
- Мицик, Ю. (2007). *Іван Мазепа*. Київ: Житомир. обл. друк.
- Павленко, С. (1998). *Міф про Мазепу*. Чернігів: Сіверянська думка.
- Павленко, С. (2003). *Іван Мазепа*. Київ: Альтернативи.
- Перепеляк, І. М. (2007). *Поеми*. Харків: Майдан.
- Погребняк, Ф. (1993). *Богдан Лепкий*. Київ: Знання України.
- Протопопов, В., Туманина, Н. (1957). *Оперное творчество Чайковского*. Москва: АН СССР.
- Смолій, В. (1994). *Іван Мазепа. Володарі гетьманської булави: іст. портрети*. Київ: Варта.
- Соколов, Б. (2019). Гетьман Мазепа: без гніву й упередження. *День*, 14 квіт. URL: Retrieved from: <http://day.kyiv.ua/uk/blog/istoriya/getman-mazepa-bez-gnivu-y-uperedzhennya>.
- Сушинський, Б. (1998). *Козацькі вожді України: Історія України в образах її вождів та полководців XV–XVI століть*: іст. есе. Одеса: Альфа – Омега.
- Яковлева, Т. Г. (2003). *Мазепа – гетьман: в поисках исторической объективности*. Новейшая история, 4. Retrieved from: URL:<http://vivovoco.astronet.ru/VV/PAPERS/HISTORY/MAZEPA>
- Kowalozykowa, A. (1999). *Slowacki*. Warszawa. URL: <http://vivovoco.astronet.ru/VV/PAPERS/HISTORY/MAZEPA.HTM> [in Russia].

REFERENCES

- Apanovich, O. M (1993). *Hetmans of Ukraine and the basket chieftains of Zaporozhye Sich* [Hetmen of Ukraine and atamans of Zaporoz'koy of Sichi]. Kiev: Lybid [in Ukraine].
- Genik, S. (2001). Ivan Mazepa [Ivan Mazepa]. *150 Great Ukrainians* / S. Genik. Ivano-Frankivsk: Lilya NV [in Ukraine].
- Dontsov, D. (1994). Hetman Mazepa v zakhidnoievropeiskii literature [Hetman Mazepa is in zakhidnoevropeyskiy literature]. *Slovo i chas*. № 4–5, 79–85. [in Ukraine].
- Yeskova, M. Obraz, I. (2014). Mazepu v poemakh V. Hiuho ta F. Lista [Appearance of I. Mazepi is in the poems of V. Gyugo and F. Lista]. Kyivske



- muzykoznavstvo, 49, 8–18. Retrieved from: http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz_2014_49_4 [in Ukraine].
- Zhuravlov, D. V. (2007). *Mazepa: liudyna, polityk, lehenda: ist. Dosie* [Mazepa: man, politician, legend]. Kharkiv: Folio [in Ukraine].
- Ivanchenko, Yu. (uporiad.) (1993). *Mazepa*. Kyiv: Mystetstvo [in Ukraine].
- Kovalevska, O. (2008). *Ivan Mazepa : u zapytanniakh i vidpoviadiakh* [Ivan Mazepa: in questions and answers]. Kyiv Tempora [in Ukraine].
- Kowalozykowa, A. (1999). *Slowacki*. Warszawa [in Poland].
- Kostomarov, N. I. (1992). *Mazepa*. Moscow: Republic [in Russia].
- Krupnytskyi B. (2001). *Hetman Mazepa ta yoho doba* [Hetman Mazepa and his days]. Kyiv: Ukraina [in Ukraine].
- Lepkyi, B. (2017). *Mazepa*. Kyiv: Krystal Buk [in Ukrainian].
- Lupak, N. M. (2007). *Khudozhnia ta literaturno-muzychna interpretatsii obrazu I. Mazepy (epopeia B. Lepkoho “Mazepa” ta opera P. Chaikovskoho “Mazepa”)* [Artistic and literaturno-muzychna interpretations of appearance of I. Mazepi (the epic of B. Lepkoho “Mazepa” and opera of P. Chaykovskogo “Mazepa”)] (Aftoreferat dySSERTatsii kand. mystetstvovnavstva). Ternopilskyi natsionalnyi pedahohichniy un-t im. Volodymyra Hnatiuka. Ternopil [in Ukraine].
- Mazepa, I. (1992). *Pysannia*. 2-e vyd. Kyiv: Orii [in Ukrainian].
- Malaniuk, Ye. (1991). *Illustrissimus Dominus Mazepa (iasnovelmozhnyi pan Mazepa) – tlo i postat* [Illustrissimus Dominus Mazepa (mister Mazepa) is a background and figure]. *Hetman Ivan Mazepa yak kulturnyi diiach* [A hetman Ivan Mazepa as a cultural figure] / M. Andrusiak. Kyiv: Oberehy [in Ukraine].
- Mytsyk, Yu. (2007). *Ivan Mazepa* [Ivan Mazepa]. Kyiv: Zhytomyr. obl. druk. [in Ukraine].
- Pavlenko, S. (1998). *Mif pro Mazepu* [A myth is about Mazepu]. Chernihiv: Siverianska dumka [in Ukraine].
- Pavlenko, S. (2003). *Ivan Mazepa* [Ivan Mazepa]. Kyiv: Alternatyvy [in Ukraine].
- Perepeliak, I. M. (2007). *Poemy*. Kharkiv: Maidan [in Ukrainian].
- Pohrebniak, F. (1993). *Bohdan Lepkyi*. Kyiv: Znannia Ukrainy [in Ukrainian].
- Protopopov, V., Tumanina, N. (1957). *Tchaikovsky's opera* [Opera work of Tchaikovsky]. Moscow: Academy of Sciences of the USSR [in Russia].
- Smolii, V. (1994). *Ivan Mazepa. Volodari hetmanskoï bulavy: ist. Portrety* [Ivan Mazepa. Possessors of hetman mace]. Kyiv: Varta [in Ukraine].



- Sokolov, B. (2019). Hetman Mazepa: bez hnivu y uperedzhennia [Hetman Mazepa: without anger and prejudice]. *Den*, 14 kvit. Retrieved from: URL:<http://day.kyiv.ua/uk/blog/istoriya/getman-mazepa-bez-gnivu-y-uperedzhennya>.
- Sushynskiy, B. (1998). Kozatski vozhdі Ukrainy: Istorіia Ukrainy v obrazakh yіi vozhdіv ta polkovodtsiv XV–XVI stolit [Cossack leaders of Ukraine: History of Ukraine is in offenses of its leaders and war-lords of XV–XVI of ages]. Odesa: Alfa – Omeha [in Ukraine].
- Yakovleva, T. G. (2003). *Mazepa – Hetman: In Search of Historical Objectivity* [Mazepa is a getman: in search of historical objectivity]. *Recent History*, 4. Retrieved from: URL: <http://vivovoco.astronet.ru/VV/PAPERS/HISTORY/MAZEPA.HTM> [in Russia].

УДК 785.11.071.2 (477.54) (092)

DOI 10.34064 / khnum 1-5506

Марина Чиженко

ORCID 0000-0003-1835-7764

Анатолій Васильович Калабухін: феномен творчої особистості

Анотація

Чиженко М. Анатолій Васильович Калабухін: феномен творчої особистості. Стаття висвітлює віхи творчої біографії видатного диригента, педагога та музично-громадського діяча. Спираючись на інтерв'ю, авторкою надано аналіз життєтворчості митця. У контексті вітчизняного музичного мистецтва другої половини ХХ–ХХІ століть творчість А. В. Калабухіна є феноменальною: 70-річний досвід безперервної роботи за пультом, потужне художнє мислення, блискуча ерудиція, досконала техніка, вміння повести за собою творчий колектив. А диригентський стиль вирізняють ідеальне відчуття стилю та форми, ритмічна збалансованість звучання груп оркестру, вмілий розподіл оркестрових фарб. «Три кити» професійної майстерності



А. В. Калабухіна – диригент, педагог, організатор концертного та навчального процесу – склали універсальність діяльності митця, харизму його особистості. Феномен Калабухіна полягає у блискуче реалізованій здатності до креативного подовження класичних традицій і створенню стабільної системи виховання виконавців в Україні. **Ключові слова:** феноменологія особистості, диригент, біографічний підхід, оперна студія, професійна майстерність.

Чиженко М. Анатолій Васильович Калабухін: феномен творчеської личности. Стаття освітлює вехи творчеської біографії видаючогося дирижера, педагога и музыкально-общественного деятеля. Опираюся на интервью автора, представлен анализ житнетворчества музыканта. У контексте отечественного музыкального искусства второй половины XX–XXI веков творчество А. В. Калабухина является феноменальным: 70 лет непрерывной работы за пультом, мощное художественное мышление, блестящая эрудиция, совершенная техника, умение вести за собой творческий коллектив. А дирижерский стиль отличают идеальное чувство стиля и формы, ритмическая слаженность и баланс звучания групп оркестра, умелое распределение оркестровых красок. «Три кита» профессионального мастерства А. В. Калабухина – дирижер, педагог, организатор концертного и учебного процесса – составили универсализм деятельности музыканта, харизму его личности. Феномен Калабухина заключается в блестяще реализованной способности к креативному продолжению классических традиций и созданию стабильной системы воспитания исполнителей в Украине. **Ключевые слова:** феноменология личности, дирижер, биографический подход, оперная студия, профессиональное мастерство.

Chyzenko M. Anatoliy Vasylyovych Kalabukhin: the phenomenon of a creative personality.

Background. Among the music-performing professions, the conductor is perhaps the most difficult. It requires not only special musical abilities, temperament, fantasy and artistic thinking, erudition and technique, but also the ability to lead a large creative team. All these features are characteristic of Anatoliy Vasylyovych Kalabukhin. In the context of the contemporary music art of Ukraine, his name is famous, first, as a symphonic and opera conductor, and later – as the founder of one of the first opera studios at Kharkiv National University of Arts named after



I. P. Kotlyarevsky. Therefore, the resonance of the 80-year history of the leading music institution of Slobozhanshchyna region, which is inseparably linked with the biography of this amazing man, an outstanding conductor and a leader who has brought up several generations of opera singers, is getting its actual sounding.

The subject of the study is the life-and-work of Anatoliy Vasylyovych Kalabukhin as a prominent representative of Ukrainian musical art of the second half of the 20th–21st centuries.

The purpose of the article is to give an estimation of A. V. Kalabukhin's multi-vector activity in the aspect of the phenomenon of his personality.

Analysis of recent publications on the topic. Based on the interview with A. V. Kalabukhin, other sources and information about the famous musician [research made by O. Volovnyk, T. Volovnyk, A. Mizitova, L. Kucher] the author develops a phenomenological approach to studying the master's life-and-work in the light of his multi-vector activity, and this approach has not been used by the previous researchers.

Methods. In order to understand the phenomenon of this creative personality we have involved *historical-biographical* (revealing the stages of the becoming and of the creative maturity of the master) and *cultural* (explaining the contexts of artistic life in Kharkiv and the cultural settings with which he was associated).

Results. Anatoliy Vasylyovych Kalabukhin was born on June 21, 1930 in the city of Lugansk, in the family of a worker. The grandfather and father worked in the boiler department of the steam-generating plant, the mother Clavdiya Leontiyivna – in the bakery. The grandfather's name, Kalabukha (it is the name of the boat that was turned upside down, a Cossack-scout went under it and sailed, looking for the enemy on the shore) was changed when his father served in the Red Army.

Emphasizing the role of the biographical method in the study of the phenomenon of the personality of the master, it is necessary to point out the circumstances of the professional education. Anatoliy Vasylyovych had good teachers, so he not only inherited the high criteria of classical art, but also developed its foundations in the new socio-cultural realities (from the 70's to the present days). And already on the basis of the continuity of the conducting profession, *as a kind of a tradition*, innovative searches were carried out in the conditions of certain challenges of the time (music theatre, educational audience or opera studio at Kharkiv Institute of Arts).



The stages of A. V. Kalabukhin's creative biography as the conductor and organizer of the artistic life of Kharkiv, in particular, the opera studio, have been revealed. The conductor's memoirs highlight the most iconic figures and performances that reveal his professional principle and qualities. His conductor style is distinguished by the perfect sense of style and form, rhythmic harmony, sound balance of the orchestra groups, and the skilful distribution of orchestral colours. A. V. Kalabukhin is a conductor of a wide profile; he is rightly called a universalist: the activity of the maestro was large-scale and distinguished, both in the symphonic genre and the opera-symphonic one. This synthesis, in his opinion, helps to expand the artistic range of the creator, and enriches his thinking.

The **conclusions** formulate those qualities that have ensured Kalabukhin's leadership status and success in all areas of activity. First, the enormous inner life force – *charisma*. All those who spoke with A. V. Kalabukhin during the rehearsal on stage or in the classroom, note that he seems to radiate enormous energy to the creative process in the team. Secondly, his credo – *the individual approach to each performer* – always remains the same. During his lifetime this credo allowed him to give birth to various creative ideas, to embody his projects, to uphold his own vision of the concept of a piece of music or a play. The third factor in the creative mind is the understanding of the organics of the vocal and stage image. A. V. Kalabukhin knows the laws of human psychology, feels exactly the psycho-type of the musician. With his experience, he helps the singer to increase consciousness, to improve vocal and stage skills.

Thus, the “three whales” of the master's professional activity – conductor, teacher, and organizer – make up the phenomenon of the personality. The figure of the master is a valuable guideline for the young generation of Ukrainian musical culture. *The phenomenon of Kalabukhin lies in the vital force and ability to creatively and steadily extend the traditions of classical art on the basis of the education of its carriers here, in Ukraine.* The relationship with performers and the professional vision of how to open up their talent on stage are the key to the success of the educator of the young generation of the Ukrainian vocal art. **Key words:** *personality phenomenology, biographical approach, vocal and performing art, opera studio, professional skills of a conductor.*

Постановка проблеми. Вокально-сценічне виконавство України укорінене в кращі традиції мистецтва оперного співу, закладені



в практиці творчих колективів державних театрів, в центрах музичної освіти – академіях та університетах мистецтв. Поняття «школи» розповсюджено серед носіїв музично-викладацької професії. І якщо в інструментальних спеціалізаціях воно потрактоване як «рід традиції» (Ж. Дедусенко), то для формування оперного співака потрібен особливий досвід колективного музикування під супровід симфонічного оркестру, в умовах оперного театру або великої філармонічної зали (так званий «простір сцени»).

Серед музично-виконавських професій диригент – чи не найскладніша. Вона вимагає не тільки особливих музикантських здібностей, темперамент, фантазії та раціонального мислення, ерудиції та техніки, а ще й наявності лідерських амбіцій, щоб вміти вести за собою творчий колектив. Усі ці характеристики притаманні Анатолію Васильовичу Калабухіну, видатному диригенту, педагогу та музично-громадському діячеві. У контексті сучасного мистецтва України його ім'я є відомим як симфонічного та оперного диригента, а пізніше – як успішного керівника однієї з найстарших на теренах СРСР оперних студій, створених (1939) з метою професійної підготовки оперних співаків (при Харківському інституті мистецтв імені І. П. Котляревського).

Дійсно, оперна практика є однією з дієвих форм виховання художньо-образного мислення співака. Вже 80 років при Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського працює оперна студія на правах навчального театру, завдячуючи кропіткій праці А. В. Калабухіна та колективу кафедри оперної підготовки. Якість викладання профільних для оперного співака дисциплін залежить не лише від викладачів сольного співу, танцю, сценічного руху, але й від лідера-керівника творчим колективом – диригента. Феномен цієї професії – нерозгадана таїна, тому вивчення безцінного досвіду людей, які присвятили свій життєвий шлях приборканню такої складної, але безцінної музикантської професії, є нагальним завданням науковців-практиків. Усвідомлення ролі А. В. Калабухіна в світлі універсальності його діяльності (як диригента, викладача, керівника творчого колективу) опредмечує історичний дискурс харківської виконавської школи (від другої половини ХХ ст. до нині) та мотивує молодих дослідників до вивчення її традиції на новітньому етапі розвитку.

Отже, *актуальність теми* полягає у висвітленні феномена особистості видатного диригента, від якого залежить успіх оперного співака, по-перше; по-друге, у стратегії поширення інформації про видатних діячів українського національного мистецтва для відповідних оцінок – проєкцій та «резонансів» у майбутнє. Тому набувають актуального звучання сторінки 80-річної історії провідної «лабораторії оперних талантів» Слобожанщини, що невід’ємно пов’язана із біографією дивовижної людини, видатного музиканта – організатора, диригента, педагога. Вивчення творчої особистості у світлі феноменології допоможе виконавцям усвідомити стратегічні цілі та завдання на шляхах творчої діяльності, сповідуючи ідеали спадкоємності в системі вищої вокальної освіти.

Об’єкт дослідження – мистецтво в системі вищої освіти України, пов’язаної з вихованням оперного співака; **предмет** – феномен життєтворчості Анатолія Калабухіна як видатного представника українського музичного мистецтва другої половини XX–XXI століть.

Мета статті – надати оцінку діяльності А. В. Калабухіна в аспекті творчого універсалізму.

Аналіз останніх публікацій за темою. Спираючись на інтерв’ю з А. В. Калабухіним, інші біографічні відомості та джерела про славетного музиканта [1–5] авторка розробляє феноменологічний підхід до вивчення життєтворчості митця, який відсутній у науковців-попередників.

Методи дослідження. Для розкриття теми залучені міждисциплінарні підходи до розуміння феномена творчої особистості: *історико-біографічний* (розкриває етапи становлення митця); *культурологічний* (висвітлює контексти мистецького буття Харкова та культурних настанов, з якими був пов’язаний митець).

Виклад основного матеріалу. Анатолій Васильович Калабухін народився 21 червня 1930 року в місті Луганську, в сім’ї робітника. Дід і батько працювали в котельному цеху паротягобудівного заводу, мати Клавдія Леонтіївна – в пекарні. Прізвище діда «Калабуха» (назва човна, котрий плів перевертом із прихованим козаком-розвідником, який мав виглядати на березі супротивника) було змінено, коли батько



служив в лавах Червоної Армії. Вихідцю з робітничої родини належало повторити трудовий шлях батька і діда на заводі.

У 1945 році в Луганськ після демобілізації повернувся *Сергій Артемович Васильєв*, який до війни керував оркестром народних інструментів. Анатолію Васильовичу стало відомо, що він створює в Будинку піонерів оркестр народних інструментів, і він звернувся з проханням прийняти його в оркестр. До цього моменту юнак не знав нотної грамоти. Під час війни, на дванадцятий день народження мати подарувала сину мандоліну, на якій він підбирав мелодії улюблених пісень. «Коли наші війська залишили місто, у всіх магазинах почався масовий розпродаж», – згадує Анатолій Васильович. Саме ця подія була початком стрімкого повороту в його житті.

С. А. Васильєву було доручено відновити роботу музичного училища, і він запропонував юнакові вступити в клас домри, де він і провчився три роки. У травні 1948 року в Луганськ приїхав *Микола Тимофійович Лисенко*, завідувач відділу народних інструментів Харківської консерваторії. Познайомившись з юнаком, він запропонував йому вступити до Харківської консерваторії: «Ви зможете не лише займатися у мене за фахом, але й отримаєте можливість вивчати диригування у прекрасного викладача – Костянтина Дорошенка».

В той час існувало положення, згідно якому студент, який закінчив повний курс навчання, мав два роки відпрацювати за призначенням. Воліючи не втрачати часу, Анатолій забирає документи після третього курсу і успішно складає вступні іспити до Харківської консерваторії. У 1948 році він був зарахований на факультет народних інструментів (клас домри – М. Т. Лисенко). У перелік обов'язкових предметів входило і диригування. Зустріч з талановитим музикантом, вчителем з великої літери Костянтином Леонтійовичем Дорошенком, який до війни стояв за диригентським пультом Харківського театру опери та балету, визначила подальшу професійну долю А. В. Калабухіна.

– «Мені пощастило в пору свого професійного становлення зустріти людину енциклопедичних знань в галузі літератури, живопису, графіки, а про музику він судив як про загальнолюдську релігію. Ми сиділи в його великій кімнаті, на вулиці Римарській, з пічкою-буржуйкою, від підлоги до стелі заставленій книжками і нотними збірни-



ками, і розмовляли. Власне, говорив здебільшого він, а я сидів і слухав, добре розуміючи ціну невимушеним бесідам, отримуючи колосальну кількість необхідної інформації для майбутньої професії диригента», – згадує Анатолій Васильович. Оскільки К. Л. Дорошенко був знайомий з багатьма відомими диригентами, то вони разом ходили на всі симфонічні концерти до філармонії: вчитель пояснював, чому одне виконання добре, а інше – ні. Не дивно, що в процесі цих занять студент несподівано для себе перейнявся глибоким інтересом до симфонічного диригування. «... Я вже менше думав про домру, а більше – про професію диригента, – розповідає А. В. Калабухін. – Мене раптом захопив, заінтригував цей надзвичайно величезний “інструмент” – оркестр. Мій улюблений педагог вважав: непересічна індивідуальність студента вимагає більшої дисципліни та великої праці. Диригент має бути педагогом, щоб знайти спільну мову з колективом; бути настільки вищим за рівнем професійної підготовки, щоб у музикантів не виникало бажання сперечатися; має приходити на репетицію досконально підготовленим; адже музиканти відразу бачать – чи знає диригент твір, говорить у справі або взагалі. Я не дозволяв собі ніяких послаблень! Таким я став під впливом мого видатного педагога!»

На четвертому курсі консерваторії *Ізраїль Борисович Гусман*, керівник студентського оркестру та головний диригент симфонічного оркестру Харківської філармонії запропонував А. Калабухіну стати його асистентом. У той самий час головний диригент Харківського академічного театру опери та балету імені М. В. Лисенка (ХАТОБу) *Петро Михайлович Славинський* теж пропонує молодому диригентові місце асистента в оперній студії при Харківській консерваторії, якою він керував. Так Анатолій Васильович, будучи ще студентом, паралельно працював із двома оркестрами. Це була прекрасна практика: зайнятість не залишала вільного часу. «... Як асистент диригента оперної студії Петра Баленка, А. В. Калабухін вже в студентські роки брав участь у постановці різних оперних вистав (“Іоланта” П. Чайковського, “Молода Гвардія” Ю. Мейтуса). У 1953 р. здійснив першу самостійну роботу – оперу Гулака-Артемівського “Запорожець за Дунаєм. Потім була “Травнева ніч” М. Римського-Корсакова» [2, с. 6]. Як асистент, він не отримував зарплатню, втім можливостей шліфувати свій талант



було досить! Так, «... на п'ятому курсі консерваторії (1952–1953) йому запропонували бути асистентом головного диригента ХАТОБу», – відзначають перші біографи диригента [2, с. 5].

Через рік після завершення вищої освіти молодий диригент підготував свій перший самостійний спектакль (1954). Дебютом став балет П. Чайковського «Лебедине озеро», який, до речі, ознаменувався першим виступом в Харкові чудової балерини Світлани Коливанової-Попеску. Таким чином, **рання творча зрілість свідчила про неабиякий талант молодого диригента.**

Ще одна історія-спогад: під час розподілу на роботу, присутній при цьому голова Комітету у справах мистецтв задовольнив прохання ректора консерваторії А. Д. Лебединця. І Калабухін отримав направлення на роботу в консерваторію. Три роки він пропрацював за основним місцем роботи (а в оперному театрі – за сумісництвом). Відпрацювавши обов'язковий період після розподілу, він перейшов на основне місце роботи все ж таки в Харківський театр опери та балету, а в консерваторії залишився як викладач диригування (на відділі народних інструментів) і диригент оперної студії.

У 1968 році Анатолій Васильович був призначений Міністерством культури УРСР художнім керівником і головним диригентом Харківської обласної філармонії. За роки сумлінної праці відбулися спільні виступи з солістами світового рівня (серед яких – Мстислав Ростропович, Яків Флієр, Ігор Безродний, Григорій Соколов та ін.), з хоровими колективами під керівництвом О. В. Свешнікова, В. Г. Соколова, О. Юрлова. Диригент багато гастролював, виступаючи з провідними симфонічними оркестрами України, Росії, Білорусії, Грузії, Казахстану. Завжди вміло обирав програми симфонічних концертів, зацікавлював слухачів новими творами.

Як художній керівник філармонії Анатолій Калабухін часто звертався до композиторів Харкова: Д. Клебанова, В. Борисова, В. Бібіка, В. Губаренка, В. Нахабіна, М. Кармінського. Кожен з них довіряв А. Калабухину виконання своїх творів. В особистому архіві Майстра зберігається аудіозапис останнього інтерв'ю композитора Д. Клебанова: «... Я бачив, як він (А. В. Калабухін) спілкувався з багатьма композиторами. Важко сказати, в якій області у нього більше досягнень, тому що



він цікавий як оперний диригент, симфонічний і камерний. Він глибоко заглиблюється в партитуру, ретельно над нею працює, проникаючи в нюанси. Він володіє дивовижною здатністю переключатися на мислення композитора, будучи надзвичайно уважним до його побажань, він пропускає твір через призму свого творчого сприйняття і диригує так, як відчуває. І тому все, що він робить, виходить надзвичайно цікавим і яскравим, таким, немов композитор виконує сам».

Пропрацювавши в Харківській філармонії п'ять років (1970–1975), Анатолій Васильович був запрошений до першого секретаря Харківського Обкому КПРС І. З. Соколова. Він запропонував йому очолити Харківський академічний театр опери та балету імені М. В. Лисенка. Бесіда тривала понад півгодини, під час якої диригент свою згоду не давав, мотивуючи тим, що йому і в філармонії добре працювати. Після чого пролунала заява: «Ось тому, що ви добре працюєте в філармонії, я і прошу вас перейти в оперний театр; мені набридли “варяги”». Диригент був змушений погодитися, оскільки І. З. Соколов не наказував, а переконливо просив, висунувши свої умови. 1975 рік був ювілейним для театру, йому виповнювалося 50 років з дня заснування як державного театру. В зв'язку з цим А. В. Калабухін попросив представити плеяду працівників до почесних звань, а також виділити квартири для співробітників, прийнятих за конкурсом. Рішення було прийнято невідкладно. Було виділено 10 квартир, п'ять з яких отримали працівники, які стояли на черзі на поліпшення житлових умов; інші – для запрошених за конкурсом молодих талановитих солістів.

Очоливши оперний театр, Анатолій Васильович зіткнувся з повним організаційним розвалом театру. Протягом перших п'яти років його керівництва був налагоджений ритм підготовки і випуску нових вистав. Було поставлено три оперних і дві балетних вистави, при цьому щомісячна норма вистав дорівнювала двадцяти чотирьом і щорічним двомісячним гастроліам, враховуючи місячну відпустку співробітників театру. Для постанови п'яти вистав залишалося дев'ять місяців підготовки.

Харківський облвиконком неодноразово отримував листи подяки облвиконкомів тих міст, де відбувалися гастролі театру, в яких відзна-



чався високий професійний рівень роботи А. В. Калабухіна. У зв'язку з приходом нового керівництва, з кінця 70-х років ставлення до театру змінилося в гіршу сторону, почався час «застою». Усі спроби вирішення будь-яких питань, пов'язаних з діяльністю театру, стали практично неможливими. Анатолій Васильович приймає рішення за пропозицією ректора Г. Б. Авер'янова перейти на основну роботу в Харківський державний інститут мистецтв імені І. П. Котляревського й очолити кафедру оперної підготовки (кінець 1978 року). За 40 років керівництва А. В. Калабухіна понад 300 студентів здобули кваліфікацію «оперний співак». Багато з них гідно представляють харківську школу далеко за межами України, в якості солістів національної Паризької опери, Большого театру в Москві, Маріїнського театру в Санкт-Петербурзі. З випускників оперної студії в основному складається труп Харківського національного театру опери і балету імені М. Лисенка.

І все ж остаточно з театром Майстер не розлучився. У 1991 році за браком досвідчених диригентських кадрів, Калабухіна знову покликали «на виручку», і він знову повертається в театр. У ті роки Анатолій Васильович підготував основний репертуар ХАТОБу, поставивши «Дуенью» С. Прокоф'єва, «Фауста» Ш. Гуно, «Самсона і Далілу» К. Сен-Санса. Протягом 56 років творче життя диригента було пов'язане з Харківським театром опери та балету. Він працював там до 2009 року, і там доля звела його з талановитою співачкою *Іриною Дмитрівною Яценко*. Вони були знайомі ще з тих часів, коли вона була першокурсницею консерваторії і займалася в оперній студії. Анатолій Васильович згадує: «Добре пам'ятаю, як вона вперше заспівала партію Дуняші з опери М. Римського-Корсакова «Царська наречена», замінивши студентку, котра раптово занедужала. Ірина дуже швидко підготувалася і виступила блискуче». Її професійна кар'єра починалася на сцені оперного театру Новосибірська, згодом Пермі. Молоду співачку запрошували на роботу у Львівський оперний, але вона мріяла повернутися до Харкова. У жовтні 1974 р. Яценко приїжджає в рідне місто на гастролі, де виконує партію циганки Азучени в опері Дж. Верді «Трубадур».

Після гучного успіху артистка отримала пропозицію перейти в ХАТОБ в якості солістки. Разом працювали над оперними вистава-

ми, разом викладали в інституті мистецтв імені І. П. Котялревського. Це був на диво гармонійний союз двох творчих людей і люблячих сердець. Неодноразово виступали разом у концертах у Харкові, Києві, Луганську. Феноменальним успіхом супроводжувались «Пісні і танці смерті» М. Мусоргського з оркестром Харківської обласної філармонії. Диригент згадує: *«Коли була перша репетиція з оркестром, під час виконання першого номера («Коліскової»), артисти оркестру перестали грати. Я запитав їх, чому ви не граєте, на що вони відповіли: ми не можемо грати – мороз по шкірі йде!»* Серед багатьох яскравих образів, які вона втілила на сцені в творчому тандемі з маестро, особливу увагу привертає партія Розіни в опері «Севільський цирульник» Дж. Россіні. Співачка була єдиною виконавицею цієї партії в авторській редакції, що написана для меццо. «Глядачі любили Ірину Дмитрівну за акторський талант, чудове меццо-сопрано, досконалість академічної манери виконання. Вона підкорювала приголомшливою енергетикою!», – каже Анатолій Васильович. Слід згадати також виконання І. Яценко партії меццо-сопрано в «Реквіємі» Дж. Верді.

А. В. Калабухін намагався братися за вистави, які ще не ставились у Харкові, прагнучи, аби випускники були готові до зустрічі з музикою сучасників. За час роботи в оперній студії ним поставлено понад 30 нових опер; деякі з них ставилися по кілька разів. Молодий колектив під керівництвом досвідченого Майстра опанував складні оперні партитури, що стали знаменними віхами в історії оперної студії: «Кам'яний гість» О. Даргомижського, «Зорі тут тихі» К. Молчанова, «Не тільки любов» Р. Щедріна, «Продана наречена» Б. Сметани, «Летюча миша» Й. Штрауса, «Альпійська балада» В. Губаренка, «Приборкання норовливої» В. Шебаліна, «Богема» і «Чіо-Чіо-сан» Дж. Пуччіні, «Весілля Фігаро» і «Дон-Жуан» В. А. Моцарта.

Особливо пам'ятною для диригента стала постановка опери «Любов до трьох апельсинів» С. Прокоф'єва, яка до того в Україні ще не ставилась на професійній сцені; партитура була занадто складною, і мало хто готовий був за неї взятися. Калабухін ризикнув і мав рацію! Прем'єра, приурочена до 50-річчя студії, пройшла з величезним успіхом і транслювалась по республіканському телебаченню (1989).



Із задоволенням згадує він і про перший всеукраїнський огляд оперних студій (1965). Головою журі було запрошено народну артистку Росії І. Масленнікову, заступником – народну артистку Росії Н. Шпіллер. Харківська студія представила «Продану наречену» Б. Сметани. Складну партію головної героїні Маженка виконала Гізела Ципола, тоді ще студентка II курсу (яка згодом стане народною артисткою СРСР, лауреатом першої премії конкурсу в Японії за краще виконання партії Чіо-Чіо-сан). Коли комісія обговорювала переглянуті спектаклі, представник міністерства культури України зробив зауваження: мовляв, непедагогічно призначати на таку відповідальну партію студентці. Солістка *Большого театру* І. Масленнікова заперечила: «У нас одні, коли співають, бояться верхніх нот, інші – нижніх, а Гізела не боїться нічого! Диригент правильно вчинив, що призначив її на партію. Вважаю, що ця вистава заслуговує на перше місце!».

Поряд з постановками оперних спектаклів силами оперної студії були підготовлені і виконані на концертних майданчиках м. Харкова великі ораторіальні твори – «*Magnificat*» Й. С. Баха та «*Te deum*» А. Брукнера.

За чинним положенням Анатолій Васильович мав раз на п'ять років проходити підвищення кваліфікації й неодмінно в іншому місті. Таким чином він тричі проходив підвищення кваліфікації в Київській консерваторії імені П. Чайковського. Кафедра оперної підготовки столичної консерваторії доручила йому відновлення спектаклів «Євгеній Онєгін» Чайковського, «Травіата» Верді і «Любовний напій» Доницетті.

Ще одне підвищення кваліфікації Калабухін проходив в Ленінградській консерваторії, на запрошення ректора консерваторії В. І. Чернушенка. Йому було запропоновано поставити оперу Віктора Плешака «Казка про мертву царівну і сім богатирів» у Великій залі Ленінградської консерваторії. Ленінградська оперна студія була найстарішою в СРСР: вона відкрилася за сприянням композитора Б. Асаф'єва і мала статус самостійного музичного театру. «Запрошення до співпраці означало визнання майстерності диригента», за словами дописувачів біографії Калабухіна [2, с. 13]. Після блискучої прем'єри талановитому диригенту запропонували залиши-



тися працювати в Ленінграді, але він відмовився, посилаючись на суворість місцевого клімату.

Коли за плечима – 70-річний досвід безперервної роботи за пультом, то мистецтво як будь-яке диво, не можна укласти в слова – його слід відчувати, почути, пережити! Помах диригентської палички – із тиші народжуються звуки, а музиканти оркестра стають єдиним цілим. Творчий підхід диригента вирізняють ідеальне відчуття стилю та форми, ритмічна злагодженість, збалансованість звучання груп оркестру, вмілий розподіл оркестрових фарб.

А. В. Калабухін – диригент широкого профілю, його справедливо називають універсалом: діяльність маестро була значною, як у симфонічному жанрі, так і оперно-симфонічному. Цей синтез, на його переконання, допомагає розширити тезаурус творця, збагачує його мислення, технічні та художні засоби виразності. І все ж домінантою творчості А. В. Калабухіна було оперне диригування! «Опера – це синтез вокального, музичного і сценічного мистецтв», – каже кандидат мистецтвознавства, професор Л. І. Кучер, яка пропрацювала на кафедрі оперної підготовки разом з Маестро 50 років:

– «Анатолій Васильович належить до тих небагатьох диригентів, які прекрасно чують вокал і розбираються в ньому, знають основи технології постановки голосу співака. Музиканти перед грою налаштовують свої інструменти, так і вокалісту слід налаштувати свій голос. Цей настрій Анатолій Васильович чує і допомагає співакам. В ансамблі він зближує вокальну манеру всіх виконавців, поєднуючи її в єдине русло. На репетиціях мізансцен маестро радить кожному солістові, що необхідно змінити в манері виконання, правильний темпоритм і прийоми звуковидобування у всіх регістрах, допомагає виявити підтекст образу-ролі. Працювати з ним дуже цікаво. Під час занять з оперними співаками А. В. Калабухін, зазвичай, наводить велику кількість асоціацій з живопису і літератури, проявляє дивовижне вміння включатися в різні стани, пов'язані з ролями, підказати акторові деталі поведінки, майстерно провести музичне втілення партії. Професор Калабухін – професіонал високого класу, який володіє глобальним мисленням, феноменальна особистість в повному розумінні цього визначення. Він – корифей диригентської справи на небосхи-



лі українського мистецтва! І нині оперна студія, спираючись на авторитет свого керманича, оновлює свій репертуар, виносить на суд вибагливого харківського глядача різноманітні вистави» – завершує інтерв'ю Л. І. Кучер.

У свої 90 років він продовжує щоденно плідно працювати! Музиканти кажуть: «Якщо диригує Калабухін, ми спокійні – все буде добре...»!

Висновки. Підкреслюючи роль біографічного методу при вивченні феномена особистості митця, слід вказати на обставини його професійного виховання. У Анатолія Васильовича були добрі вчителі, тому він не лише успадкував високі критерії класичного мистецтва, але й розвинув його засади в нових соціокультурних реаліях (від 70-х років і до нині). І вже на ґрунті спадкоємності диригентської професії як *роду традиції* відбувались новаційні пошуки в умовах певних викликів часу (музичний театр, навчальна аудиторія або оперна студія при Харківському інституті мистецтв).

Отже, які ж властивості Калабухіна-диригента дозволили йому стати лідером? По-перше, величезна внутрішня життєва сила – *харизма*, вона дає поштовх у творчий вирій й подальший розквіт його таланту. Усі, хто спілкувався з А. В. Калабухіним під час репетиції на сцені чи в навчальній аудиторії, відзначають, що він «випромінює» величезну енергію, волю на творчий процес в колективі. По-друге, його кредо залишалось незмінним – *індивідуальний підхід до кожного виконавця*, що й дозволило на великому життєвому шляху народжувати творчі ідеї, втілювати проекти, відстоювати власне бачення концепції музичного твору чи спектаклю. Постать митця є вартісним орієнтиром для молодшої генерації вокально-оперного мистецтва. Взаємодія з виконавцями як *стратегічне бачення* – яким чином розкрити їх талант на сцені, – запорука успіху А. В. Калабухіна-педагога.

Ще один чинник творчої вдачі митця як керівника творчого колективу стосується органіки вокально-сценічного образу, над яким він працював зі співаками в навчальній студії, чи на сцені театру. А. В. Калабухін володіє законами людської психології, точно відчуває психотип музиканта-виконавця. Своїм досвідом він допомагає співакові «розширити самосвідомість», опрацьовуючи вокально-сце-



нічний образ, удосконалити вокально-сценічну майстерність. Без по-статі лідера, авторитетного музиканта, диригента, який знається на законах музично-сценічного дійства та розуміє головний «інструмент» оперного спектаклю – людський голос, успіх навчальної лабораторії унеможливується. Отже, «три кити» професійної діяльності митця – диригент, педагог, організатор – складають універсалізм його особистості.

Феномен Калабухіна полягає у життєдайній силі, блискуче реалізованій здатності до креативного наслідування традицій класичного мистецтва, створенні стабільної системи професійного виховання його носіїв в Харкові (ширше – в Україні).

Перспектива подальшої розробки теми. Біографічний підхід до вивчення діяльності видатного українського диригента може бути екстрапольованим як «матриця» на будь-який інший суб'єкт творчості (режисера, композитора, співака-виконавця). Його надмета – спираючись на критерії творчості як духовного виробництва з акцентом на феномені особистості, ролі в мистецькому процесі, досягненнях та впливах на фахові стандарти творчості нової генерації музикантів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Анатолій Васильвич Калабухін. *Славные имена* (Воловник О. П., Воловник Т. В.). Харків, 2011. Т. 6. С. 285–342.
2. Анатолій Васильвич Калабухін. *Біографія і бібліографія визначних музикантів*. Харківський державний інститут мистецтв імені І. П. Котляревського (автори-упорядники: А. А. Мізітова, О. С. Садовнікова, В. В. Супрун). Харків: Регіон-інформ, 2003. 52 с.
3. Кучер Л. І. Сторінки історії оперної студії ХІМ. *Харківський інститут мистецтв імені І. П. Котляревського 1917–1992* (автори-упор. Калашник П. П.; Ігнатченко Г. І.; Кононова О. В.). Харків, 1992. С. 252–253.
4. Кучер Л. І. Харківська оперна студія: історія та сучасність. *Pro Domo Mea: нариси до 90-річчя з дня існування університету*. Харків: ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2007. С. 211–224.
5. Кучер Л. І. Оперна студія Харківського інституту мистецтв. *Музична Харківщина: збірник наук. праць / упоряд. проф. П. П. Калашник; проф. Н. Л. Очеретовська*. Харків, 1992. С. 237–246.



УДК 78.071.1.071.5 (092) (477) : 008-027.542

DOI 10.34064 / khnum 1-5507

Яструб Олена

ORCIDID 0000-0001-7503-7543

Музично-просвітницька діяльність М. Лисенка як феномен національної самоідентифікації

Анотація

Яструб Олена. Музично-просвітницька діяльність Миколи Лисенка як феномен національної самоідентифікації. У статті систематизовано прояви художнього універсалізму як критерій діяльності фундатора української професійної музики. У світлі проблеми самоідентифікації національної культури на етапі її становлення охарактеризовано світогляд композитора, аспекти його творчого життя. Враховуючи значущість хорового співу для виховання національної самосвідомості молодих музикантів, слід вказати на роль оперної спадщини М. Лисенка для дітей та юнацтва.

Вибір теми актуалізувала знакова прем'єра дитячої опери «Зима і весна» (2017) у Великій залі Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського силами юних виконавців, що співпала з вшановуванням пам'яті великого кобзаря (175-річчя від дня народження). Зокрема, оркестровку виконав Єлізар Пашенко, режисер-постановник – Софія Мельникова; диригент – авторка статті. Проаналізовані вокальні та хорові труднощі, жанрові та стильові особливості опери М. Лисенка, яка і в наш час залишається актуальною для молоді з точки зору її професійного самозростання. **Ключові слова:** *музично-просвітницька діяльність, феномен національної самоідентифікації, мистецький універсалізм.*

Яструб Елена. Музыкально-просветительская деятельность Н. Лысенко как феномен национальной самоидентификации. В статье систематизованы проявления художественного универсализма как критерий деятельности основоположника украинской профессиональной музыки. В свете проблемы самоидентификации национальной культуры на этапе ее становления охарактеризованы мировоззрение композитора, аспекты его



творческой жизни. Учитывая значение хорового пения для воспитания национального сознания молодых музыкантов, обращается внимание на роль оперного наследия М. Лысенко для детей и юношества.

Выбор темы актуализировала знаковая премьера детской оперы Н. Лысенко «Зима и весна» (2017) в Большом зале Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского силами молодых исполнителей, которая совпала с юбилеем великого Кобзаря (175-летие со дня рождения). В частности, оркестровку выполнил Елизар Пашченко, режиссер-постановщик – Софья Мельникова; дирижер – автор статьи. Проанализированы вокальные и хоровые трудности, жанровые и стилистические особенности детской оперы М. Лысенко, которая и ныне остается актуальной для молодых исполнителей с точки зрения их профессионального саморазвития. **Ключові слова:** *музыкально-просветительская деятельность, феномен национальной самоидентификации, художественный универсализм.*

Annotation

Yastrub Olena. Musical and educational activities of Mykola Lysenko as a phenomenon of self-identification of the national culture.

Formulation of the problem. In the globalized time-space of the 21st century, the musical heritage left by M.V. Lysenko motivates to comprehend at a new level the phenomenon of the creative universalism of the artist, the multiple manifestations of his musical-social, educational, ethnographic and composing activities.

Given the importance of the choral singing for nurturing the national consciousness of young musicians, the role of M. Lysenko's opera heritage for children and adolescents should be noted. The choice of the theme was actualized by the iconic premiere of M. Lysenko's children's opera called "Winter and Spring" (2017) at the Great Hall of Kharkiv National University of Arts named after I.P. Kotlyarevsky, performed by young performers, which coincided with honouring the memory of the great Kobzar (the 175th anniversary since his birthday). In particular, the orchestration was performed by Yelizar Pashchenko, the stage director – Sofia Melnikova; the conductor – the author of the article. Thus, M. Lysenko's children's opera is still relevant for young artists in terms of their professional and national self-growth.



The purpose of the article is to systematize the manifestations of artistic universalism in the activities of M.V. Lysenko in the aspect of phenomenology of the creativity of the composer on the example of the genre of children's opera.

The object of the study is the Ukrainian music tradition; **the subject** – music-educational activity of M. Lysenko in the aspect of its actualization in the contemporary cultural and artistic space.

The analysis of recent publications on the topic. The reflection of M.V. Lysenko's creative heritage in its aspects was performed in the studies by the classics of Ukrainian studies (K. Kvitka (1986), M. Rylsky (1927), O. Pchilka (1913a, 1913b), L. Arhimovych, M. Gordiychuk (1992)), and by the modern scholars (L. Corniy (2011), S. Grytsa (2007)). One of the fundamental editions is the book-album called "Mykola Lysenko's World. National identity, music and politics of Ukraine of the 19th– the beginning of the 20th centuries» (compiled by T. Bulat and T. Filenko (2009)). However, there is no phenomenological approach to the master's creative work in these sources.

The presentation of the main material. M. Lysenko was a personality gifted with many talents, at that time he was presenting the figure of a universal personality – on the one hand, an intellectual, and on the other – an educator. He read in the original language the works by Russian, Polish, German, French writers (Dumas, Eugene Sue), independently studied the works by R. Schuman and R. Wagner, Y.S. Bach, performed virtuosic compositions by F. Liszt.

The manifestations of the artistic universalism of M.V. Lysenko as a criterion of the composer's activity in the light of the problem of self-identification of Ukrainian culture at the stage of its formation have been systematized. The composer's outlook and aspects of his creative life have been characterized.

Lysenko's music-educational activities began the process of democratization of music education in Kyiv. So, in 1904 he opened the School of Drama and Music. He focused on the programs of Moscow and St. Petersburg Conservatories. Therefore, on the stage of the educational institution the authors of the modern version of the opera "Winter and Spring" take the ideas of the founder of the national musical culture. Their purpose was to preserve the holistic concept of the development of the musical form of the opera. The ancient folk intonations, the expressive and difficult in the technical performances sub-voices, the varied and original use of the fret, reflected in the melody of children's *skolyadka* (carols) and *vesnyanka* (spring songs), helped the young performers to achieve some level of the performing skills.



It should be noted that the final choir (vesnyanka) “*And it’s spring already, and it’s already good*”, as well as the choral scenes of carolling and spring celebrations are in low demand in the modern choral performance and need to be popularized. For example, the choral scene that begins with the kolyadka called “*Herod Is Damned*” can be performed as a compulsory piece at children’s choral competitions in Ukraine.

The opera is quite technically difficult to perform. Children’s mass scenes “cement” the opera’s musical material. The choir of the younger age children performed the first choral song “Go, Go, Let’s Meet”, built on the invocative intonation of the big tertiary, there are jumps on octave and the fifth; by means of harmonization, the composer gives a colourful sounding to the choir’s kolyadka and shchedrivka (New Year Ukrainian song).

Conclusions. In the choral scene of the children’s opera called “Winter and Spring”, the composer applied such techniques as: the combination of shchedrivka and kolyadka in the choir “New Joy Began”; the techniques of folk polyphony: unison chants (vesnyanka “Cuckoo in the Meadow”), the tertiary doubles and octave thickenings (the ancient kolyadka “Herod Is Damned”); the original means of vocal-choral writing (the final choir “And it’s spring already, and it’s already good”).

Thus, M. Lysenko’s creativity is filled, on the one hand, with the love to Ukrainian folklore, and on the other, with the perception of the European spiritual values of the music world, where Ukraine should take its rightful place. This is the phenomenon of self-identification of the professional activity of the great composer and figure of musical culture, which is inherited by the modern musicians of Kharkiv. **Key words:** *music-educational activity, self-identification, artistic universalism.*

Постановка проблеми. Постать М. В. Лисенка – одного з фундаторів української музичної культури кінця XIX – початку XX століть вплинула на формування майбутньої генерації українських композиторів XX століття. У глобалізованому часопросторі культури сьогодення музична спадщина М. В. Лисенка приваблює знов і знов проявами мистецького універсалізму – започаткуванням форм музично-громадської та просвітницької, енографічної та композиторської діяльності. Феномен універсалізму творчої особистості митця дає



підставу для наукової постановки проблеми самоідентифікації національної культури на етапі її становлення.

Враховуючи значущість хорового співу для виховання національної свідомості молодих музикантів, слід вказати на роль оперної спадщини М. Лисенка для дітей та юнацтва. Цю думку підтверджує факт постановки дитячої опери «Зима і весна» (друга назва опери «Снігова краля») на сцені ХНУМ імені І. П. Котляревського у 2017 р. силами молодих виконавців. Постановка співпала з вшановуванням пам'яті до 175-річчя від дня народження великого кобзаря.

Отже, *актуальність теми* підтверджують наступні чинники. По-перше, творчий шлях М. Лисенка, його професійна діяльність як музиканта і культуртрегера свого історичного часу становить постійний інтерес з боку науки феноменології: особистість митця досі не є до кінця вивченою та потребує більш глибокого осмислення в реаліях сучасної творчої практики українського мистецтва. По-друге, українська дитяча опера М. В. Лисенка в наш час залишається актуальною для молодих артистів (вокалістів, хоровиків, режисерів, акторів) з точки зору їх професійного самозростання. Зауважимо також, що фінальний хор – веснянка «А вже весна, а вже красна» і хорові сцени колядування і зустрічі весни потребують популяризації, оскільки, з неясних причин, маловиконуваними в сучасній хоровій практиці. Наприклад, хорова сцена, що розпочинається колядкою «Ірод проклят», може виконуватись як обов'язковий твір на дитячих хорових конкурсах.

Мета статті – узагальнити прояви мистецького універсалізму в діяльності М. В. Лисенка в аспекті феноменології творчості композитора на прикладі жанру дитячої опери.

Об'єктом дослідження є українська музична традиція; **предметом** – музично-просвітницька діяльність М. Лисенка в аспекті її актуалізації в сучасному культурно-мистецькому часопросторі.

Аналіз останніх публікацій за темою. Осмисленням творчого доробку М. В. Лисенка в різних аспектах відбулось у дослідженнях класиків україністики (К. Квітка (1986), М. Рильський (1927), О. Пчілка (1913а, 1913б), Л. Архімович, М. Гордійчук (1992), Л. Корній (2011), С. Грица (2007)). Одним із фундаментальних сучасних видань є книга «Світ Миколи Лисенка. Національна ідентичність, музика і політика



України XIX – початку XX» (автори-укладачі – Т. Булат та Т. Філенко (2009)). Однак у зазначених джерелах феноменологічний погляд на творчість митця не представлений.

Виклад основного змісту. У своїй дитячій опері «Зима та весна» М. Лисенко не втрачає дух народного мистецтва: він не лише відштовхується від загально-пісенного стилю, але й *переосмислює* інтонаційно-структурні закономірності народного музикування, збагачуючи їх засобами композиторського письма. Двухчастинна чи тричастинна форма хорових номерів має органічний зв'язок з куплетно-варіаційним розвитком. В. Лисенко як людина високої *духовної* культури охопив те коло образів, де він мав бути самим собою – *поетом* рідного краю, щиро захопленим красою українського народного співу. Отже, дослідники новітнього часу вважають, що «...Лисенко був музикантом рівня світового, бо завдяки його музиці Європа захоплена відкрила український народний мелос, творчо опрацьовану мелодику України. <...> Водночас митець вважав своїм національним і професійним обов'язком ввести українське музичне мистецтво в творчий діалог із визначальними духовними пошуками європейської культури» (Булат & Філенко, 2009).

М. Лисенко вважав, що українська національна музика є європейською. На його думку, для того щоб краще оцінити свою національну музику, потрібно зануритись в загально-європейську музику в усіх її стилях. Він писав: «Все це добре розкуштувавши, вивчити та й доплести й до свого; оттоді зрозумієш одміни свого галузя от загального коріння і всю красу оригінальну уподобаєш» (Листи Лисенка, 1927b: 3). Отримавши професійну освіту в Лейпцизі та Петербурзі, композитор поєднав набутий західноєвропейський досвід із народнопісенною традицією української землі. За словами К. Квітки (1986: 122), «... фольклористичний архів М. Лисенка становить многозначний пам'ятник сам собою, як цілість, що об'єднується духом великого народолобця і людознавця, має на собі печать його індивідуальности та явить історію його зусиль, сумнівів, вагань і досягнень. Разом з тим, це є пам'ятником епохи розвою українського громадянства».

Лисенко – один з перших, хто зробив справжній «прорив» в галузі українського музичного фольклору. До нього записувалися лише



тексти пісень. З інтерв'ю відомого етномузиколога, доктора філософії Тараса Філенка дізнаємось, що Микола Віталійович один з перших записав весільний обряд, цикл чумацьких пісень, танки та співанки, залишивши у спадок близько 2000 власноручних нотних записів, дванадцять десятків народних пісень, перекладених для чоловічого та мішаного хору (Константинова, 2012b). Лисенко представив першу в українському музикознавстві працю про музичний інструментарій «Народні музичні інструменти на Україні» (кобзу, бандуру, торбан, ліру, гуслі, цимбали) (Грица, 2007: 23). На думку Софії Гриці (2007: 3), «...композитор занурюється в саму гущу народу, але на дуже високому артистичному рівні».

М. Лисенко представив музичній еліті українського кобзаря, виконавця історичних, жартівливих пісень, народних дум Остапа Вересая, першим опублікував записи дум з мелодіями під назвою *«Характеристика музыкальных особенностей малорусских дум и песен, исполняемых кобзарем Вересаем»*, в якій першим аналізує принципи гри на кобзі. Нарешті, вкажемо на твір *«Боже великий, єдиний»*, цей гімн-молитву за Україну, написану композитором для дитячого хору.

Феномен особистості. Національна виразність творчості М. Лисенка обумовлена «генокодом» його дитинства. З одного боку, в домі бабусі композитора Марії Василівни царила народна українська атмосфера. Вона знала багато українських народних пісень та казок, підтримувала старосвітські обряди. З іншого боку – великий вплив мало аристократичне виховання матері, спілкування французькою мовою. Фольклор став джерелом духовного виховання митця. З автобіографії: *«... на весілля завжди було кличуть панича Миколу продавати з братами молодію молодому. Весь ритуал весільний, котрий так цікавив малого своєю театральною обстановкою, сам собою давався в руки будучому етнографові. Прийде далі літо, настане день Купала<...> Розкладуть багаття, завітчані в польові квітки з віхтями горящої соломки дівчата стрибають<...> з піснями через огонь»* (Архімович & Гордійчук, 1992: 10).

Відомо, що Микола Віталійович був багатогранно обдарованою натурою, і на той час увиразнив постать інтелектуала – з одного боку,



а, з іншого – просвітителя. Він читав мовою оригіналу твори російських, польських, німецьких, французьких письменників, самостійно вивчав твори Й. С. Баха, Р. Шумана, Р. Вагнера, виконував віртуозні твори Ф. Ліста.

Композитор займався популяризацією української народної пісні завдяки хоровій концертній діяльності, яка була продовжена його учнями О. Кошицем, К. Стеценком, Я. Степовим. Він створив відомий український хор, що складався щопереважно зі студентів, і багато концертував по всій території України. Навіть було пошито автентичне українське вбрання для гастрольних виступів. В одному з листів Микола Віталійович звертається з проханням, щоб записували пісні особливо з глухих кутків; митець вважав, що народна колядка переважає перед церковною, а церковна походить з народної пісні (Листи Лисенка, 1927b: 2). Отже, М. В. Лисенко був добре обізнаний в цій галузі.

Олена Пчілка (1913a: 15) писала, що «музичний портфель Миколи Лисенка стає складом», куди його друзі (з різних куточків України!) збирали народний музичний фольклор, українську пісню, аби її зберегти «від забуття та й загину». Письменниця розповідає про поїздку Лисенка до села разом з П. Житецьким для збирання пісень; в той час вони були випускниками Київського університету. «Разом <...> ходили на улицу, де збиралися хори селянської молоді. Обидва гості, в козацькому вбранні, з мужицькою мовою на устах <...>» (Пчілка, 1913a: 15). М. Лисенко вмів так захопити, що хотілося заспівати пісню. Читаємо у Максима Рильського (1927: 2) про неабиякий талант завести розмову з непрофесійним співаком-селянином, викликати, “викресати” із нього пісню».

Композитор був людиною комунікабельною. Вадим Щербаківський (2013: 8) зауважує: «... Багато значить тут і особливо чутлива, ніжна душа Лисенка, який був відзивчивий на всяке горе й біду. Наприклад, коли в 1900 році в с. Кривому згоріло 123, а в с. Соболівці 132 хати, то він дав у місті Харкові концерт на допомогу погорілим і зібрав для них більше тисячі карбованців». За участю Лисенка було встановлено пам’ятник І. П. Котляревському у Полтаві.

Микола Віталійович критично ставився до свого професійного рівня обізнаності: поїхав до Петербурзької консерваторії навчатися



мистецтву оркестрування для удосконалення композиторської майстерності при створенні майбутніх опер. Відомо, що Лейпцигська консерваторія готувала блискучих віртуозів-піаністів, але теоретична база тоді не була на належному рівні. Дійсно, Лисенко був старанним студентом. Ерист Фердинанд Венцель, викладач по фортепіано, вважав його одним з найобдарованіших учнів. Лисенко сумлінно займався. У листах до батьків він писав, що слухає багато хорошої класичної музики, що розширяло його мистецький світогляд. В одному з листів до друга композитор пише так: «Ніколи не пізно наукою збагачувати свій світогляд і добре, дуже добре робите, їдучи в університет, а ще й на історичний відділ, де вам читатимуть і про Україну, і по українському» (Листи Лисенка, 1927 b).

Завдяки Лисенкові почався процес демократизації музичної освіти у Києві. Так, у 1904 році він відкрив Драматично-музичну школу (що була єдиною, де викладали бандуру та українське драматичне мистецтво), ввів декламацію українських віршів, виконання українських драматичних творів. Планував ввести заняття гри на кобзі, запросивши відомого українського кобзаря Кучеренка з Харківщини, нажаль, мета не була реалізованою. До кінця життя композитор добивався для випускників школи права тримати іспити на консерваторський диплом, програми музичних дисциплін було узгоджено з програмами Московської та Петербурзької консерваторій.

До Шевченка композитор «... зберіг на віки просто якесь набожне пошанування», на думку Олени Пчілки (1913a: 17). Вдома діти читали вірші Шевченка, щороку влаштовували Шевченківські концерти, хоча це був непростий час для України. Щоб зробити будь-який концерт, Лисенкові доводилось отримувати дозвіл від поліції на його організацію та проведення. Часто вдома ставили дитячі опери («Коза-Дереза», «Пан Коцький», «Зима і Весна»), бо існувала заборонана все українське («Валуєвський циркуляр» 1863 р. про заборону українських книжних видань та «Емський указ» 1876 р. про заборону навчання українською мовою, в тому числі видавати тексти для нот українською, проводити театральні постановки українською). В колі друзів композитора, які долучалися до постановок, були Леся Косач (Леся Українка), яка шила костюми для домашніх вистав, та Олена Пчілка.



Повернемось до дитячої опери М. Лисенка «Зима та весна» в її сучасному форматі, яка фактом прем'єри через 100 років склала феномен національної самоідентифікації жанру дитячої опери, з відповідними завданнями для молодих виконавців. Ролі дівчат-колядниць, хлопців-щедрівників, посівальників, дівчат-веснянок виконували учні шкіл естетичного виховання №№ 1, 3, 10, 14 м. Харків, а також Харківської середньої спеціальної школи-інтернат, студенти та хор педагогічної практики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Оркестровку виконав Єлізар Пашенко, режисер-постановник – Софія Мельникова; диригент – Олена Яструб (авторка статті).

Опера є досить складною технічно для виконання. Дитячі масові сцени цементують музичний матеріал опери. Хор молодшого віку виконував перший хоровий заспів «*Нумо, нумо, збираймося*», побудований на заклічній інтонації (інтервал великої терції в тональності А-dur); зустрічаються стрибки на ч. 8 і ч. 5, з відхиленням у тональність а-moll; автентичному звучанню колядок та щедрівок автор надавав відповідну гармонізацію.

Складним у вокально-технічному відношенні було виконання хором старшого шкільного віку колядки «*Прод проклят*» в два голоси. Хор заспіває в октавний унісон з розпівуванням партії сопрано шістнадцятими тривалостями у другій октаві. Цікаве композиторське рішення поєднати одночасному звучанні колядку «*Нова радість стала*» та «*Щедрик-ведрик, дайте вареник*» в тональності С-dur, побудованого на темі «*Щедрика*» М. Леоновича, викликала інтерес у юних хористів.

Партія оркестру дублювала музичний матеріал хору. Хор «*На хрін, на хрін, на хрін та на редьку*» з II-ї дії поєднали для двох хорів; він перевтілювався у «магічне» звучання завдяки унісону, квартовому закличу колядників та щедрувальників. Хор другої дії «*Турли, турли, турли, летять журавлі*» (в тональності G-dur) став для юних хористів одним із улюблених. Заклична інтонація на чистій квінті повторена тричі; на словах «*Жайворонок в небо звивсь*» М. Лисенко вказує звук g_2 як імітацію співу жайворонка. Хористам вдалось заспівати цей хор легко та дзвінко.



Молоді хористи зуміли продемонструвати культуру хорового співу, насамперед, чистотою інтонації. В хорах композитор часто застосовував інтервали ч. 4, ч. 5, ч. 8, характерні для народної пісні; діти з задоволенням працювали над подоланням труднощів в цих момен-тах. Диригенту слід було співвідносити сольні й хорові номери з оркестровими. Метою було збереження цілісної концепції опери. Архаїчні поспівки дитячих колядок і веснянок, виразні й досить складні в технічному виконанні підголоски, оригінальні ладові звороти народної музики – всістилістичні засоби були опрацьовані юними артистами і засвоєні як «національний музичний словник». Отже, їх діяльність в царині відродження класичних творів М. Лисенка складає частку культурно-мистецького простору, разом з іншими акціями професійних музикантів, що працюють у Харківській філармонії, ХНУМ імені І. П. Котляревського, інших мистецьких вишах.

Висновки. Прояви художнього універсалізму М. В. Лисенка було проаналізовано в аспекті феноменології творчості на прикладі жанру дитячої опери. В хорових сценах дитячої опери «Зима і весна» композитор застосував прийоми синтезування національно-пісенної традиції на ґрунті західноєвропейської тональної системи мислення. Зокрема, вкажемо на такі впізнаванні сегменти лисенківського письма, як поєднання щедрівки та колядки (хор «*Нова радість стала*»); народне багатоголосся – унісонний зачин (веснянка «*Зозуленька в лужку*»), терцієві подвоєння, октавні потовщення (стародавня колядка «*Прод проклят*»); тематичний розвиток за рахунок фактури та теситури, тональний план з відхиленнями, модуляціями (фінальний хор «*А вже весна, а вже красна*»).

Як бачимо, творчість М. Лисенка, з одного боку, наповнена любов'ю до України, українського фольклору, а з іншого – скерована на засвоєння професійних музичної традицій Західної Європи, сприйняттям духовних цінностей світу, де Україна сьогодні займає гідне місце. В цьому полягає феномен національної самоідентифікації творчості митця як універсальної особистості, культуртрегера, не байдужого до ідеї самодостатності української культури, яку наслідують сучасні музиканти Харкова, зокрема, в сфері вокально-хорового дитячого мистецтва.



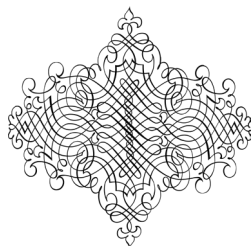
ЛІТЕРАТУРА

- Архімович, Л. & Гордійчук, М. (1992). *М. Лисенко. Життя і творчість*. Київ: Україна.
- Булат, Т. & Філенко, Т. (2009). *Світ Миколи Лисенка. Національна ідентичність, музика і політика України XIX – початку XX століття*. Нью-Йорк: Укр. Вільна акад. наук у США. Київ: Майстерня книги.
- Грица, С. (2007). *Українська фольклористика XIX – початку XX століття і музичний фольклор*. Київ–Тернопіль: Астон.
- Квітка, К. (1986). *Фольклористична спадщина Миколи Лисенка. Вибрані статті*. Київ.
- Козаренко, О. В. (1993). *М. В. Лисенко як основоположник української національної музичної мови* (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Київська державна консерваторія ім. П. І. Чайковського. Київ.
- Константінова, К. (2012). *Микола Лисенко у Новому Світі*: інтерв'ю з Тарасом Філенко. Retrieved from https://dt.ua/CULTURE/mikola_lisenko_u_novomu_sviti_amerikanskiy_etnomuzikolog_znae_vsi_taemnitsi_pro_ukrayinskogo_kompoz.html
- Корній, Л. П. & Сютя Б. О. (2011). *Історія української музичної культури*. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.
- Листи Лисенка. *Музика*, 2. 26–27. (1927). Retrieved from <https://elib.nlu.org.ua/uchasnyky.html?id=7>
- Листи Лисенка. *Музика*, 5–6. 42–45. (1927). Retrieved from <https://elib.nlu.org.ua/uchasnyky.html?id=7>
- Лисенко, О. (1966). *Спогади сина*. Київ: Мистецтво.
- Пчілка, О. (1913). Микола Лисенко (спогади і думки). *Літературно-науковий вісник*, Т. 13, кн. 1, 56–73. Retrieved from <https://elib.nlu.org.ua/uchasnyky.html?id=7>
- Пчілка, О. (1913). Микола Лисенко (спогади і думки). *Літературно-науковий вісник*, Т. 13, кн. 2. 235–254. Retrieved from <https://elib.nlu.org.ua/uchasnyky.html?id=7>
- Рильський, М. (1927). М. Лисенко. *Музика*, 5–6, 27–31. Retrieved from <https://elib.nlu.org.ua/uchasnyky.html?id=7>
- Щербаківський, В. (2013). До сорокових роковин смерті М. В. Лисенка. *Музика*, 1, 4–11.



REFERENCES

- Arkhimovych, L. & Hordiichuk (1992). *M. Lysenko. Zhyttia i tvorchist [M. Lysenko. Life and creativity]*. Kyiv: Ukraina [in Ukrainian].
- Bulat, T. & Filenko, T. (2009). *Svit Mykoly Lysenka. Natsionalna identychnist. Muzyka i polityka Ukrainy XIX – pochatku XX stolittia*. Niu-York: Ukr. vilna akad. nauk SShA; Kyiv: Maisternia knyhy [in Ukrainian].
- Hrytsa, S. (2007). *Ukrainska folklorystyka XIX – pochatku XX stolittiai muzychnyi folklor*. Kyiv–Ternopil: Aston [in Ukrainian].
- Kvitka, K. (1986). *Folklorystychna spadshchyna Mykoly Lysenka. Vybranni staty*. Kyiv [in Ukrainian].
- Kozarenko, O. V. (1993). *M. V. Lysenko yak osnovopolozhnyk ukrainskoi natsionalnoi muzychnoi movy. (Avtoref. dys. ...kand. mystetstvoznavstva)*. Kyivska derzhavna konservatoriia im. P. I. Chaikovskoho. Kyiv [in Ukrainian].
- Konstantinova, K. (2012) Mykola Lysenko u Novomu Sviti: interv'iu z Tarasom Filenko. Retrieved from: https://dt.ua/CULTURE/mikola_lisenko_u_novomu_sviti_amerikanskiy_etnomuzikolog_znae_vsi_taemnytsi_pro_ukrayinskogo_kompoz.html
- Kornii, L. P. & Siuta B. O. (2011). *Istoriia ukrainskoi muzychnoi kultury*. Kyiv: NMAU im. P. I. Chaikovskoho [in Ukrainian].
- Lysenko, O. (1966). *Spohady syna*. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
- Pchilka, O. (1913). Mykola Lysenko (spohady i dumky). *Literaturno-naukovyi visnyk*, T. 13, kn. 1, 56–73. Retrieved from: <https://elib.nlu.org.ua/uchasnyky.html?id=7>
- Pchilka, O. (1913). Mykola Lysenko (spohady i dumky). *Literaturno-naukovyi visnyk*, T. 13, kn. 2. 235–254. Retrieved from: <https://elib.nlu.org.ua/uchasnyky.html?id=7>
- Ryl'skyi, M. (1927). Lysenko. *Muzyka*, 5–6, 27–31. Retrieved from: <https://elib.nlu.org.ua/uchasnyky.html?id=7>
- Shcherbakivskyi, V. (2013). Do sorokovykh rokovyn smerty M. V. Lysenka. *Muzyka*, 1, 4–11 [in Ukrainian].



Розділ 2.

ІНТЕРПРЕТОЛОГІЧНІ СТРАТЕГІЇ ДОСЛІДНИЦЬКОЇ ПРАКТИКИ

УДК 78.087.681 «1850/1899» Рахманинов
DOI 10.34064 / khnum 1-5508

Днепровская Наталия
ORCID 0000-0002-0699-5331

С. Рахманинов. «Шесть хоров для детских или женских голосов»: специфика интерпретации жанра

Анотація

Днепровская Н. С. Рахманинов. «Шесть хоров для детских или женских голосов»: специфика интерпретации жанра. В статье раскрыта специфика трактовки драматургии цикла детских хоров С. Рахманинова на основе целостного анализа тематизма и образно-эмоционального строя, отмеченного возвышенно-одухотворённой лирикой. Обоснован вывод о новаторстве композитора: в этом цикле впервые автор задействовал сложившиеся в европейской традиции музыкальные темы-символы «*Dies irae*», «*катабасис*». Выявлены новые для детского жанра художественные принципы и приёмы композиторского письма, характерные и для последующих его опусов: стилевое богатство мелодики, гармонии, ритмики, фактуры, полиметрии и полиритмии, трактовки тональности, звукоизобразительность (колокола). Как результат, доказана духовно-эстетическая ценность «Шести хоров» С. Рахманинова для практики светского детского хорового исполнительства. **Ключевые слова:** *хоровое творчество; детское хоровое пение; светская духовно-хоровая лирика; «Dies irae»; «катабасис»; колокола.*



Дніпровська Н. С. Рахманінов. «Шість хорів для дитячих або жіночих голосів»: специфіка інтерпретації жанру. В статті розкрито специфіку трактовки драматургії циклу дитячих хорів С. Рахманінова на ґрунті цілісного аналізу тематизму та образно-емоційного строю, позначеного піднесено-одухотвореною лірикою. Обґрунтовано висновок про новаторство композитора: зокрема, в цьому циклі вперше автор задіяв усталені в європейській традиції музичні теми-символи «Dies irae», катабасіс. Виявлено нові для дитячого жанру художні принципи та прийоми композиторського письма, характерні і для наступних його опусів: стильове багатство мелодики, гармонії, ритміки, фактури, поліметрії та поліритмії, трактування тональності, звукообразувальність (дзвони). Як наслідок, доведено духовно-естетичну цінність «Шести хорів» С. Рахманінова для практики світського дитячого хорового виконавства. **Ключові слова:** *хорова творчість; дитяча хорова музика; світська духовно-хорова лірика; Dies irae; катабасіс, колокола.*

Dniprovska N. S. Rachmaninov. “Six choirs for children’s or women’s voices”: specific of interpretation of the genre.

Introduction. In the article the cycle of children’s choruses of S. Rachmaninov is considered, his characteristic features in subjects, figurative disclosure, the special role of lofty spiritualized lyric poetry; for the first time the appearance in the choral works of the composer of the themes “Dies irae”, “katabasis”; the spiritually-aesthetic value of Rachmaninov “Six Choruses” for secular children’s choral singing and performance is revealed.

“Six choirs for children’s or women’s voices” *op. 15* were written by S. Rachmaninov in 1895, the date of which he indicated in a letter to B. Asafiev on April 13, 1917. By the time the cycle was created, S. Rachmaninov was already the author of a considerable number of works. In the fall of 1894, he was employed by the Mariinsky Women’s School as a teacher of music theory and an accompanist of the choir. Specially for the choir of students, “Six choirs for children’s or women’s voices” were written: 1) “Glory!”, Words by N. Nekrasov; 2) “Night”, words by V. Ladyzhensky; 3) “Pine”, words by M. Lermontov (from G. Heine); 4) “The waves dozed off”, words by K. Romanov, 5) “Captivity”, words by N. Tsyganov; 6) “Angel”, words by M. Lermontov.

The features of S. Rachmaninov’s musical and artistic thinking, which researchers usually note in his romances – the significant role of accompaniment



and a simple 3-part form, having their own historical archetype in the baroque three-part aria da capo (Antipov, 2014: 9) – can be found in “Six choirs”. The enormous artistic role of the piano accompaniment, its developed texture and organic unity with the score should be especially paid attention to. The vivid imagery of the cycle owes much to the instrumental part, which the composer not only went far beyond the accompaniment, but often has independent significance too. At first glance, the choral score of the cycle is uncomplicated – mainly with diatonic two-voice. But behind seeming simplicity, inexhaustible performing tasks for the choir and piano part are in favor. The extreme choral plays frame the cycle with themes of deep ethical and spiritual content that had not previously been encountered in children’s choral music. The middle rooms are dominated by bright lyrics, youthfully light sadness, and harmony between the pictures of nature and the states of the human soul reigns.

No. 1 “Glory!” – the character of the work conveys pathetic, prayer (appeal to the Almighty for blessing) and lyrical-patriotic feelings. In the 3rd section of the miniatures, the accompaniment fills the music with fanfare intonations, in the last 6 beats, the dynamic tension within the framework of one tonic harmony is steadily increasing, and in the bass of the piano the bell ringing and ceremonial drum beat are imitated, completing the picture of the celebration. In **No. 2 “Night”**, the author embodies a dreamy-contemplative mood with the help of the choral cantilena. Fret-tonal ambiguity of the extreme parts (major-minor), functions languidly lasting for several measures, delicate harmonic colors, flexible ligature of figures, masterful techniques of sound-visualization contribute to a special refinement of moods and miniature images and are associated with impressionist music. **No. 3 “Pine”** – S. Rachmaninov chose M. Lermontov’s translation as the theme of loneliness and dreams of happiness, giving contrast to the musical images of northern Pine and southern Palma. **No. 4 “The waves dosed off”** – to convey the state of spiritual harmony and dreamy peace S. Rachmaninov found a set of expressive compositional techniques. Here we emphasize the special independence of the piano part, which does not contain a choral theme, but plays an important sound-visual role, enriching the narration of the choir. **No. 5 “Captivity”** – the image of a gentle bird, imprisoned in a golden cage, is widespread in fairy tales and poetry of the peoples of the world, as well as in choral music. In N. Tsyganov’s verses, the denouement is optimistic – the nightingale is set free. S. Rachmaninov relies intonationally on the Russian peasant cry-lamentation. The melody has a touching



colour, the miniature is distinguished by a bright national color. **No. 6 “Angel”**. The poem tells of the great sacrament of conception in the spiritual world of a new person’s life. The Angel carries this person’s soul from heaven to earth to connect it with the body of the unborn child. In flight, an Angel sings a song about celestial gardens to this yet unincarnated Soul. The composer weaves a fragment of the motive-symbol “*Dies irae*” into Angel’s theme, entrusting it to a part of the alto and veiling from above the unrecognizable third major second part of the soprano. The smoothly descending theme of the Soul can be described in this context as “*katabasis*”. This symbolism gives the miniature a deep philosophical meaning.

S. Rachmaninov was the first Russian composer to create an example of concert purpose in The “Six choirs”. He raised to a new level the theme of children’s works, characteristic of the genre of that time. And that is education of a spiritually rich personality. The author revealed the extraordinary rhythmic and intonational richness of musical speech, the mastery of texture, harmony, the sophistication of technical techniques, and the tonal color scheme were rare for children’s choral music of that time. The richness of colors and the layering of the piano part bring it closer to the orchestra.

In The “Six choirs for children’s or women’s voices” S. Rachmaninov revealed a new example of children’s choral music for concert purposes, which has high artistic merits, a deep substantive theme, and an aesthetic and educational orientation. The composer first attracted high poetry, revealed a spiritual and moral subtext. The theme of Faith, reflected in the first and last miniatures, “rings” the cycle, like Alpha and Omega, giving special semantics and significance to its figurative content. The essay reflected important artistic principles and writing techniques, characteristic of his subsequent opuses, but new to the children’s genre.

Like the First Symphony (1895), created in the same year as the cycle, the “Six choirs” for the first time include the theme “*Dies irae*” symbolic for S. Rachmaninoff’s art, which further permeates his work up to “Symphonic dances”, as well as the theme “*katabasis*” revealing the spiritual and philosophical meaning of the work. This cycle was S. Rachmaninov’s only experience in children’s choral music, in which first for the genre he embodied high spiritual and ethical ideas of a romantic artist, his Christian picture of the world, the eternal themes of love for the Fatherland, life and death, good and evil, also actual for modern society and children of the XXI century.



Prior to S. Rachmaninov, children's choral music did not know such a depth of content, mastery of embodiment, aesthetic pleasure. The unsurpassed beauty of "Six choirs for children's or women's voices" made them a phenomenon of perfection in musical art for children, which is timeless, of course. **Key words:** *choral work of S. Rachmaninov; children's choral music; children's choral singing; secular spiritual and choral lyrics; Dies irae; katabasis.*

*«Если не обратитесь и не будете как дети,
не войдете в Царство Небесное...» (Мф. 18: 1–9)*

Постановка проблемы. Тема детства в искусстве не входит в число его «вечных тем», как не всегда и отношение взрослых к детям было таким, как в наше время. Большую часть истории человечества ребёнок был малозаметным для старших: детство было коротким, рано начиналась трудовая жизнь. С развитием общества, от уровня духовной культуры которого зависит продолжительность детства как такового, менялось и отношение к ребёнку.

Детская хоровая музыка, ведущая свое начало от В. А. Моцарта, отпочковалась как жанр в творчестве композиторов-романтиков Р. Шумана, Ф. Мендельсона, Э. Грига. Именно в XIX в. «тема ребёнка» в литературе, живописи, музыке переросла в «тему детства» и далее распространилась на театр, оперу, балет и другие жанры. В России с развитием системы просвещения светское детское хоровое пение постепенно стало востребованным в школах и отразилось в композиторском творчестве. Раскрытию богатого и неповторимого мира детства в русской хоровой музыке уделяли внимание Н. Римский-Корсаков, Ц. Кюи, А. Гречанинов, А. Аренский, А. Лядов, Вик. Калинников. Шёл процесс формирования искусства для детей, достигшего своего расцвета в XX в. Изучение в этом контексте раннего цикла С. Рахманинова «Шесть хоров для детских или женских голосов» актуально по многим причинам.

Во-первых, в отечественном музыковедении до сих пор не дана должная оценка этого сочинения с учётом эволюции жанра детской хоровой музыки второй половины XIX века. Во-вторых, с позиции исторического опыта и установок когнитивного музыковедения



определяется оценка опуса 15 С. Рахманинова как *новаторского*. В-третьих, хормейстерский опыт автора статьи подсказывает необходимость широкой популяризации этого сочинения в современном репертуаре детских хоров, что соответствует авторскому замыслу.

Обзор публикаций по теме. Научный интерес к глубокому и многомерному творчеству С. Рахманинова всегда был большим. О нём писали Б. Асафьев, В. Беляев, В. Богданов-Березовский, В. Брянцева, О. Соколова, А. Соловцов, Ю. Келдыш, А. Кандинский, В. Медушевский, Л. Скафтымова, Н. Бекетова, Е. Назайкинский, Е. Варганова, Т. Чупахина, В. Антипов, Н. Медведева, А. Ляхович. Среди исследований множества граней и ракурсов произведений гениального композитора (в том числе хоровых) незаслуженно скромное место принадлежит циклу «Шесть хоров для детских или женских голосов», который ранее не анализировался и даже не всегда упоминался. Исключение составляют авторы В. Брянцева (1976), кратко осветившая историю создания хоров без анализа музыки, и О. Соколова (1984), лаконично охарактеризовавшая эмоциональный строй миниатюр. Целостный анализ сочинения и его значение для жанра детской хоровой музыки доньше остаются «белым пятном» в музыкознании.

Цель статьи – обосновать художественную новизну и специфику интерпретации жанра «Шести хоров для детских или женских голосов» ор. 15 С. Рахманинова на основе их целостного анализа.

Изложение основного материала. «Шесть хоров» ор. 15 написаны С. Рахманиновым в 1895 г., став его единственным опытом в жанре детской хоровой музыки. Дата создания указана автором в письме Б. Асафьеву 13 апреля 1917 г. (Асафьев). Сочинение появилось в пору творческой активности, отразив свет и радость молодости. К моменту создания цикла композитор являлся уже автором солидного числа произведений. Ещё не было горечи неудачи с Первой симфонией, в его творческом портфеле – опера «Алеко», симфония «Юношеская» (I ч.), хоровой концерт «В молитвах неусыпающую Богородицу», фантазия «Утёс», 23 романса, 32 произведения для фортепиано, Элегическое трио, Сюита и Каприччио для оркестра, квартет, сочинения для скрипки, виолончели. Обращению С. Рахманинова к детской музыке способствовал тот факт, что осенью 1894 года он



поступил на службу в Мариинское женское училище преподавателем теории музыки и аккомпаниатором хора¹. Специально для хора учениц композитором были написаны «Шесть хоров для детских или женских голосов»: 1) «Славься!», слова Н. Некрасова; 2) «Ночка», слова В. Ладыженского; 3) «Сосна», слова М. Лермонтова (из Г. Гейне); 4) «Задремали волны», слова К. Романова; 5) «Неволя», слова Н. Цыганова; 6) «Ангел», слова М. Лермонтова.

Будучи разносторонне образованным, композитор любил и хорошо знал поэзию и живопись, тщательно выбирал тексты для своих произведений. Широко известны его слова: «Помогают творчеству красота и величие природы. Меня очень вдохновляет поэзия. После музыки я больше всего люблю поэзию [...] У меня всегда под рукой стихи. Поэзия вдохновляет музыку, ибо в самой поэзии много музыки [...] После музыки и поэзии я больше всего люблю живопись» (Антипов, 2013: 7). С. Рахманинов признавался, что миниатюрные произведения ему труднее сочинять, чем симфонии и концерты, отмечал сложность исполнения «Шести хоров», «... которые, между прочим, ни одни дети не споют» (Апетян, 1978: 253).

Парадокс высказывания автора заключается в том, что хоровая партитура цикла выписана, на первый взгляд, преимущественно диатоническим двухголосием – терцовым, октавным, изредка имитационным (№ 1, 2, 4). Как исключение, встречается трехголосие на смысловых вершинах фраз (№ 1, 2, 6) и всего несколько 4-хголосных аккордов («Ангел»). Но за кажущейся простотой проступают неисчерпаемые исполнительские задачи для хора, свидетельствующие о зрелости таланта и мастерстве автора. Яркая образность цикла во многом обязана инструментальной партии, которая в этом опусе композитора не только вышла далеко за рамки аккомпанемента, но часто выразительно досказывает, «дорисовывает» повествование хора, ведёт диалог.

¹ В Мариинское училище принимали 280 девочек 8–10 лет из небогатых семей военных и чиновников и готовили домашних учительниц, обучая в течение 8 лет разным предметам, в том числе музыкальным. Среди инспекторов и руководителей училища были выпускники и педагоги Московского университета, известные музыканты и профессора Московской консерватории.



Творческие принципы С. Рахманинова, обычно отмечаемые исследователями, – художественная роль сопровождения и простая 3-частная форма, имеющие свой исторический прототип в барочной арии *da capo* (Антипов, 2013: 9), – можно найти и в «Шести хорах». При этом необходимо особо отметить огромную роль партии фортепиано, ее развитую фактуру, органичное единство с хоровой партитурой. Крайние хоровые пьесы обрамляют цикл темами глубоко этического, духовного содержания, ранее не встречавшимися в детской хоровой музыке.

В средних номерах цикла преобладает светлая лирика, по-юношески легкая грусть, гармония между картинками природы и состояниями души человека. Все части цикла, независимо от начального характера, заканчиваются оптимистично или просветлённо.

№ 1 «Славься!» (*G-dur*, форма 3-частная репризная) О. Соколова называет миниатюрной кантатой (1984: 40). С. Рахманинов сочетает в ней черты приветственного канта (лапидарные фразы, диатоника крайних частей, простота функций *T–S–D–T*) и псалмодию. Если одноименный хор М. Глинки в финале оперы «Жизнь за царя» воспел русскую землю и её народ, то эта хоровая пьеса посвящена автором императору Александру II – Освободителю. Характер музыки отражает патетические (тт. 1–11), молитвенные (обращение ко Всевышнему за благословением, тт. 12–17) и лирико-патриотические чувства (тт. 18–23). Мужественно-героический тон возникает уже в первых восклицательных репликах хора. В репризе сопровождение наполняет музыку фанфарными интонациями, в последних тактах динамическое напряжение в рамках одной тонической гармонии неуклонно нарастает, а «басы» фортепиано имитируют колокольный звон и парадный барабанный бой, завершающие картину торжества (тт. 34–37).

Возвышенно-одухотворённая лирика нашла совершенное воплощение в миниатюрах «Ночка», «Сосна», «Задремали волны», «Ангел». Так, в **№ 2 «Ночка»** (*F-dur*) мечтательная созерцательность создается с помощью хоровой кантилены. На фоне неясных ночных «шорохов» во вступлении и сумеречной игры светотеней мажоро-минора тема сопрано завораживает, воздушно «зависая» в сонном оцепенении; ей тихо вторит имитация в партии альтов. В среднем разде-



ле музыка словно «оживает», передавая радостные чувства ожидания нового дня. В репризе минорные интонации первоначальной темы автор ладово переосмысливает и «преодолеывает» в сторону мажора, мастерски превращая образ Ночи в образ Зари. Интересно использование перечений в заключительной интонации, окраску которой можно сравнить с первым лучом восходящего солнца, прорезающим горизонт (граница Ночи и Дня). Ладотональная неопределённость крайних частей, томно длящиеся по несколько тактов функции (наряду с плагальными оборотами ослабляя внутритональные тяготения), нежные гармонические краски, гибкая «вязь» фигураций, мастерские приёмы звукоизобразительности – все это способствует импрессионистической утончённости настроений миниатюры.

№ 3 «Сосна» (*a-moll*, простая 2-частная форма). Этот поэтический образ не раз привлекал внимание композиторов и живописцев (А. Даргомыжский, С. Танеев, И. Шишкин). Из нескольких переводов Г. Гейне С. Рахманинов избрал не любовную лирику Ф. Тютчева или А. Фета (Кедр-Пальма), а тему одиночества и мечты о счастье в стихотворении М. Лермонтова, создав контраст музыкальных образов северной Сосны и южной Пальмы. Отметим особенности музыкального воплощения образа Сосны: минор, ритмически и интонационно заострённая «колючая» октавно-унисонная фраза хора и сопровождение *«На севере диком стоит одиноко»*, после которой мелодия исчезает, уступая место дремотным репликам с «покачиванием» хоровых аккордов, как в колыбельной (тт. 8–12, *«и дремлет, качаясь»*), под порывы «жестоких ледяных ветров» в фортепианных басах. Создаётся впечатление стремящегося наружу чувства, скованного вечным холодом, обретающего драматическую окраску. «Лишённая» мелодии музыка вселяет ощущение тревоги, незащитности. Звучание хора в хроматических секвенциях «сползает» вниз, словно «погружая» образ Сосны в глубокий сон.

Музыкальная стилистика Пальмы: в сопоставлении появляется контрастный одноименный мажор, партия хора остается декламационной; «художественной кистью» композитора становится партия фортепиано («пение на рояле» тембрами среднего и высокого регистров). Чувственная тема сопровождения, хроматизированная кружениями



звуків, словно восточной вязью, устремлена ввысь на фоне средних голосов, взволнованно пульсирующих, как сердце, (т.т. 16–25). Грёзы мятущейся души находят просветление с появлением мелодии в заключительной фразе «прекрасная пальма растёт».

№ 4 «Задремали волны» (*D-dur*, куплетно-вариантная форма) – певучая, светлая, поэтична музыка. Для передачи состояния душевной гармонии, безмятежности и мечтательного покоя С. Рахманинов нашёл комплекс выразительных приёмов. Водному пейзажу придает зыбкость тональная неопределённость переменного лада *D–h* от начала до конца миниатюры, волнообразное движение мелодии в партии хора с ходами на тритоны, увеличенные и уменьшённые интервалы, полиритмия между хором и сопровождением. Подчеркнём самостоятельность партии фортепиано, которая в этой пьесе играет важную звукоизобразительную функцию, «расцвечивая» и обогащая повествование хора. Тематизм фортепиано характеризуется прозрачной фактурой на основе оstinatности, «всплесками» арпеджированных аккордов, «игрой воды» в виде «переливчатой» ладовости параллельного мажоро-минора, «качающейся» триольной пульсации, «волнением» мелких фигураций. Благодаря этим приёмам тема-образ имеет признаки баркаролы, вместе с тем, общая умиротворяющая гармоничность придаёт черты колыбельной.

№ 5 «Неволя» (*F dur*, форма сложная 3-частная репризная) – образ нежной птицы, заточённой в золотую клетку, широко распространён в сказках и поэзии народов мира, а также в хоровой музыке, например: З. Кодаи «День за окном лучится», Г. Свиридов «Курские песни» (№ 6 «Соловей мой смутный»). В стихах А. Цыганова развязка сюжета по-славянски оптимистична: соловья отпускают на волю. Раскрывая смысл и идя за ритмом стиха, С. Рахманинов опирается в интонационном плане на русский крестьянский плач-причёт. Хоровая тема имеет трогательную окраску, которую придают эмоциональное развёртывание волнообразных попевок, декламационность, частые паузы-вздохи, дополненные в сопровождении полутоновыми синкопами. Миниатюра отличается национальным колоритом благодаря опоре на переменность лада *F–d*, неквадратному строению фраз (3+3 т. – признак причёта), модальности, отража-



ющей стилизацию архаики в тексте – «соловешка», «головушка». Хоровые голоса и партия фортепиано, дополняя друг друга, образуют эпически сдержанную, полную внутренних переживаний звуковую ткань.

№ 6 «Ангел» (*E dur*, форма сложная 3-частная репризная) – произведение, в котором помимо пейзажной лирики отразилась духовная сторона устремлений композитора. Вслед за М. Лермонтовым и П. Чайковским, любимыми С. Рахманинова в 90-е годы, он размышляет о жизни и смерти. Стихотворение повествует о великом таинстве зачатия в духовном мире жизни нового человека, душу которого Ангел несёт с небес на землю, чтобы соединить с телом будущего ребёнка. В полёте Ангел поёт этой, еще не воплотившейся Душе песню о небесных садах. Его неземная песня – как «сладкое погружение в тихие райские звуки, которые невозможно ни доподлинно припомнить, ни забыть» (Горецкий).

Миниатюра захватывает светлой жизнеутверждающей силой: это гимн небесам и наставление о земном бытии как способе заслужить право вернуться туда, достойно пройдя жизненные испытания. С. Рахманинов создал арсенал выразительных приёмов, передающих безмятежный ночной пейзаж, на фоне которого Ангел в полёте баюкает Душу: нежная тема 1-й части в духе колыбельной на фоне остигательно-пульсирующего сопровождения, ажурных фигураций фортепиано, «окутывающих» мелодию. В тему Ангела композитор вплетает сегмент мотива-символа «*Dies irae*», поручая её партии альтов и вуалируя до неузнаваемости мажорной терцовой верхней второй в партии сопрано (см. пример 1).

В кульминации второго раздела тема *Dies irae* проводится одновременно в партии хора и в сопровождении, но в полиритмии и канонической имитации, отчего она звучит особенно настойчиво (пример 2). Ангел несёт Душу «в объятиях» – уже в одном этом слове заключена божественная любовь Всевышнего к своему творению! Далее она отражена в фактуре переплетением тем Ангела и Души, в диалогичности хора и сопровождения. Таким образом, пьеса построена на двух темах – *Dies irae* и *катабасис* – в их взаимодействии и соединении в репризе (пример 3).



Нисходящая тема Души «катабасис» ассоциирует спуск с неба на землю, и в то же время символизирует краткость времени пребывания человека на земле. Тональный план хоровой пьесы содержит нисхождение по полутонам (подчёркнуто на схеме): *E – cis – E – As – G – Fis – F – E.*

Если в произведениях, созданных С. Рахманиновым в XX в., тема «*Dies irae*» – символ Страшного суда, чем дальше, тем настойчивее будет будоражить слушателя предчувствием катастрофы, Апокалипсиса человечества, то в «Ангеле» она воспринимается пока лишь как назидание юным: «Помни!». *Катабасис* – грозный символ нисхождения в смерть – в «Ангеле» тоже не страшит, а скорее наставляет. Это один из тех случаев в музыке, о которых В. Медушевский пишет, что «смерть уже не пугает, ибо побеждена» (Медушевский). Она преодолена крестной жертвой Спасителя, Его божественной любовью к человеку и даром воскресения.

В драматургии этой хоровой пьесы кульминации имеют точечный характер; полнозвучной подготовленной кульминацией является кода сопровождения, где неустанно пульсировавший ритм секстолей-остинато неожиданно останавливается. «Полёт» окончен: в широких величественных аккордах партии фортепиано озвучено высочайшее «таинство дыхания» новой жизни в нового человека.

С. Рахманинов прекрасно слышит «музыку стиха»: отсюда в «Шести хорах» тонкое следование оттенкам поэтической фразы, необычайное ритмо-интонационное богатство музыкальной речи, дивная по красоте гармония, фактура. Как и в других его сочинениях, здесь проявился неповторимый мелодический дар композитора в раскрытии слова: широкая распевность, тонкая интонационная выразительность, эмоциональная наполненность и «скрытая сила» каждого тона. Б. Асафьев вспоминал слова Ф. М. Blumenфельда: «... Кто их знает – Шаляпин ему или он (Рахманинов) Шаляпину внушил секрет одухотворённости любого интервала». И далее: «И в самом деле, не было ни одной неведомой обоим тропы на путях интервалов, которая не вела бы к осмысленнейшему – эмоционально и интеллектуально – “произнесению”. Очевидно, для них обоих мелодическое в музыке и было всем – ключом к человечнейшему в звуках» (Асафьев).



Использование автором мажора (№№ 1, 2, 4–6) или его утверждение в конце минорной пьесы (№ 3), устремлённость мелодий вверх (№№ 1–3, 5, 6), окончания фраз и периодов на терциях гармоний (№№ 1, 4–6) – придают музыке ощущение романтической приподнятости, душевного света, радости бытия. Блестящий мелодист, С. Рахманинов мог и отказаться от мелодии, заменив ее хоровой декламацией (№ 3). Смена тональности происходит здесь чаще не через побочную *D*, а через сопоставление, мелодико-гармоническую модуляцию или секвентное развитие (№ 1–6, средние разделы).

Миниатюры расположены по принципу контраста и ярко индивидуальны по способу изложения. Их драматургия раскрывает образы в динамике, в музыкальных формах нет ни одного буквального повтора; разнообразие способов развития поражает. Сочинение отличается редкое для детской хоровой музыки того времени мастерство фактуры, изысканность приёмов, ладотональной колористики, полиметрия (наложение дуольной пульсации размера 4/4 хоровой партитуры на триольную пульсацию 12/8 в сопровождении № 6) и полиритмия (№ 1–4). Богатство красок, звукоизобразительность, фактурная многослойность партии фортепиано приближают его к оркестровому звучанию. Обратим внимание и на детальную разработанность агогики, фразировки, градации оттенков (от *fff* до *pppp*). Например, в тексте «Сосны», состоящем из 33 тактов, прописаны 42 (!) исполнительские ремарки.

В отличие от детской хоровой музыки Ц. Кюи, Н. Римско-го-Корсакова, рассчитанной на камерное исполнение, С. Рахманинов первым из русских композиторов создал в «Шести хорах» образец концертного предназначения. Среди его современников стремление наследовать отдельные идейно-композиционные принципы этого цикла отмечается в творчестве для детей Р. Глиэра. В то время как А. Гречанинов, А. Лядов искали свои пути, А. Аренский, Вик. Калинин, М. Анцев продолжали создавать детскую музыку, не выходя далеко из круга образов и тематики представителей старшего поколения – Ц. Кюи и Н. Римского-Корсакова.

В «Шести хорах» отчётливо проявилась высота нравственных принципов С. Рахманинова. Тематику детства, характерную для



жанра в искусстве второй половины XIX в. (иллюстрации дня, прогулки, природа, сказки, игры ребенка) композитор поднял на иной уровень – воспитания духовно богатой личности. Известны слова С. Рахманинова: «Музыка прежде всего должна быть любима; должна идти от сердца и быть обращена к сердцу. Иначе музыку надо лишить надежды быть вечным и нетленным искусством» (Апетян, 1973: 103). Согласно мысли В. Медушевского, «Призвание светской музыки, как сферы православной культуры общества, есть проповедь на паперти, в которой духовно осмысливаются и молитвенно омываются все области жизни» (Медушевский). Эту «проповедь» для детей и осуществил в своём светском шедевре С. Рахманинов.

Выводы. В контексте музыкальной культуры конца XIX – начала XX веков С. Рахманинов явил новый образец детской хоровой музыки концертного предназначения, имеющий глубокую содержательность, этическую направленность. В «Шести хорах для детских или женских голосов» композитор впервые привлёк поэзию Н. Некрасова, М. Лермонтова, К. Романова. Тема природы, ранее воплотившаяся в творчестве для детей Ц. Кюи, у С. Рахманинова тесно сопряжена с духовно-нравственным подтекстом. Как истинно православный художник, С. Рахманинов воплотил христианские идеи в светском хоровом произведении для детей. Тема Веры, отражённая в первой и заключительной миниатюрах, «окольцовывает» цикл, как альфа и омега, придавая смысловую цельность его образному содержанию. Автор не использует песенную форму, не упрощает и «не приспособляется» к детям, а говорит с ними на языке своего времени, соответствующем ценностной семантике высокой поэзии.

В сочинении 22-летнего автора, как в капле воды, отразились важные художественные принципы и приёмы композиторского письма, характерные и для последующих его опусов, но новые для детского жанра: богатство мелодики, гармонии, ритмики, фактуры, полиметрии, полиритмии, расширенной тональности, приёмов звукоизобразительности, в том числе, имитации колоколов. Как и Первая симфония, созданная в один год с циклом (1895), «Шесть хоров» впервые включают знаковую для искусства С. Рахманинова тему *Dies irae*, пронизывающую его творчество вплоть до «Симфонических танцев»,



а также тему «катабасис» для раскрытия философского замысла сочинения.

Цикл стал единственным опытом С. Рахманинова в жанре детской хоровой музыки, в котором он *впервые* воплотил высокие духовно-этические идеи художника-романтика, христианскую картину мира, вечные темы любви к Отечеству, жизни и смерти, добра и зла, актуальные для современного общества. Детская хоровая музыка до С. Рахманинова такой глубины содержания, мастерства воплощения, эстетического наслаждения не знала! Непревзойдённая красота «Шести хоров», способная менять мир к лучшему, сделала их феноменом совершенства в хоровом искусстве для детей, неподвластным времени, устремлённым через детей в будущее.

ЛИТЕРАТУРА (REFERENCES)

- Антипов, В. И. (2014). Рахманинов и мировая культура. *С. В. Рахманинов и мировая культура*, 3–13.
- Antipov, V. I. (2014). Rakhmaninov i mirovaya kultura. *S. V. Rakhmaninov i mirovaya kultura [Rachmaninoff and world culture]*. 3–13 [in Russian].
- Асафьев, Б. В. С. В. Рахманинов. Retrieved from <https://senar.ru/memoirs/Asafiev/#op28>
- Asafev, B. V. *S. V. Rakhmaninov. [S. V. Rachmaninov]*. Retrieved from <https://senar.ru/memoirs/Asafiev/#op28>
- Брянцева, В. Н. (1976). С. В. Рахманинов. Москва: Сов. комп., 645.
- Bryantseva, V. N. (1976). *S. V. Rakhmaninov. [S. V. Rachmaninov]*. Moskva: Sov. komp., 645 [in Russian].
- Горецкий, Я. «Лермонтовский сюжет» в жизни и творчестве Рахманинова. Retrieved from <http://docplayer.ru/26402418-Lermontovskiy-syuzhet-v-zhizni-i-tvorchestve-rahmaninova.html>
- Goretskiy, Ya. «Lermontovskiy syuzhet» v zhizni i tvorchestve Rakhmaninova [*“Lermontov’s plot” in the life and work of Rachmaninov*]. Retrieved from <http://docplayer.ru/26402418-Lermontovskiy-syuzhet-v-zhizni-i-tvorchestve-rahmaninova.html>
- Медушевский, В. В. Отражение молитвенного опыта в шедеврах светской музыки. Retrieved from <https://www.portal-slovo.ru/art/36056.php>



Medushevskiy, V. V. Otrazhenie molitvennogo opyta v shedevrakh svetskoy muzyki [*Reflection of prayer experience in the masterpieces of secular music*] Retrieved from <https://www.portal-slovo.ru/art/36056.php>

Рахманинов, С. В. (1978). *Литературное наследие в 3 т.* Т. 1. Москва: Сов. комп., 648.

Rakhmaninov, S. V. (1978). *Literaturnoe nasledie v 3 t.* Т. 1. [*Literary heritage in 3 tons. T. 1*]. Moskva: Sov. komp., 648 [in Russian].

Рахманинов, С. В. (1973). Музыка должна идти от сердца (Интервью с Дэвидом Иуеном). *Советская музыка*. 4. 103.

Rakhmaninov, S. V. (1973). Muzyka dolzhna idti ot serdtsa (Intervyu s Davidom Iuenom). [*Music must come from the heart (Interview with David Iwen)*]. *Sovetskaya muzyka*, 4. 103 [in Russian].

Соколова, О. И. (1984). *Сергей Васильевич Рахманинов*. Москва: «Музыка», 160.

Sokolova, O. S. (1984). *Sergey Vasilevich Rakhmaninov* [*Sergey Vasilevich Rachmaninov*]. Moskva: «Muzyka», 160 [in Russian].



Пример 1. «Ангел», т.т. 3–4



извук с-го псс-нив ду-шс-мо-ло-дой осталс-ябс-з слов.

Пример 2. «Ангел», т.т. 27–29

и дол - го на све-те то - ми-лас-ь о - на, же - ла -

Пример 3. «Ангел», т.т. 32–34



УДК 784.087.68.082.4.071.1 (477)

DOI 10.34064 /knum 1-5509

Каменєва Анна

ORCID0000-0002-9772-2901

Стилістичні особливості хорового концерту «Чаклувальні пісні» М. Шуха

Анотація

Каменєва А. Стилістичні особливості хорового концерту «Чаклувальні пісні» М. Шуха. У статті надано інтонаційно-драматургічний аналіз хорового концерту сучасного українського композитора (1952–2018). Виявлено стилістичні ознаки пізнього твору, обґрунтованого приналежністю до медитативної сфери, збагаченої новою стилістикою. Структуру циклу складає три мініатюри, створені в різні роки. Семантику твору утворює стильовий синтез (фольклорних елементів музичної мови, закладених в поетичному тексті О. Криворучко; сакральних знаків – дзвонів, янгольської колискової тазвуконаслідування), увиразнений назвуко-інтонаційною рівні. Зважаючи на програмну підназву (чаклування), твір, на перший погляд, видається «когнітивним дисонансом» в контексті переважання духовної тематики в музиці М. Шуха. Втім в оригінальній концепції твору композитор унаочнює для вдумливого слухача свою ідею – шлях-«модуляцію» від міфопоетичної (земної) магії до сакральності духовного типу (райський сон). **Ключові слова:** стилістика, хоровий концерт, медитативність, фольклор, сакральність, звуконаслідування.

Каменева А. Стилистические особенности хорового концерта «Чаклувальні пісні» М. Шуха. В статье представлен интонационно-драматургический анализ хорового концерта современного украинского композитора (1952–2018). Выявлены стилистические признаки позднего сочинения, обоснована его принадлежность к медитативной сфере, обогащённой новой стилистикой. Структуру цикла составляют три миниатюры, созданные в разные годы. Семантика хорового концерта образует стилиевой синтез (фольклорных элементов, заложенных в поэтическом тексте О. Криворучко;



сакральных знаков – колокола, ангельской колыбельной и звукоподражания), выраженный на звуко-интонационном уровне. Принимая во внимание программное подназвание (колдовство), произведение, на первый взгляд, воспринимается «когнитивным диссонансом» в контексте преобладания в музыке М. Шухадуховной тематики. Однако в оригинальной концепции своего сочинения композитор обнажает для вдумчивого слушателя свою идею – путь-«модуляцию» от мифопоэтической (земной) магии к сакрально-сти духовного типа (райский сон). **Ключевые слова:** *стилистика, хоровой концерт, медитативность, фольклор, сакральность, звукоподражание.*

Kamenieva Anna. Stylistic features of the choral concerto “Witchery songs” by M. Shukh.

Background. The current paper provides an intonation and dramaturgical analysis of the choral concerto “Witchery Songs” by a contemporary Ukrainian composer M. Shukh (1952–2018). It reveals stylistic features of the late composition, presents an argument for its affiliation to the meditative sphere enriched with new stylistics, which can be seen in the semantics of contemplation, philosophical and psychological focus (the first movement), the concept of “Light” (the second miniature) as well as composure and blissful sleep (final).

Objectives. To reveal stylistic features of the choral concert “Witchery songs” in order to understand the multidimensionality of the late style of M. Shukh (2010).

Methods. The methodology of the research is based on the genre, stylistic, structurally functional, intonation-dramaturgical and semantic scientific approaches.

Results. The structure of the cycle includes three miniatures created in different years (1993, 2006 and 2009). The composer combined them into a new author’s concept: the unifier was the image of the author’s contemplation, meditation on various images of O. Kryvoruchko’s poetry, which was related to his spiritual universe. The program title of the cycle “Witchery Songs” chosen by the author is general, borrowed from the dramatic imaginary sphere of the first movement.

The first movement “Practising witchery on a Gray Seagull” embodies the image of a seagull appearing in different forms: as a white bird, a symbol of purity, and the grey one, which had been grief-stricken and died, leaving behind



baby seagulls. The poetic text is abundant with symbols of death (“black water”, “bitter mountain”), and vice versa, with signs that symbolize hope: “clear field”, “pure wonder”, “white grasses”. At the same time, the name of the movement, its folklore bias and content also point to the image of witchery, which is embodied by M. Schukh in thematism through meditation (means of tempo and timbre dramaturgy, “dark” modal and tonal focus). The metrical organization of the movement attracts attention. If the beginning of the introduction is presented in the 4/4 time, then in the enunciation of the main theme (bar 7) the composer uses an odd meter of 11/8 with the subsequent change to 10/8, 5/8, then 3/4. The frequent change of the metric rhythm indicates the relation of the musical stylistics of this theme to the Ukrainian folk-song tradition.

The second movement “Night” contains no specific symbolism of practising witchery: the semantics of the night includes rather a genre model of a nocturne with its onomatopoeia (breeze, bells, stars, moon). A beautiful pattern is perceived as an intermezzo between the dramatic text of the cycle exposition and the celestial lullaby, which elevates the earth’s feelings to the Light. The movement reveals a magical picture of nightlife. The composer embodied this contemplative image by creating light meditation. Major colour, quiet dynamics, slow tempo, and chamber-like use of musical expressiveness all contribute to the basic essence of a meditative state – calmness and relaxation. Meditative onomatopoeia interfuses the whole movement – a light breeze, lighting up the stars. The image of the bell is found in all parts: the first soprano part has a poetic text – “the wind tinkles “, the alto one has *mormorando*, a singing technique, the second sopranos – syllables “din, don” with sonorous singing of the last “n”. In this part the composer often applies the techniques of free development – *glissando*, *tenuto*, rhythmic variety – triples, long delays. In such a way the artist sought to “let the performers go”, creating a meditative image of night silence.

In the third movement, “Angelic lullaby,” meditative semantics is multiplied, since the genre of lullaby, like meditation, has a calming effect. Thanks to its name the composer gave the song a higher, deeper meaning. Musically, the composer filled the imagery of the movement with an incredibly expressive theme, onomatopoeic techniques similar to the previous movements: imitation of a breeze, hum of birds, stream overflows. Basically, the theme of the movement unfolds with the help of a spiral-like motion technique, the sound of which contributes to the lulling of a baby to sleep. The rhythmic basis of the theme is coloured by



the intonational ostinato. The metro-rhythmic structure plays a special role in the dramaturgy of the movement: the composer often changes time signature, a large number of syncopes colour the musical texture, adding depth and at the same time lightness to the texture, and making the choir sound elusively charming.

Conclusions. The semantics of the work is formed by stylistic synthesis (folk elements of the musical language embedded in the poetic text of O. Kryvoruchko; sacral signs – bells, angelic lullabies and onomatopoeia), emphasized at the sound-intonational level. Taking into account the program subtitle (Practising witchery), the work, at first glance, seems to be a “cognitive dissonance” in the context of spiritual themes predominance in M. Schukh’s music. However, in the original concept of the composition, the composer clarifies for the thoughtful listener his idea – “modulation” way from mythopoetic (earthy) magic to the sacredness of the spiritual type (blissful sleep). The use of folklore stylistics shows that the artist continued the national tradition of O. Koshits, L. Dychko, Ye. Stankovich and others in the choral genre. Such a genre-stylistic decision is today perceived as an actualization of the appeal to traditional folk art, through the lens of philosophical-religious poetics of author’s thinking. **Key words:** *stylistics, choral concerto, meditateness, folklore, sacredness, onomatopoeia.*

Постановка проблеми. Хоровий концерт «Чаклувальні пісні» (2010) для жіночого хору на слова О. Криворучко є яскравим зразком пізньої творчості Михайла Шуха (1952–2018). Твір являє типове для митця медитативне світосприйняття, збагачене звуконаслідуванням, ознаками фольклорної пісенної традиції, сакральною символікою та суто авторським міфо-поетичним мисленням. Науковий інтерес практикуючого хормейстера до твору продиктований актуальністю дискусійного дискурсу щодо творчості М. Шуха в цілому, оскільки вона на сьогоднішній день є маловивченою. Завдяки видатному рівню майстерності втілення іманентно-музичної краси у хорових партитурах (в даному випадку – завдячуючи поезії О. Криворучко), твір пізнього періоду мотивує дослідників до глибинного розуміння хорового письма Михайла Шуха, *стилю його творчості як духовного універсуму*, як складової «мистецького тексту сучасності».

Об’єкт статті – хорова творчість М. Шуха; **предмет** – жанрова стилістика хорового концерту «Чаклувальні пісні».



Мета статті – виявити стилістичні особливості хорового концерту «Чаклувальні пісні» в дискурсі багатовимірності пізнього стилю М. Шуха.

Аналіз останніх публікацій за темою дослідження. В науковому дискурсі світські твори М. Шуха не є достатньо висвітленими. Зокрема, хорові мініатюри стали об'єктом досліджень О. Уцапівської [4, 5], музично-поетичну символіку інших хорових творів митця розкрито авторкою пропонованої статті [2]. Єдиною публікацією щодо «Чаклувальних пісень» є стаття з колективної монографії «Михаїл Шух: митець і час», в якій міститься докладний аналіз ладо-гармонічної мови та формотворення першої частини хору [3]. Втім авторка не вказує на роль медитативності та стильового синтезу як ознак художнього мислення композитора, про які йдеться в пропонованій статті.

Методами дослідження слугують жанрово-стилістичний, інтонаційно-драматургічний, функціонально-структурний та семантичний види аналізу, обумовлені музично-поетичним синтезом текстів О. Криворучко, інтерпретованих М. Шухом в авторському ключі.

Виклад основного матеріалу. Хоровий концерт належить до пізнього періоду творчості М. Шуха та являє собою музичну медитацію як спосіб художнього самовиразу митця. Цикл складається з трьох частин – «Чаклування на сірій чайці», «Ніч» та «Янгольська колискова». Кожна з них була написана як окрема хорова мініатюра в різні роки – 1993, 2006 та 2009 рр. Втім, у 2010 році (пізній період творчості) композитор об'єднав їх у нову авторську концепцію: об'єднуючим чинником став образ авторського споглядання, медитації на різні образи поезії О. Криворучко, яка виявилася спорідненою його духовному універсуму. Програмну назву циклу «Чаклувальні пісні» автор обрав узагальнену, запозичивши її з тексту драматичної образної сфери першої частини «Чаклування на сірій чайці».

Друга частина не містить конкретних знаків чаклування: семантика ночі нагадує, скоріше, ноктюрн з типовим для нього звуконаслідуванням (вітерець, дзвони, зорі, місяць). Краса музичного звукопису – наче інтермецо між драматизмом експозиції циклу та небесною колисковою фіналу, що підносить земні почуття до Світла. Стосовно назви заключної частини циклу «Янгольська колискова» виникає ког-



нітивний дисонанс¹, який слушно пояснює один з авторів колективної монографії: «... земна магія “Чаклування на сірій чайці” контрастує з небесним співом “Янгольської колискової”. Між ними – пантеїстичний образ “Ночі”» [3, с. 56].

І частина «Чаклування на сірій чайці» (*Lento, e-moll*). З перших звуків композитор вводить слухача у медитативний стан споглядання природи як уособлення пантеїзму, що за традицією народної поезії спирається на метафору-порівняння долі чайки з дівочою долею. Відразу вкажемо на авторське прочитання трагічного тексту поезії сучасної авторки як духовного просвітлення, що зумовлене поглядом мудрої людини. Цю думку підтверджує подальший розвиток драматургії циклу: в хоровому концерті, як і в більшості творів М. Шуха, спостерігаємо драматургію типу «духовного сходження»: від темряви магії до – світла християнської любові.

Образи експозиції насичені як вербальними, так і музичними символами. Основним поетичним образом є чайка, у різних іпостасях: *біла* – символ чистоти, та *сіра*, що зазнала горя та померла, залишивши після себе чаєняток. Поетичний текст насичений символами смерті («чорна вода», «гірка гора») та, навпаки, знаками, що викликають надію («чисте поле», «чистий подив», «білі трави»). Разом з тим, поетична назва частини, її фольклорний нахил та зміст розкривають образ чаклування, втілений М. Шухом у тематизмі за допомогою медитації (засобів темпової та тембрової драматургії, «темного» ладотонального нахилу).

Тема хорового вступу (унісон, що розходиться у триголосний кластер з послідуєчим поверненням) імітує легкий вітерець. Разом з тим в музиці одразу відчувається тривога, внутрішнє напруження разом із зовнішнім спокоєм. Звернемо увагу на метричну організацію. Якщо початок вступу експонується у розмірі 4/4, то у викладенні основної теми (т. 7) композитор використовує складномішаний розмір 11/8 з наступною зміною на 10/8, 5/8, 3/4. Такий тип метроритмічного часу свідчить про дотичність музичної стилістики твору до української народно-пісенної традиції.

¹ Чаклування – сегмент магії, чужинний християнському світу спогляданню.



Форма першої частини – куплетно-варіантна. Основна тема починається одноголосним викладенням партії сопрано – легким, прозорим звуком, символізуючи образ сірої чайки. В своєму розвитку тема – аскетична, інтонаційно спирається на першу щабель *e*. Квартовий висхідний мотив в розгортанні теми ніби намагається вирватися з «тенет» тоніки, однак вона «тримає» інтонаційну остинатність. Її викладення в натуральному мінорі надає архаїчності, навіть стилізації народної пісенності. Розвиток теми відбувається динамічно – від унісону однієї партії переходить в кластерне чотириголосся *tutti* хору, теситурна лінія голосів поступово підвищується, прагнучи кульмінації. На найбільш напруженому моменті тема різко «обривається», повертаючись в унісон на тоніці, звучить підкреслено (*marcato*). З пониженням теситури поступово відбувається й динамічний спад. Зв'язкою до наступного куплету слугує тема вступу (подих вітерця).

У другому куплеті основну тему проводять альти (хоча не повністю, лише перші два такти): наповнено та напружено вона звучить наче «відповідь» (в домінантовій тональності *h-moll*). Далі в тематизмі відбувається висхідний рух терціями з послідуною акцентованою зупинкою на секундовому суголосі перших та других альтів із поверненням до унісону. Секундовість тут сприяє щемливому звукообразу чайки. Далі композитор розцвічує звукообраз новими інтонаціями: змінюється тональна основа (*a-moll*), з'являються оригінальні «переливчасті» мотиви, що сходять з верхньої точки, зображуючи розсип зорь («*Ідіть зорі*»). Ці мотиви повторюються тричі: другий раз в тональності *e-moll*, втілюючи скорботу («*захоронить мене доля*»); третій – знову в *a-moll*.

На кульмінаційному етапі драматургічного розвитку (щільні кластери, підвищення теситури, динамічне наростання) скорбота дівчини набуває відчаю (на словах «*пересміє, ще й позиче...*»). І знов емоційний «вибух» переходить в стан заспокоєння. На завершення першого куплету медитативна тема звучить у варіаційному викладі (в тональності *a-moll*) на тлі органного пункту перших та других альтів.

Другий куплет є ще більш емоційно насичений, адже тут розкривається образ смерті сірої чайки. Розпочинається він ідентичною темою першого куплету – стримане викладення першої теми спочатку



в унісон, далі – кластерним чотириголосним розвитком з поступовим підвищенням теситури та динаміки, що призводить до драматичного апофеозу частини. В кульмінації зображується смерть чайки: чуються її страшні зойки, сильні помаху крил (дані звуки вказані композитором в партитурі), завивання та плач стогони, відтворені на інтонаціях хорового вступу. Особливе напруження кульмінації створює унісон голосів, що сприяє великій звуковій концентрації та хоровій єдності.

Після кульмінації відбувається поступовий спад, звучить «відповідь» теми у *h-moll* в партії альтів на тлі хорових призвуків, що зображують крик чайки, її слабкі зойки. Висхідний терцієвий рух підкреслюється композитором позначкою *tenuto* задля звернення уваги на значення музично-поетичного символу «чорної долі» чайки. Друга тема звучить у прозорій фактурі, порівняно з попереднім масштабним викладом першої. Переливчасті підголоски символізують просвітлення: «чисте поле», «чистий подив...».

Функцію закінчення драматургічного розвитку всієї першої частини виконує трагічний образ душі померлої чайки: динаміка та теситура поступово спадають, поодинокі відголоски основної теми звучать на тлі тонічного органного пункту (*mormorando*). Звуконаслідування вітерця (що створює образно-тематичну арку зі вступом) втілено прийомами хорового *glissando*, промовлянням слів пошепки.

У другій частині «Ніч» (*Andante, H-dur*) відтворена чарівна картина нічної природи. Композитор втілив споглядальний образ, як різновид медитації. Мажорна фарба, тиха динаміка, повільний темп та камерність використання засобів музичної виразності сприяють розкриттю сутності медитативного стану – спокою, гармонії природи та людської душі.

Форма цієї частини – тричастинна репризна. Хоровий виклад побудований за такою структурою – основний тематизм розвивається в партії сопрано, а альти створюють оксамитовий «флер» звучанням органного пункту на квінті. Вся частина символізує дзвін, що присутній як у поетичному тексті, так і в музичній семантиці: хоровий спів прийомом *mormorando*, органний пункт в альтовій партії, велика кількість довгих тривалостей, особливо в кінці фраз, продовжених ферматами.



Розпочинається частина тихим оксамитовим звучанням квінти в партії альтів. Далі в хоріву фактуру вплітаються інтонації, що зображують легкий вітерець (другі сопрано, до яких підключаються і перші сопрано). Відбувається поступове висхідне накопичення звуків в хорове суголосся, символізуючи загоряння зірочок. Оригінальність звучанню додає використання тоніки та субдомінанти другого ступеня, що накладаючись один на один, утворюють «терпкий» секунд-акорд (II2). Основну тему, що характеризується плавним голосоведенням з висхідною квінтовою інтонацією, експонують перші сопрано. Медитативне відлуння дзвону виявляється одразу у всіх партіях: поетичний текст у перших сопрано – «*дзвонить вітер*», у альтів – прийом співу *mormorando*, у других сопрано – склади «*дин, дон*» з сонорним проспівуванням останньої «*н*».

Семантика медитативності втілюється і на ритмічному рівні: часте використання довгих тривалостей, затримань, темпових уповільнень. Інтонація дзвону проявляється і у квартовій інтонації других альтів, що символізують звук великого дзвону. Цікавим є розподілення композитором вершин музичної фрази, що не завжди припадають на сильну долю такту, М. Шух вказує на важливість тої чи іншої інтонації *tenuto*. Всі ці семантичні знаки сприяють відчуттю пантеїстичної аури.

У другому реченні йдеться про образ місяця, який порівнюється з «*головою дзвону*». При ідентичному тематизмі тут з'являються більш гнучкі динамічні нюанси. На довгих тривалостях слід робити виразне посилення динаміки з швидким повернення у нюанс *piano*, що наслідую удар дзвону.

У середньому розділі розкривається образ двох калин – символів жіночих образів, і, традиційно для фольклорних сюжетів, закрадається фарба печалі – «*положили по сльозині у віночок*». У тематизмі ці образи відтворюються терцієвими мотивами двох сопрано, «сльози» звукозображені низхідними інтонаціями, а також оригінальним звучанням хорового підголоску на склади «*дин*» та «*дон*» з раптовим посиленням нюансу прийомом *vibrato*, як зазначив композитор. Якщо на початку частини ці склади символізували дзвони, то тут – трансформуються у звуконаслідування падаючих сліз. В тональному плані



драматургія розгортається висхідним рухом. Так, оригінальним є раптовий перехід з основної тональності *H-dur* у *D-dur*, далі звучить мінорна фарба – *e-moll*, і знову повернення до основної тональності.

В репризі звукообразальні прийоми найбільш виразні. Дзвін відбивається всім складом хору, що додає фактурі глибини та наповненості. На тлі хорового органного пункту ніжно звучить соло сопрано, що символізує світлий жіночий образ. Композитор додав до тематизму соло прийоми вільного розгортання – *glissando*, *tenuto*, ритмічне розмаїття – тріолі, довгі затримання. Тема звучить начебто імпровізаційно: так композитор прагнув «відпустити» виконавців, створивши медитативно-споглядальний образ нічної тиші. Розцвічують звуковий живопис майже невлітими підголоски високих голосів – виразні інтонації зверху вниз, – начезірки падають. Велику роль у створенні чарівної аури ночі мають кластерні співзвуччя, сприяючи входженню слухача в стан роздумів та зосередження.

III частина «**Янгольська колискова**» (*Andante, e-moll*). Як відомо, колискові пісні існують з давніх давен та складають великий пласт зразків народної творчості. Цей жанр втілює найкращі образи – любові та тепла, «...через пісні, співані при колисці, які звучать, мов замовляння і ніби молитва водночас, очевидно, передавався код роду» [6]. В хоровий концерт «Чаклувальні пісні» колискова «вплітається», органічно примножуючи медитативну семантику; отже цей жанр, як і медитація, скеровує на заспокійливу дію. Завдяки назві «Янгольська», митець надав пісні більш вищий, онтологічний сенс. В музичному плані композитор вирішив образність музики неймовірно виразним тематизмом, звуконаслідувальними прийомами голосів природи (імітація легкого вітерця, курликання птахів, переливів струмочка).

Форма фіналу – куплетно-варіаційна. Він починається, як і в попередніх частинах циклу, органом пунктом в низьких голосах. Основна тема звучить в партії перших, ядром теми є стрибок від тоніки до квінти з послідовним поступовим поверненням до першого щаблю. Мелос розгортається спіралеподібним рухом, звучання якого сприяє заколисуванню дитини. Мотиви хитання «вверх-вниз» імітують рухи колиски. Інтонаційну остиглість розцвічує ритмічна основа теми.



Так, композитор в кожному такті використовує натиск на першу долю і послідувачі синкопи – віддачею на слабких долях, застосовуючи восьму паузу на завершенні фрази, а тему продовжує вже на нестійку долю такту. Такі ритмічні хитання можуть відображати зітхання дитини уві сні.

На тлі теми лагідно звучать підголоски, що символізують подув легкого вітерця, та інші елементи звукопису, точно вказані композитором, що мають свою лінію розвитку. Так, виконавці, що зображають курликання птахів, поділені на першого, який кричить «*тіу*», та другого, який вигукує «*улі*». Ці звуки поперемінно виконуються на слабкі доли такту та додають невагомості хоровій фактурі. Якщо перша фраза є одноманітною в гармонічному плані (тонічна основа), то в наступному відбувається деяке розмаїття: архаїчно звучить VI щабель з послідувачим переходом в натуральну доміанту і поверненням в тоніку (в партії альтів).

Другий куплет є більш розвиненим в тематичному плані. У фактурі вплітається «тема вітерця» (за вказівкою композитора), що характеризується поступовим спіралеподібним рухом восьмих в амбітусі терції з самобутнім звучанням синкопи в середині мотиву. Доручена ця тема першим сопрано, втім на першому плані – піднесене звучання янгольського соло сопрано, що звучить ніби молитва за все земне буття. Виразні стрибки в партії солістки додають політності. Крім появи нових тем, фактура ущільнюється за рахунок додавання підголосків, використання *divisi* в партіях. Ладогармонія переходить в паралельний *G-dur*; в акордиці домінують затримання.

В наступному куплеті привертає слухачку увагу варіація теми першого куплету, що звучить не в ліричному, а у мовленнєвому дусі. Тематичні сегменти розділені паузами (вісімками). Слова звучать відокремленими складами; метр змінюється кожен такт з 4/4 на 2/4. Цікавою знахідкою є тривале звучання в кінці фраз секундакорду (I2); особливо вражаюче ця «педаль» звучить після гострого промовляння теми хором.

Ніби подив вітру, вривається наступний куплет, що є кульмінацією частини. Тут відбувається поєднання всіх інтонаційних сегментів з попередніх куплетів – перша тема і в ліричному викладенні (I ку-



плет), і в мовленнєвому (III куплет), спіралеподібна «тема вітерця» (II куплет), звукозображальне наслідування птахів «тіу, улі, ку-ку», переливи струмочка, а також вокаліз соло сопрано, яке, здіймаючись у височінь, символізує образ янгола. Структура тематизму передбачає поліфонічне викладення, а потім – зібрання всіх голосів у септакорд, що звучить архаїчно.

Особливу роль у досягненні кульмінації має метро-ритмічна структура: композитор знову кожен такт змінює розміри з 4/4 до 3/4, велика кількість синкоп розцвічують музичну тканину, надаючи фактурі глибини і легкості одночасно, а хоровому звучанню – невлівимий чарівності. Після кульмінації композитор одразу надає образ заспокоєння. Останню фразу він викладає у прозорій фактурі: в динаміці *pp* виразним підголоском звучить «тема вітерця» в партії сопрано з хоральним супроводом низьких голосів.

Останній куплет є ідентичним до першого; отже, стверджується лірична тема – знак колисання. В поетичному тексті йдеться про янгольський світ, який дорівнює рай на землі. Багаторазовий повтор слів «баю, бай» апелює до жанрового прообразу. Коду знаменує інтонація з хорового вступу до «Чаклування на сірій чайці» (I ч.), що утворює смислову арку циклу, символізуючи райський спокій – семантичний вимір авторської концепції.

ВИСНОВКИ. Всебічний аналіз хорового концерту «Чаклувальні пісні» М. Шуха виявив, по-перше, медитативну направленість загальної концепції твору, що проявляється у семантиці споглядальності, філософсько-психологічної зосередженості (перша частина), концепту «Світла» (друга мініатюра) і спокою та райського сну (фінал). По-друге, використання фольклорної стилістики, що свідчить про приналежність митця до національної хорової традиції (О. Кошиця, Л. Дичко, Є. Станковича). Таке жанрово-стилістичне рішення сприймається як актуалізація звернення до традиційної народної творчості, крізь призму філософсько-релігійної поетики авторського мислення.

По-третє, в стилістику світського концерту М. Шух залучає сакральні знаки музичної мови/мовлення (дзвони, колискова) та засоби звуконаслідування (вітерець, пташиний спів тощо). Таким чином,



митець поєднав сучасну музичну мову з архаїчними прообразами народної творчості.

Досліджуючи хорову спадщину М. Шухаяк системне явище, зазначимо, що цей твір, на перший погляд, видається «когнітивним дисонансом» в контексті переважання духовної тематики. На це вказує семантика чаклування, закладена поетичним першоджерелом. Втім в оригінальній концепції твору композитор унаочнює для вдумливого слухача свою ідею – шлях-«модуляцію» від міфопоетики земної магії до сакральності духовного типу (сон-мрія про рай).

Перспектива подальшого дослідження теми. За межами статті залишаються маловивчені твори М. Шуха – хоровий концерт *«Из памяти временных лет»*, духовний концерт *«Искушения Светлого Ангела»*, що складають науковий інтерес задля обґрунтування хорової творчості митця як сучасного «культурного тексту». Чекають на продовження теми і вивчення інтерпретацій творів М. Шуха сучасними хоровими колективами України в світлі сучасного напряму когнітивного музикознавства – інтерпретології.

ЛІТЕРАТУРА

1. Горюхина Н. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. К.: Муз. Україна, 1985. 112 с.
2. Каменева А. С. Музыкально-поэтические символы в хоровом творчестве М. Шуха. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. / ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 47. С. 82–92.
3. Михайл Шух: Митець і час: колективна монографія. Київ: Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2019. 131 с.
4. Ущипівська О. Культурно-мистецьке життя Донеччини (кінець XIX – початок XXI ст.): монографія. Київ: ПАРАПАН, 2011. 480 с.
5. Ущипівська О. Музичні пейзажі М. Шуха в контексті традицій сучасної культури. *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка*: зб. наук. пр. Харків: Стиль-Издат, 2004. С. 162–168.
6. Феномен української колискової. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/945934.html> (дата звернення: 7. 12. 2019).



REFERENCES

1. Goryuhina, N. (1985). *Ocherki po voprosam muzykalnogo stilya i formy* [Essays on musical style and form]. Kyiv: Muz. Ukrayina [in Russian].
2. Kameneva, A. S. (2017). Muzykalno-poeticheskie simvoly v horovom tvorchestve M. Shuha [Musical and poetic symbols in the choral work of M. Shukh]. *Problemi vzayemodiyi mistectva, pedagogiki ta teorii i praktiki osviti – Problems of Interaction of Art, Pedagogy and Theory and Practice of Education*, 47, 82–92 [in Russian].
3. Mikhail Shukh: Artist and time. (2019). *Collective monograph*. Kyiv: vid-vo NPU im. M. P. Dragomanova.
4. Ushapivska, O. (2011). *Kulturno-mistecke zhittya Donechchini (kinec XIX – pochatok XXI st.)* [Cultural and artistic life of Donetsk region (end of XIX – beginning of XXI century)]. Kyiv: PARAPAN [in Ukrainian].
5. Ushapivska, O. (2004). Muzichni pejzazhi M. Shuha v konteksti tradicij suchasnoyi kulturi [Musical landscapes of M. Shukh in the context of the traditions of modern culture]. *Problemi suchasnosti: kultura, mistectvo, pedagogika – Problems of today: culture, art, pedagogy*, 162–168 [in Ukrainian].
6. Fenomen ukrayinskoyi koliskovoyi [The phenomenon of Ukrainian lullaby]. www.radiosvoboda.org/a/945934.html. Retrieved from: <https://www.radiosvoboda.org/a/945934.html> [in Ukrainian].



УДК 78.08 : 159.955.4

DOI 10.34064/khnum 1-5510

Моцаренко К. В.

ORCID ID 0000-0003-0941-1239

Мова метафор як елемент жанрової ідеї багателі у музичному універсумі В. Сильвестрова

Анотація

Моцаренко К. Мова метафор як елемент жанрової ідеї багателі в музичному універсумі В. Сильвестрова. У сучасній музичній культурі здійснюється радикальне переосмислення жанру багателі. Найбільш послідовно таке переосмислення демонструє у своїй творчості видатний український композитор В. Сильвестров. У центрі уваги даної публікації – мова метафор як елемент жанрової ідеї в творчості даного автора. Вперше в якості інструменту аналізу пропонується триада «філософема– авторська метафора – елементи музичної мови» (на прикладі «Циклу циклів» – макроциклу з 27 циклів багатель). З усього корпусу символів та метафор, притаманних В. Сильвестрову, обрано магістральну метафору – «симпосіон», дружнє застілля, яка описує принцип створення макро- та мікроциклів багательного епосу. **Ключові слова:** *музичний універсум, багатель, триада «філософема-метафора-музична мова», «великий час», «симпосіон».*

Моцаренко К. В. Язык метафор как элемент жанровой идеи багатель в музыкальном универсуме В. Сильвестрова. В современной музыкальной культуре происходит радикальное переосмысление жанра багатель. Наиболее последовательно такое переосмысление осуществляет выдающийся украинский композитор В. Сильвестров. В центре внимания данной публикации – язык метафор как элемент жанровой идеи багатель в творчестве данного автора. Впервые в качестве инструмента анализа вводится триада «философема – авторская метафора – элементы музыкального языка» (на примере «Цикла циклов» – макроцикла из 27 циклов багатель). Из корпуса символов и метафор, характерных для В. Сильвестрова, избрана магістральная метафора – «симпосион», дружеское застолье, которая описывает



принцип создания макро- та микроциклов «багательного эпоса». **Ключевые слова:** *музыкальный универсум, багатель, триада «философема-метафора-музыкальный язык», «большое время», «симпозион».*

Motsarenko K. Language of Metaphors as an Element of the Genre Idea of Bagatelles in the Musical Universe of V. Silvestrov.

Introduction. Radical reinterpretation of the genre of bagatelles takes place in modern musical culture. Famous Ukrainian composer V. Silvestrov demonstrates such re-examination most consistently. The task of holistic analysis of the genre concept of bagatelles, the unity of philosophical and aesthetic, metaphorical, symbolic, performative dimensions of this phenomenon in its synthetic unity and complementarity is extremely urgent.

Literature Review (Theoretical Background). The genre of bagatelles was studied by foreign and Ukrainian scholars (G. Karelova, A. Lunina, N. Ruban, S. Suldina, Y. Furdy, M. Chernyavskaya, E. Antokoletz, M. Eremiášová, F. Sallis et al. As a rule, bagatelles are considered among other small forms (preludes, musical moments, nocturnes and so on), in the context of the creativity of composers (bagatelles of Bartok, Beethoven, Cherepnin, Silvestrov), in connection with certain structural and semantic elements of music. In the framework of this paper special attention is paid to numerous interviews of V. Silvestrov (the book “To Wait for Music” and “ΣΥΜΠΟΣΙΟΝ”) and theoretical investigations of the Ukrainian researcher Y. Furdy, devoted to the rhythmological aspects of the evolution of the piano bagatelles.

Objectives. The focus of this publication is the language of metaphors as an element of genre ideas in the creativity of a prominent Ukrainian composer. The aim of the studies is to explicate the synthetic unity of the philosophical and aesthetic, metaphorical, musical and structural dimensions of V. Silvestrov’s bagatelles in the context of his musical Universe, to substantiate the fundamentals and principles of synthesis (using the “Cycle of Cycle” as example of the macrocycle of twenty seven bagatelles).

Methods. The triad “philosophical concept – author’s metaphor – elements of a musical language” was first used as a tool for describing and analyzing genre ideas bagatelles in the “Cycle of Cycles” in their inextricable synthetic unity. Theoretical and methodological background of the article are philosophical approaches to the analysis of the universal dimension of culture (problems of the



“universals of culture”, the symbolic and metaphorical language of culture, the semantic synthetic unity of culture, music, philosophy).

Results and Discussions. The first step of the investigation is the analysis of the diversity of definitions and metaphors for bagatelles. It gives opportunity to evaluate the modern transformations of this genre. Particular attention is paid to the own metaphors of V. Silvestrov (“bagatelle is a musical moment...”). It was reviewed the typological features of the genre in his work: structure, textures, musical vocabulary, style techniques, philosophical foundation, the sphere of existence of the genre. These typological features of the genre are supplemented with philosophical and aesthetic concepts and a corpus of author’s metaphors that are essential for understanding and performance of the Cycle of Cycles.

The basic metaphor for Silvestrov became the image of the symposium (symposion) with friends, which describes the principle of creating of microcycles of the “epic of bagatelles”. The general intuition in this thematic field is the principle of “great in small.” This principle in the composer’s works is revealed as an integral element of the author’s style and worldview. Bagatelle, according to the composer, is a minimum of music and musical means that represent “music in its entirety”. The author allows for the interpreter to balance between two opposite concepts: “Universe that is expanding” and “Music in own home”. The key positions that are considered in the light of the triad “philosophical concept – author’s metaphor – elements of the musical language”, are Feast (Symposion), Time, Memory, Silence.

Conclusions. The result of our investigation is the representation of metaphor as an integral semantic component of the genre idea of bagatelle in the creativity of the V. Silvestrov, which is authentically revealed only in the context of the whole musical and philosophical Universe.

The metaphor of the symposion is presented as the most fundamental. It refers to the philosophical concept of the symposium, which can become comprehensive in interpretation of the shape of the macrocycle of bagatelles. Epistemological premises created for introduction of the “Cycle of Cecles” into the sphere of meta-genre, for explanation of the elements of openness in the structure of V. Silvestrov’s “epic of bagatelles”, for invitation of new “guests”, new music personalities into Universe. **Prospects for future research.** The results of the analysis of the language of metaphors as an element of the genre idea of bagatelles gives opportunity to explicate the place and role of the “bagatelle epic” in V. Silvestrov’s musical Universe, to understand the significance of this genre



in modern Ukrainian music. **Key words:** *musical Universe, bagatelle, language of metaphors, triad “philosophical concept – author’s metaphor – element of musical language”, “big time”, “symposium”.*

Постановка проблеми. Багатель як мала форма останнім часом стає предметом все більшого інтересу у вітчизняному музикознавчому полі, що зумовлено великою кількістю звернень композиторів до даного жанру, його значними трансформаціями впродовж різних історичних періодів, з одного боку, та, з іншого – недостатньою розробленістю даної теми у дослідницькій рецепції. Можемо сказати, що поки не здійснено всеосяжного, фундаментального аналізу жанрової концепції багателі в цілому. Залишається значний «люфт» для досліджень філософсько-естетичного, метафоричного, символічного, культурологічного, виконавського вимірів даного феномену в його синтетичній єдності та взаємодоповнюваності. Між тим, цей аспект набуває останнім часом особливого значення та актуальності у зв’язку із радикальним переосмисленням жанру багателі у творчості композиторів кінця XX – початку XXI століть, особливо у музично-філософській концепції одного з найвидатніших українських композиторів сучасності Валентина Сильвестрова. У музичному універсумі композитора значну роль відіграє мова метафор, яка є, в тому числі, й елементом жанрової ідеї багателі. Ця актуальна проблематика – у центрі уваги даної публікації.

Огляд літератури. До жанру багателі зверталися зарубіжні та вітчизняні дослідники: Г. Карелова, А. Луніна, Н. Рубан, С. Сульдіна, Ю. Фурдуй, М. С. Чернявська, Е. Antokoletz, М. Eremiášová, F. Sallis (Карелова, 2009; Карелова, 2012; Лунина, 2013; Рубан, 2014; Сульдіна, 2019; Фурдуй, 2015; Фурдуй, 2018a; Фурдуй, 2018b; Фурдуй, 2018c; Чернявська, 2000; Antokoletz, 1981; Eremiášová, 2011; Sallis, 1997). Як правило, багателі розглядаються серед інших малих форм (прелюдій, музичних моментів, ноктюрнів тощо (Говар, 2013; Назайкінський, 2009; Рябуха, 2004), у контексті творчості конкретних композиторів (багателі Бартока, Бетховена, Черепніна, Сильвестрова) (Вайсбанд, 2015; Карелова, 2009; Карелова, 2012; Лунина, 2013; Рубан, 2014; Сульдіна, 2019; Фурдуй, 2015; Фурдуй, 2018; Чернявська, 2000;



Antokoletz, 1981; Eremiášová, 2011; Sallis, 1997), у зв'язку із певними структурними та смисловими елементами музики (Фурдуй, 2018с) або в історико-теоретичному контексті дослідження жанру (Фурдуй, 2018b). В. Сильвестров пояснює своє бачення жанру багателі у численних інтерв'ю, основний корпус яких зібрано у книгах «Дочекається музики» та «ΣΥΜΠΟΣΙΟΝ» (Сильвестров, 2011; Сильвестров, 2012). Відмітимо значний внесок у створення цих книг філософа К. Сігова та німецько-українського музикознавця і філософа Алли Вайсбанд, яка стала автором аналітичного вступу до аудіо-дисків з записами багателей (Вайсбанд, 2015).

Особливо слід зазначити дисертацію Ю. Фурдуй «Ритмологічні аспекти жанрової еволюції фортепіанної багателі» (Фурдуй, 2018), де окремий підрозділ присвячено багателям В. Сильвестрова, а також надано надзвичайно цінні розгорнуті інтерв'ю з композитором, саме цим матеріалом будемо керуватися у нашому дослідженні. Авторка здійснила ретельну роботу, що охоплює аналіз творів у жанрі багателі близько вісімдесяти композиторів, особливу увагу сфокусувала на еволюції жанру в його ритмологічному аспекті. І хоча Ю. Фурдуй спробувала охопити жанрову концепцію багателі в цілому, запропонувала узагальнене визначення жанру, проте вищезазначені філософсько-символічні та метафоричні виміри «багательного епосу» В. Сильвестрова потребують більш ґрунтовної рецепції, здійснення якої і складає **наукову новизну** представленої статі. Вперше як інструмент для опису та аналізу жанрової ідеї багателі у «Циклі циклів» В. Сильвестрова використовуємо тріаду «філософема – авторська метафора – елементи музичної мови» у їх нерозривній єдності.

Мета дослідження – виявити синтетичну єдність філософсько-естетичного, метафоричного, музично-структурного вимірів багателей В. Сильвестрова в контексті музичного універсуму композитора, обґрунтувати засади та принципи синтезування (на прикладі «Циклу циклів» – макроциклу із двадцяти семи циклів багателей).

Методи дослідження. Теоретико-методологічні засади складають філософсько-культурологічні підходи до аналізу універсального виміру культури (проблематика «універсалий культури», символіко-метафоричної мови культури, смислової синтетичної єдності



культури, музики та філософії). У безмежному полі літератури з цієї проблематики ми спираємось на праці відомих вітчизняних філософів О. Кирилюка, О. Філоненка, Ю. Шабанової (Кирилюк, 1996; Кирилюк, 2008; Філоненко, 2018; Шабанова, 2017). Одеський філософ О. Кирилюк, представник світоглядно-онтологічної школи сучасної української філософії, пропонує багаторівневу концепцію універсальї культури як категорій граничних підстав (народження, життя, смерть, безсмертя), які у безлічі своїх комбінацій та трансформацій є загальнолюдськими властивостями культури. Метафори у моделі О. Кирилюка (з опорою на інтуїції В. Проппа та О. Фрейденберг) є «базовими універсально-культурними інваріантами будь якої давньої і сучасної свідомості, які безперервно актуалізуються в процесі генерації фундаментальних базисних світоглядних смислів культурних дискурсів» (Кирилюк, 2008: 255). В аспекті музичної творчості та створення музичного універсуму вкрай продуктивним є розгляд «автогенерації світоглядних інваріантних смислів продуктивною творчою свідомістю» (Кирилюк, 2008: 300–317).

Відомий харківський філософ та богослов О. Філоненко (Філоненко, 2018) створює контури своєї євхаристичної антропології як філософії та богослов'я Зустрічі з Іншим (Богом та Людиною). Вважаємо, що саме так – як простір зустрічі Людини, Бога та Світу поза будь-якими часовими межами – В. Сильвестров у принциповому відношенні осмислює феномен багателі.

У праці Ю. Шабанової (Шабанова, 2017) у теоретичному плані осмислюється концепт «музичний універсум», який часто використовується без необхідної рефлексії лише як риторична фігура. Дослідниця пропонує розглядати цей універсум у категоріях «музичності мислення», «музичного світорозуміння та світосприйняття». В її дослідницькій оптиці «Музика як модель універсальної цілісності розглядається у даному контексті не з позиції культурологічного, мистецтвознавчого, соціального аналізу, не у рамках теорії мистецтв і навіть філософії музики, а як спроба осмислення фундаментальних принципів музичного універсуму, як модель філософії, яка у своїх межах звертається до світу сущого, до тої генези, де і здійснюється зустріч людини і Всесвіту» (*переклад наш – К. М.*) (Шабанова, 2017: 29).



В методологічному плані вкрай важливою є ідея М. Бахтіна про «великий час» як смислову діалогічну цілісність певного етапу розвитку культури, цілісність, в якій «у кожного смислу буде своє свято відродження» (Бахтин, 1979). Можемо припустити, що метафоричний простір багатель у моделі В. Сильвестрова є саме таким святом відродження забутих смислів (метафора «сінпосіону», до якого запрошені музичні постаті різних епох).

Виклад основного матеріалу. Наближаючись до аналізу жанрової ідеї багатель у музичному універсумі В. Сильвестрова, наведемо ряд визначень жанру, щоб простежити його радикальну трансформацію у творчості композитора:

- традиційне тлумачення (*bagatelle* – франц. дрібничка) – невелика інструментальна п'єса, здебільшого для фортепіано, найчастіше легка у виконанні (Келдыш, 1973–1982: 270);

- визначення жанру у праці Ю. Фурдуй («фортепіанна багатель – твір малої форми, написаний для фортепіано, різноманітний за змістом, але в широкому історико-стильовому діапазоні – з явно вираженим світлим лірико-поетичним смисловим стрижнем; в гомофонно-гармонічному складі, з частим використанням тридольності, яка може бути пов'язана чи не пов'язана з вальсовістю, з переважним мажорним забарвленням ладу і тихою динамікою, та обов'язковим дотриманням умов циклічності (Фурдуй, 2018: 174);

- дефініції та метафори самого В. Сильвестрова, до деяких ми далі звернемося більш детально: «багатель <...> це мала форма», «мої багатель – це не мініатюри», «багатель – це музична мить», «мої багатель – це звукове мовчання, тільки проспіване...», «багатель – це квітка, яка тільки розкривається» (Фурдуй, 2018: 158; Лунина, 2013: 630–631).

Більшість висловлювань композитора стосовно ідеї багатель має метафоричний характер, але ми у подальшому наближенні спробуємо виявити відповідність суттєвих метафор до конкретних музичних характеристик.

У дослідженні Ю. Фурдуй сформульовано типологічні ознаки жанру багатель у творчості Сильвестрова, що стосуються: **структурних особливостей** (циклічність, мікро- та макроцикли, утворення циклу за принципом тотожності – на відміну від принципу



сютності у більшості інших авторів, розімкненість форми, *attacca*, нескінченність);

– **специфічних ознак фактури, музичної лексики, стильових прийомів**: «тональна атональність»; тридольність – як наслідок підвищеного значення вальсовості (зазначимо багатогранне трактування вальсовості В. Сильвестровим. Водночас він вказує на вальс як «фонему земного життя, пов’язану з поезією, сердечністю» (Сильвестров, 2012: 107) та надає тридольності сакрального смислу (Фурдуй, 2018: 226); гомофонно-гармонічна, «прозора» фактура, важлива роль мелодійності, тиха динаміка у невеликому діапазоні гучності (*p – ppp – mp*), помірні темпи (*Allegretto, Moderato*); арпеджійований супровід та мелодії-арпеджіо, «орфеджіо» (термін В. Сильвестрова); особливий тип кантиленності та стилізації мелодики; тріольність; агогічна свобода, підвищене значення кадансів, часте паузування;

– **образного наповнення** (сентиментальність, ностальгія, строгість, стриманість, наївність, простота, духовність, ніжність, недовомленість);

– **філософського підґрунтя** («ніщо», яке народжує «що», подібність багателей до Платонових ідей);

– **сфери існування жанру** (багателі як «музика-втіха», чи потрібен взагалі слухач (у відповіді на питання інтерв’ю (Фурдуй, 2018: 218) «Ви писали цю музику для себе чи для публіки?») композитор виходить на концепт «музика у себе вдома»); чи можна комбінувати багателі з різних циклів, виконувати окремо (В. Сильвестров говорить про можливість для виконавця самому комбінувати цикл, складаючи свій «єдиний текст» (Фурдуй, 2018: 227).

Щодо останнього пункту – зауважимо, що дані тези потребують уточнення, бо читаємо численні авторські ремарки (*attacca! як один текст!*) у нотному матеріалі та на додатках до аудіозаписів. На нашу думку, макроцикл все ж не передбачає надто вільного поводження з формою, на відміну, наприклад, від циклу з «21 багателі» (2009) шведського композитора Петера Б’юра, де автором вказано довільний порядок виконання багателей: «Грається окремо, у будь-якому порядку або хронологічному... (*attacca* або з паузами і повторним оголошенням» (Фурдуй, 2018: 153).



У музичному універсумі В. Сильвестрова неможливо розглядати суто нотний текст багательей відокремлено, не враховуючи авторської рефлексії, особливої метафоричної мови композитора, фігура Автора незримо присутня у кожній «дрібничці». Тому до наведених вище типологічних особливостей жанру слід додати сутнісно важливі для виконання і розуміння «Циклу циклів» філософсько-естетичні концепти, а також пов'язати їх із конкретними висловленнями-поясненнями композитора та музичними засобами, завдяки яким ці ідеї втілено у багателях В. Сильвестрова.

Метафорична мова Валентина Васильовича у його рефлексіях щодо «Циклу циклів» є надзвичайно невід'ємною частиною метатексту, що творить музичний всесвіт композитора. І, щоб наблизитись до розуміння, а, отже, й делікатної інтерпретації, необхідно «роздивитися» ближче ці метафори, які дозволяють вийти до глобальних тем, універсалій культури. Зазначимо, що це лише певні натяки, інтуїції, обережні кроки, що їх будемо здійснювати, йдучи «епосом з маргариток та дзвіночків» (Фурдуй, 2018: 227). Серед символів та метафор В. Сильвестрова ми обрали головною, магістральною саме ідею «дружнього застілля», яка описує принцип творення макро- та мікроциклів «багательного епосу», але й інші символи будуть її доповнювати. Перш ніж перейти до аналізу багательей у загальнокультурному контексті, згадаємо про генеральний принцип «велике у малому» (Назайкінський, 2009), що притаманний цьому жанру. І саме у творчості В. Сильвестрова та його висловлюваннях цей принцип розкривається як невід'ємний чинник авторського стилю та світогляду: багатель, за словами композитора – мінімум «музики, музичних засобів» що репрезентують «музику у всій повноті». Зауважимо, що у трактуванні жанру багательі у рамках «Циклу циклів» автор дарує можливість інтерпретатору балансувати між двома концепціями – *«Всесвіту, що розширюється»*, що вражає своїми масштабами (близько семисот багательей на даний момент, і приходять нові), має фрактальну структуру (де найменша одиниця, багатель-«дрібничка» за змістовим наповненням не поступається усьому макроциклу), і, водночас, *«музикою у себе вдома»* (Фурдуй, 2018: 218), де немає місця пафосу і панує атмосфера затишку, дружньої бесіди.



У контексті обраної теоретико-методологічної настанови на розгляд універсальних вимірів культури, пропонуємо тріаду «*філософема – авторська метафора – елементи музичної мови*» як інструмент аналізу «Циклу циклів» багателей В. Сильвестрова.

Ключові позиції, які ми розглянемо – «*застілля*», «*час*», «*пам'ять*», «*тиша*». Додамо, що це не є вичерпний перелік, проте обмежений обсяг даної публікації не дозволяє розглянути усі метафори композитора більш детально. Принцип нашого аналізу – виявлення паралелей у елементах структури музичного тексту, метафорах, що описують сутність багателей і форму макроциклу, та філософському підґрунті, філософемі, яку можна поставити у відповідність до певної метафори.

Застілля. У цій метафорі розкривається зв'язок макроциклу багателей з філософемою «*сінпосіон*» (у Платона – це й діалог, і Всесвіт, і Космос). Важливими складовими смислового наповнення циклу є «зустріч з Іншим», діалог, койнонічність, впізнавання, очікування тощо. Самі багателі постають як співрозмовники. Цикл багателей будується як «запрошення до столу», де можуть співіснувати присвяти Шопену, Глінці, Й. Штраусу, і поряд – дочці Інзі (наприклад, «Багателі – XXIV»). Згадаємо рядки А. Тарковского:

*«Я вызову любое из столетий,/ Войду в него и дом построю в нем.
Вот почему со мною ваши дети / И жены ваши за одним столом –
А стол один и прадеду, и внуку:/ Грядущее свершается сейчас...»*
(«Жизнь, жизнь», 1965).

Автору цієї публікації пощастило бути учасником такого «сінпосіону» з Валентином Сильвестровим під час роботи Київського літнього богословського інституту (2018), де він у дружньому колі як раз і пояснював своє бачення багателі. Ці фрагментарні, проте вкрай змістовні коментарі дали поштовх подальшим власним роздумам.

Важливою є думка про невід'ємний зв'язок багателі та симфонії (симфонія як «співдружність багателей»): Наведемо фрагмент бесіди Валентина Сильвестрова з філософом К. Сіговим:

«В. С.: Это симфония в том смысле, что как бы на этот праздник приглашены некие силы – как культурные, так и хтонические, некото-



рые гости <...> Может быть, это симфония в библейском таком смысле. То есть это не симфония, какой она стала, а какой-то диалог между этими... К. С.: Симпосион.

В. С.: Да. Нет тут никаких заоблачных претензий. *Просто пригласил гостей, – ну, какие придут* (виділено нами) (Сильвестров, 2012: 108).

В інтерв'ю з композитором, наведеному у дисертації Ю. Фурдуй, знаходимо підтвердження тези про співдружність, запрошення, очікування у трактуванні циклу, де велика форма створюється через об'єднання «споріднених миттєвостей»: «Главное, что *каждая багатель ждет другую*. У нее есть музыкальное (ожидание), из-за прерванного каданса. <...> Симфония в старом смысле, как бы *содружество багатель и багательных циклов с друг другом*» (виділено нами – К. М.) (Фурдуй, 2018: 221). Таким чином, можемо виявити у зв'язку з тріадою «філософема – авторська метафора – музична структура» таку модель: «Сімпоcіон як Всесвіт – метафора дружнього застілля – фрактальна будова циклу (окрема багатель – мікроцикл всередині циклу – цикл – макроцикл), персоналізовані назви та присвяти, «запрошення» та «очікування» у вигляді перерваних кадансів.

Тиша. Для більш-менш всебічного розгляду цієї метафори звертаємось до розмови В. Сильвестрова з його близьким другом, видатним філософом С. Кримським «“Школа тиші”, або “Попелюшка у дранті”» (Сильвестров, 2012: 67). Тут музику В. Сильвестрова філософ називає спробою серед гучної цивілізації створити «школу тиші». Композитор вказує, що «... в школу тишины входит же не только сама тишина, а еще и отсутствие композиторской нагруженности, композиторских жестов, которые создают композиторскую громкость» (Сильвестров, 2012: 68).

Тиша у «Циклі циклів» лунає, триває, народжує смисли. З метафорою тиші у Сильвестрова пов'язана ідея творіння, перехід «з ніщо в що». Це «що» для нього «насіння музики», одне з авторських визначень багателі (Фурдуй, 2018: 217). Ключовим моментом тут буде зародження у тиші нового, наївного, вразливого. Спорідненою духом до творчості В. Сильвестрова видається паралель із «Хроніками Нарнії» видатного християнського мислителя К. С. Льюїса та момент



творіння Світу з нічого через звучання – пісню Лева (у Льюїса алегоричне уособлення Бога). З цієї пісні народжується все живе – зірки, водойми, дерева, звірі... У Сильвестрова також знаходимо парадоксальний образ «звірів, що грають»: «... Допустим, вот животные, когда в детстве, они все одинаковые, они все радуются и играют. А потом уже, когда они вырастают, они друг с другом охотятся. Но когда вначале, что-то робкое, но не только робкое. В детстве это какая-то стадия бытия, которая...это стадия бытия, когда существа только начинают. А тут я перевел это в музыку. **Музыка это тоже какие-то существа, которые только вот рождаются.** Когда они рождаются, они *играют друг с другом*, они *объединяются в сверхциклы*» (виділено нами – К. М.) (Фурдуй, 2018: 218). Бачимо, що багателі постають як дитинство музики, як ранок буття.

Слід зауважити, що момент творіння Сильвестров ставить в опозицію до вигадування, конструювання музики: «*Багатель – это освобождение от намерений сочинять музыку*» (Фурдуй, 2018: 224), «*Я опускаю вторичные, очень важные вторичные признаки музыки, я их как бы ослабляю – для того, чтобы усилить первичные, онтологические*» (Сильвестров, 2012: 68). У принциповому відношенні можна говорити не лише про метафору тиші, а про смислову єдність (Тиша-Ніщо-Творіння), більш глибокий аналіз якої ми плануємо здійснити у подальших публікаціях.

Час. У «багательному епосі» В.Сильвестрова особливу роль відіграє час, який втілюється амбівалентно: спостерігаємо, з одного боку – афористичність, миттєвість, розімкненість, недовомовленість, очікування, «підвішеність», неповторність миттєвостей при зовнішній подібності (згадаємо диск з аудіозаписом «Циклу циклів», де, відповідно до вказівок композитора було збережено побутові шуми – голоси дітей, що грають на вулиці, спів птахів, – закарбована неповторна мить з усіма її звуковими «недоліками», «випадковостями», врешті, є дуже цінною); з іншого – вічність, повтори, варіативність, циклічність життя, діалог епох, «великий час» (за М. Бахтіним) (Бахтин, 1979). Із концептом «великого часу» пов'язана авторська метафора «бджоли, що збирає мед із завітчастих полів». Саме так називається одна з «багательних варіацій» у «Сімполіоні» (Сильвестров, 2012: с. 188).



«Заквітчані поля» у розумінні В. Сильвестрова – це XVIII, XIX століття, трохи – XVII. Бах, Гендель, Моцарт, Гайдн, XIX століття – суцільне цвітіння, вона виконується й досі, залишається улюбленою, актуальною: «В XXI веке я как пчела с этими багателями: собираю мед с цветущих полей» (Сильвестров, 2012: с. 188).

У той же час XX століття, за рідким винятком (наприклад, три вальси, присвячені Шенбергу, Бергу та Веберну), залишається поза увагою «бджоли», тут цвітіння «підморожене»: «Мне говорят: «А где же XX век, почему его нет?» Я отвечаю: «В XX веке не было цветения, там одни «бодяки» цвели и кактусы!» <...> В XX веке стало больше горя, несчастья; там не цветение, а какие-то угрозы, наросты. То есть там одну горечь можно было собирать, а пчелы ведь этого не умеют» (Сильвестров, 2012: 189). Водночас у цій самій бесіді з композитором знаходимо тезу про **метафоричність, деформації, недомовленість** як прикмету XX ст. у його творчості. Можемо говорити про ці концепти як невід'ємні складові авторського стилю, «маркери» сучасності у нібито традиційному звучанні багательей.

Отже, базова філософема часу наповнюється та огортається шаром метафор («бджола», «бодяки і кактуси», «заквітчане поле») і втілена на рівні музичного синтаксису (специфічна агогіка, невеликий обсяг багательей поряд із нескінченністю, розімкненістю у рамках «Циклу циклів», *attacca*, тридольність, часте паузування), у стилізаціях мелодики (які у В. Сильвестрова нагадують палімпсест, де образи різних епох просвічують крізь інші), присвятах музикантам різних історичних періодів.

Пам'ять. Вона постає у модусах ностальгії, присвячення, закарбування, епітафії. Можемо розглядати «Цикл циклів» як «альбом пам'яті», щоденник, пам'ятник та інші комеморативні практики культури («Я памятник себе воздвиг из багательей» – В. Сильвестров (Silvestrov, 2013). Тут навіть можна знайти у назвах багательей ознаки комеморативності: наприклад, мікроцикл «Миттєвості пам'яті – II» (2004) оп. 27, присвячений професору В. Воробйову («Багательі – XVI»). «Цикл циклів» – ніби скорбничка неповторних миттєвостей. Чи не тому саме в авторському, ескізному, домашньому виконанні багательі справляють таке надзвичайно сильне враження на слухачів?



Ми щиро вдячні за можливість особистого спілкування з Валентином Васильовичем у рамках Київського літнього богословського інституту (2018), де у вузькому дружньому колі однодумців відбулася тиха світова прем'єра нових творів композитора. Це була справжня подія відтворення атмосфери сімпосіона/застілля, атмосфера «багательності» в тому універсальному, всеосяжному значенні, яке надав цьому феномену сам композитор.

Фігура автора, його особистість є невід'ємною частиною цього «маленького Всесвіту», де музика «у себе вдома», вона така як є – без зайвих прикрас і вигаданих, штучних складнощів, «Попелюшка у дранті» (Сильвестров, 2012: 68), але насправді це – велике, яке тільки прикидається малим (своєрідний кенозис).

Ми проаналізували у першому наближенні обрані нами «синтетичні єдності» (філософема – метафора – музична структура). Повторюємо, це далеко не вичерпний перелік. Однак, на наш погляд, його цілком достатньо, щоб зрозуміти принципи синтезування, взаємодоповнюваності метафори та відповідної музичної структури, та визначити орієнтири для подальшого аналізу у даному напрямку.

Висновки. Спираючись на сучасні дослідження та серію інтерв'ю з В. Сильвестровим, можемо стверджувати, що висловлювання майстра мовою метафор мають конкретне вираження у сфері музичної мови його багателей (музичний синтаксис, гармонія, особливості формоутворення), що дає перспективу для подальших студій «Циклу циклів» у більш детальному наближенні. До типологічних ознак, виявлених у попередніх дослідженнях багательної творчості Сильвестрова, ми додаємо метафоричність як невід'ємну смислову складову жанрової ідеї багателі, яка у повній мірі розкривається лише у контексті всього всеосяжного музично-філософського універсуму композитора. У розмаїтті авторських метафор, генеральною є «застільності», яка відсилає до філософеми сімпосіону, може стати всеохоплюючою у трактуванні форми макроциклу багателей, виводить «Цикл циклів» у сферу метажанру, пояснює структуру «розіркненості» та наповнення простору новими «гостями», музичними постатями. Тут панує очікування, подив, нарешті, – Зустріч.



Перспективи подальших розвідок. Здійснений у першому наближенні аналіз мови елементів жанрової ідеї багателі в творчості В. Сильвестрова дає можливість у подальших дослідженнях всебічно експлікувати «багательний епос» в музичному універсумі видатного українського композитора.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин, М. М. (1979). К методологии гуманитарных наук. *Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества*. Москва: Искусство, 361–373, 409–412.
2. Вайсбанд, А. Валентин Сильвестров. Багателі. Retrieved from: <http://judaicacenter.kiev.ua/bagatel-pro-bagateli/>
3. Говар, Н. А. (2013). *Фортепианная миниатюра в творчестве отечественных композиторов второй половины XX – начала XXI вв.: проблемы стиля и интерпретации*. (дисс. ... канд. искусствоведения). Москва: Российская академия музыки имени Гнесиных. 296 с.
4. Карелова, Г. В. (2009). Функции багателі в контексте творческого наследия Людвиг Ван Бетховена (на примере багательей op. 33). *Австрійська музична культура на перехресті епох і традицій: матеріали міжнар. наук.-теорет. конф. 26–27 березня 2009 року / Харк. держ. акад. культ.; заг. ред. В. М. Шейка*. Х., 51–52.
5. Карелова, Г. (2012). «Гениальные пьесы» op. 126 Л. Бетховена под «скромным» названием «Багателі». *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 34, 268–282.
6. Келдыш, Ю. В. Багатель. *Музыкальная энциклопедия: [в 6 т.] / гл. ред. Ю. В. Келдыш М.: Советская энциклопедия: Советский композитор, 1973–1982. Т. 1*. 270.
7. Кирилюк, А. С. (1996). *Универсалии культуры и семиотика дискурса. Миф*. Одесса: Изд. дом «Рось», 142.
8. Кирилюк, О. С. (2008). *Світоглядні категорії граничних підстав в універсальних вимірах культури*. Одеса: ЦГО НАНУ / Автограф, 416.
9. Лунина, А. (2013). *Композитор – маленькая планета*. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 763.
10. Назайкинский, Е. В. (2009). Поэтика музыкальной миниатюры. *Назайкинский, Е. В. История в музыке*. Москва: НИЦ Московская консерватория, 371–391.



11. Рубан, Н. Л. (2014). Стилистические истоки фортепианного цикла «Багатель» А. Черепнина. *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. Тамбов: Грамота, № 3. Ч. 2. ,160–164.
12. Рябуха, Н. О. (2004). *Мініатюра як феномен музичної культури (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів кінця XIX–XX століть)*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харків: Харківська держ. академія культури, 201.
13. Сильвестров, В. (2011). *Дочекатися музики. Лекції-бесіди. За матеріалами зустрічей організованих С. Пілютиковим*. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 368.
14. Сильвестров, В. (2012). *ΣΥΜΠΟΣΙΟΝ. Встречи с Валентином Сильвестровым. Сост. А. Вайсбанд, К. Сигов.*, Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 408.
15. Сульдина, С. Багатели Валентина Сильвестрова и дзен-буддизм. Retrieved from: <http://glierinstitute.org/ukr/digests/041/18.pdf>. Дата звернення: 23.07.2019.
16. Филоненко, А. (2018). *Присутствие Другого и благодарность: контуры евхаристической антропологии*. Харьков: Издатель Александр Савчук, 392.
17. Фурдуй, Ю. В. (2015). Багатель в творчестве В. Сильвестрова. *Искусствознание: теория, история, практика. Научно-практический журнал*, 3, 64–69.
18. Фурдуй, Ю. (2018). Жанрова парадигма фортепіанної багательі у творчості Л. Бетховена. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*, 1 (10), 239–243.
19. Фурдуй Ю. (2018). Історико-теоретичні передумови дослідження жанру багательі в музиці. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*, XXXX, 442–448.
20. Фурдуй, Ю. В. (2018). *Ритмологічні аспекти жанрової еволюції фортепіанної багательі*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеса: Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової, 269.
21. Чернявська, М. С. (2000). Багательі Бетховена. Становлення жанру. *Культура України* , 7, 175–185.
22. Шабанова, Ю. А. (2017). *Философия и музыка: место встречи – человек. Монография*. Днепр: ЛИРА, 172.



23. Antokoletz, E. The Musical Language of Bartók's 14 Bagatelles for Piano. Retrieved from: <http://www.jstor.org/stable/945644>
24. Eremiášová, M. (2011). *Fourteen Bagatelles for piano op. 6: No. I, III, IV, V, VI, VIII, and XI*. (Extended abstract of Doctor's thesis). New York: Department of Composition Eastman School of Music. University of Rochester, 48.
25. Sallis, F. La transformation d'un heritage: Bagatelle op. 6 no 2 de Bela Bartok et Invencio (1948) pour piano de Gyorgy Ligeti. Retrieved from: <http://www.jstor.org/stable/946920>
26. Silvestrov V. (Talk show). Fleeting Melodies. Bogdana Pivnenko, 2013. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=ir-j8F3wsIE>

REFERENCES

1. Bahtin, M. M. (1979). K metodologii gumanitarnykh nauk [To the methodology of the humanities]. *Bakhtin M. M. Aesthetics of verbal creativity*, Moscow: Iskustvo, 361–373, 409–412 [in Russian].
2. Vaisband, A. Valentyn Sylvestrov. Bahateli [Valentyn Sylvestrov. Bagatelles]. Retrieved from: <http://judaicacenter.kiev.ua/bagatel-pro-bagateli/>
3. Govar, N. A. (2013). *Fortepiannaya miniatyura v tvorchestve otechestvennykh kompozitorov vtoroy poloviny XX – nachala XXI vv.: problemy stilya i interpretatsii* [Piano miniature in the works of Russian composers of the second half of XX – beginning of the XXI centuries: the problems of style and interpretation]. (Candidate's thesis). Moscow: Gnessin Russian academy of Music [in Russian].
4. Karelova, H. V. (2009). Funktsyy bahately v kontekste tvorcheskoho nasledyia Liudvyha Van Bethhovena (na prymere bahatelei op. 33) [Functions of the bagatelles in the context of the creative heritage of Ludwig van Beethoven (on the example of bagatelles op. 33)]. *Austrian Music Culture at the Crossroads of Epochs and Traditions: Materials of the international scientific and theoretical conf. March 26–27, 2009 / Kharkiv State Academy of Culture*. X, 51–52 [in Russian].
5. Karelova, G. (2012). «Genial'nye p'esy» op. 126 L. Bethovena pod «skromnym» nazvaniem «Bagateli» [«The ingenious plays» by L. Beethoven under the «modest» title of «Bagatelle»]. *Problems of interaction of Art, Pedagogy, theory and practice of Education*, 34, 268–282 [in Russian].



6. Keldysh, Yu. V. (1973). Bagatel' [Bagatelle] *The Musical Encyclopedia. Moscow: Soviet Encyclopedia: Soviet composer*, Vol. 1., 270 [in Russian].
7. Kirilyuk, A. S. (1996). *Universalii kul'tury i semiotika diskursa. Mif [Universals of culture and semiotics of discourse. Myth.]*. Odessa: Publishing House «Ros'», 142 [in Russian].
8. Kyrlyuk, O. S. (2008). *Svitohliadni katehorii hranychnykh pidstav v universalnykh vymirakh kultury [Worldview categories of boundary grounds in universal dimensions of culture]*. Odesa: Avtohrاف, 416 [in Ukrainian].
9. Lunina, A. (2013). *Kompozitor – malen'kaya planeta [Composer – a small planet]*. Kyiv: DUH I LITERA, 763 [in Russian].
10. Nazaykinskiy, E. V. (2009). Poetika muzykal'noy miniatyury. [Poetics of the music miniature]. *Nazaykinskiy, E. V History in music*. Moscow: Moscow Conservatory, 371–391 [in Russian].
11. Ruban, N. L. (2014) Stilisticheskie istoki fortepiannogo cikla «Bagateli» A. Cherepnina [Stylistic origins of the piano cycle “Bagatelle” by A. Cherepnin]. *Historical, philosophical, political and legal sciences, culturology and art history. Problems of theory and practice*, 3 (2), 160–164 [in Russian].
12. Riabukha, N. O. (2004). *Miniatiura yak fenomen muzychnoi kultury (na materiali fortepiannykh tvoriv ukrainskykh kompozytoriv kintsia XIX–XX stolit)[Miniature as a phenomenon of musical culture (on a material of piano works of the Ukrainian composers of the XIX–XX c.)]*. (Candidate's thesis). Kharkiv: Kharkiv State Academy of Culture [in Ukrainian].
13. Sylvestrov, V. (2011). *Dochekatysia muzyky. Leksii-besidy. Za materialamy zustrichei orhanizovanykh S. Piliutykovym [To wait for the music. Lectures-dialogues. According to the materials of the meetings organized by S. Piliutikov]*. Kyiv: Dukh i Litera, 368 [in Ukrainian].
14. Sylvestrov, V. (2012). *ΣΥΜΠΟΣΙΟΝ. Vstrechi s Valentinom Sil'vestrovym [ΣΥΜΠΟΣΙΟΝ. Dialogues with Valentyn Sylvestrov]*. Kyiv: Duh i Litera, 408 [in Russian].
15. Sul'dina, S. Bagateli Valentina Sil'vestrova i dzen-buddizm [Bagatelles of Valentyn Sylvestrov and Zen Buddhism]. Retrieved from: <http://glierinstitute.org/ukr/digests/041/18.pdf>.
16. Filonenko, A. (2018). *Prisutstvie Drugogo i blagodarnost': kontury evharisticheskoy antropologii [The Presence of the Other and Gratitude:*



- The Contours of Eucharistic Anthropology.*] Kharkov: Publisher Alexander Savchuk, 392 [in Russian].
17. Furdyi, Yu. V. (2015). Bagatel' v tvorchestve V. Sil'vestrova [Bagatelle in the creativity of V. Sylvestrov]. *Art history: theory, history, practice. Scientific and practical journal*, 3, 64–69 [in Russian].
 18. Furdyi, Yu. (2018). Zhanrova paradyhma fortepiannoi bahateli u tvorchosti L. Betkhovena [The genre paradigm of the piano bagatelle in the works of L. Beethoven]. *International Journal: Cultural Studies. Philology. Musicology*, 1 (10), 239–243 [in Ukrainian].
 19. Furdyi Yu. (2018). Istoryko-teoretychni peredumovy doslidzhennia zhanru bahateli v muzytsi [Historical and theoretical background for the study of the genre of bagatelle in music]. *Actual problems of art history, theory and practice of art culture*, XXXX, 442–448 [in Ukrainian].
 20. Furdyi, Yu. V. (2018). *Rytmolohichni aspekty zhanrovoi evoliutsii fortepiannoi bahateli* [The rhythmological aspects of the genre evolution of the piano bagatelle]. (Candidate's thesis). Odesa: The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music [in Ukrainian].
 21. Cherniavska, M. S. (2000). Bahateli Betkhovena. Stanovlennia zhanru [Bagatelles of Beethoven. Formation of the genre]. *Culture of Ukraine*, 7, 175–185 [in Ukrainian].
 22. Shabanova, Yu. A. (2017). *Filosofiya i muzyka: mesto vstrechi – chelovek* [Philosophy and music: the meeting place is man.]. Dnepr: LIRA, 172 [in Russian].
 23. Antokoletz, E. The Musical Language of Bartók's 14 Bagatelles for Piano. Retrieved from: <http://www.jstor.org/stable/945644> [in English].
 24. Eremiášová, M. (2011). *Fourteen Bagatelles for piano op. 6: No. I, III, IV, V, VI, VIII, and XI*. (Extended abstract of Doctor's thesis). New York: Department of Composition Eastman School of Music. University of Rochester, 48 [in English].
 25. Sallis, Fr. La transformation d'un heritage: Bagatelle op. 6 no 2 de Bela Bartok et Invencio (1948) pour piano de Gyorgy Ligeti. Retrieved from: <http://www.jstor.org/stable/946920> [in French].
 26. Sylvestrov V. (Talk show). Fleeting Melodies. Bogdana Pivnenko, 2013. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=ir-j8F3wsIE> [in Russian with English subtitles].



УДК 78.01.036.9 : 780.616.432.071.2 (477.54-25) «20»

DOI 10.34064/khnum 1-5511

Харенко Аліна

ORCID 0000-0002-8573-5465

Музична драматургія як творчий метод у джазовому мистецтві: на прикладі фортепіанної творчості Сергія Давидова

Анотація

Харенко Аліна. Музична драматургія як творчий метод у джазовому мистецтві: на прикладі фортепіанної творчості Сергія Давидова. Статтю присвячено обґрунтуванню творчого методу в джазовому фортепіанному творі. Дихотомію терміну «музична драматургія» виявлено музикознавцями ХХ ст. Викладено універсальні та специфічні закони формування музичної драматургії в джазі контексті фортепіанної творчості, в котрій будь-які зміни жанрово-стильових параметрів, прийомів формоутворення і, відповідно, моделей фактурно-тематичної організації тексту підкоряються виключно творчій волі піаніста-імпрровізатора, увиразнюючи образний універсум джазового твору. Аналіз однієї з імпрровізацій джазового піаніста Сергія Давидова дозволив сформулювати принципи драматургічного мислення музиканта та виявити взаємовплив іманентно джазової стилістики та композиторського письма європейської традиції. Запропоновано дефініцію «музична драматургія» в джазовому мистецтві. **Ключові слова:** *музична драматургія, джаз, імпрровізація, фортепіанна фактура, джазова творчість С. П. Давидова.*

Харенко Алина. Музыкальная драматургия как творческий метод в джазовом искусстве: на примере фортепианного творчества Сергея Давыдова. Статья посвящена обоснованию творческого метода в джазовом фортепианном произведении. Дихотомия термина «музыкальная драматургия» выявлена музыковедами XX–XXI вв. Сформулированы универсальные и специфические законы музыкальной драматургии в джазе в контексте фортепианного творчества, в котором любые изменения жанрово-стилевых параметров, приемов формообразования и, соответственно,



моделей фактурно-тематической организации текста, подчиняются исключительно творческой воле пианиста-импровизатора и воссоздают образный универсум джазового произведения. Анализ одной из импровизаций джазового пианиста Сергея Давыдова позволил обосновать принципы драматургического мышления музыканта и выявить взаимовлияние имманентно джазовой стилистики и композиторского письма европейской традиции. Предложено дефиницию «музыкальная драматургия» в джазовом искусстве. **Ключевые слова:** музыкальная драматургия, джаз, импровизация, фортепианная фактура, джазовое творчество С. Давыдова.

Kharenko Alina. Musical dramaturgy as a creative method in jazz art: the example of the piano art by Sergey Davydov.

Background. Jazz is one of the most significant phenomena of the entire twentieth century, which in a very short period of time has won the attention of listeners around the world. Finally, many explores are interested in the study of jazz art as a significant element of the world's musical heritage. There are a lot of works written by national and foreign musicologists who study jazz music from different viewpoints. A great variety of studies in jazz art include works devoted to the *technical aspect*, on the one hand: the study of scale harmony, rhythm, instrumentation, and on the other hand – the issues of *historiography and style formation*. However, focusing mainly on the identification of specific methods of using individual elements of the entire complex of music and expressive means of jazz art, scientists are less interested in the study of more «in-depth» issues, such as *interpretation in jazz art, form building, semiotic and hermeneutic methods of jazz music evaluation, musical dramaturgy*. The *concept of jazz music making* remains unexplored. In our understanding, the study of musical dramaturgy deserves special attention, because at its level the coordinates of jazz music as a complex improvisation process converge.

Objectives. The purpose of the article is to identify and study the main factors that determine the principles of formation of jazz musical dramaturgy at the level of solo piano composition. It is the improvisational nature of the composing and performing arts as well as the absence of a detailed musical notation that indicate the need to study the subject and an attempt to provide its scientific substantiation.

Methods. The methodology of the study includes analytical, comparative, systematic and stylistic methods. This methodological basis allows us to identify



the principles of jazz musical dramaturgy from the standpoint of piano jazz art, which, in the author's opinion, gives an opportunity to speak about the peculiarities of organizing a musical text with the texture of different types of arrangement.

Results. Over the last decades, jazz, without losing its specificity, has increasingly shown a tendency to interpenetrate with academic musical art, and at the same time become universal. An example of this could be the creative work of the renowned Kharkov jazz pianist *Sergey Davydov*. Turning to the specifics of the *solo improvisational mastery* of the pianist, we should distinguish the following important vectors in his work: commitment to the synthesis of jazz and academic traditions, tendency to polyphonize the textual presentation of the musical text, the use of the sonata principles as a consistent processual development of the whole complex of music and artistic ideas.

The subject of the analysis offered in this study is a demonstrative example of the arrangement of the musical text of S. Davidov's solo improvisation, which he demonstrated at the international festival "*S. Rakhmaninov and Ukrainian Culture*", which took place in Kharkiv in 2007 (the analysis was made on the basis of the video footage). The uniqueness of this example is that the pianist in his improvisation synthesized jazz intonation-rhythmic idiom with constructive and creatively inventive correlation of textural and compositional techniques of S. Rachmanino's pianism. The conducted analysis confirms that S. Davydov, in addition to using the whole arsenal of specific jazz means of organizing sound fabric, adapts in his improvisation texturally-theatrical principles characteristic of S. Rakhmaninov's work, and not only at the expense of quoting, but and at the intonational level. The factual organization of the composition, in this case, is based on the use of the potential of large and passage techniques, which brings together S. Davydov's creative concepts with the aesthetics of virtuosity of European pianist composers of the Romantic period. Solo improvisation is analyzed – a kind of *musical recital*, which lacks the traditional jazz principle of formation based on variational construction, and is dominated by freely interpreted sonatas.

Conclusions. Thus, the basic principles of musical dramaturgy formation in jazz art are: the use of specific *jazz means of expression*, which in the light of *textual organization* of the musical text realize the emotional and meaningful tension, forming a clear dramatic outline of the whole composition. *Conflict*, as a multilayered, comprehensive process of choosing an aesthetic position in the climax, reaches a point of dramatic ignition due to specific performance factors:



dynamics, agogics, textural-rhythmic combinations. Not only specific performing skills but also energetic translation of the ideological content of the whole composition are involved in this process.

In the context of jazz musical dramaturgy, one more important factor, which is fundamental in both solo and ensemble jazz art, is *specific communication*. However, when compared to academic music, where the listening strategy is interpreted as a «strategy of co-intonation to the sound form» but in jazz culture it is the listener who, at the level of the performer or interpreter, is a direct participant of musical dramaturgy creation. This is expressed by applause at times of intense tension or after the most successful improvisation of one of the ensemble members.

Summarizing all the above, on the basis of the analysis we have tried to give our corrections to the concept of «*musical dramaturgy in jazz*» – is a thematic process of juxtaposition and interaction of elements of jazz language that contains various polystylistic complexes of Western European academic art, directing the energy of communication to the higher artistic unity of a jazz work. **Key words:** *music dramaturgy, jazz, improvisation, piano texture, jazz performance of S. Davydov.*

Постановка проблеми. Початок ХХ століття знаменується виникненням нової форми музичного мистецтва. Джаз – історичний, естетичний, соціокультурний феномен, що відрізняється різноманітністю форм, жанрів та стилів. Джазова стилістика, його характерна атрибутика виразності набуває яскравих індивідуальних ознак, котрі не мають аналогів у мистецтві минулих поколінь.

Дослідження джазового мистецтва, як невід'ємної складової світової музичної скарбниці, в наш час цікавить багатьох науковців. Існує чимало робіт вітчизняних та зарубіжних музикознавців, що розглядають питання джазового музикування з різних позицій. Проте в сучасній джазології недостатньо сформований аналітичний інструментарій для характеристики музичної семантики, оригінальності мови імпровізації, що призводить до труднощів під час аналізу джазового опусу. Не опрацьована методологія критичної оцінки музики, тому загалом джазові критики оперують чисто емоційними оцінками джазового твору, перерахуванням відокремлених параметрів інтонування. Думку, що до сих пір не існує точної, лаконічної і в той же



час об'ємної дефініції поняття «джаз», можна аргументувати тим, що постійний розвиток цього мистецтва за 100 років призвів до того, що «вчорашній набір його точних характеристик не може бути повністю застосований сьогодні, а завтрашні формулювання можуть бути діаметрично протилежними» (переклад наш) [3: 5]. Невисокий поріг стійкості джазової системи пояснюється її «розмиванням», в результаті чого виникає жанрова підміна у вигляді різного роду сплавів.

Аналіз останніх досліджень за темою. Серед досліджень джазового мистецтва переважають, з одного боку, праці *технологічного плану*: вивчення ладогармонічних параметрів, ритму, інструментування (У. Сарджент [14], Ю. Саульський [15], Р. Ходсон [24]); з іншого – питання *історіографії та стилетворення* (Ю. Верменич [3], М. Грідлі [23], Дж. Коллієр [6], В. Конен [7], О. Лубяна [8], Д. Мегілл, П. Теннер [21], Є. Овчинников [13], Т. Шабанова [19]). Недостатньо робіт самих виконавців-практиків. Винятком можуть слугувати дослідження таких джазових музикантів, як І. Бриля [2], Ю. Чугунова [18] та статті Бреда Мелдау [22], які складають свого роду есеї до власних творів. Більш фундаментально специфіка джазового твору була розглянута в дисертації українського джазового піаніста С. Давидова [5]. Зосереджуючись на виявленні специфіки використання окремих елементів музично-мовного комплексу джазового мистецтва, науковців в меншій мірі цікавить більш глибинний аналіз явища та засад його вивчення: інтерпретація, семіотично-герменевтичний інструментарій при оцінці джазової музики; поняття «джазовий твір». Особливої уваги заслуговує розуміння *музичної драматургії*, коли сходяться координати джазового музикування як складного імпровізаційного феномену.

Мета дослідження – виявити засадничі чинники формування музичної драматургії на матеріалі сольної фортепіанно-джазової імпровізації Сергія Давидова.

Імпровізаційна природа композиторсько-виконавського мислення і відсутність детального нотного запису вказує на потребу у вивченні поставленого питання та спробу його наукового обґрунтування. У цьому відношенні особливий дослідницький інтерес представляє *фортепіанна джазова музика*, оскільки саме фортепіано є універ-



сальним інструментом для творення музичного тексту з розгорненою фактурою різних типів влаштування.

Виклад основного матеріалу. В межах академічного музикознавства осмислення «музична драматургія» як явища свідчить про принципову неможливість фіксації його поняття в єдиному формулюванні. Як відомо, поняття «драматургія» вперше ввів в музичну практику Б. Асаф'єв [1]. Серед таких термінів, як «драматизм», «драматичний», «драма», термін «драматургія» використовується музикознавцем для образної характеристики окремого типу симфонізму (сонатності). Драматургія розглядається в світлі інтонаційної природи музичного мислення, як *цілісна організація музичного твору, орієнтованого на закони симфонізму*. Вже в більш пізніх працях музикознавців цей термін *служує засобом теоретичного осмислення, бере участь в побудові наукових теорій* [17: 16]. Порівнюючи концепції науковців, Ю. Ніколаєвська зазначає: в одних випадках музична драматургія являє собою процес розгортання тематичного матеріалу, в інших – план, спосіб організації, систему засобів виразності [11: 2–3]. Однак жодне з існуючих формулювань в повній мірі не відповідає специфіці джазу, тому пропонуємо авторське визначення поняття.

Музична драматургія в джазовому мистецтві – це тематичний процес співставлення/взаємодії елементів джазової мови з різнорідними полістилістичними комплексами академічного західноєвропейського мистецтва, який скеровує комунікацію джазового мистецтва та забезпечує художню єдність його стильовим явищам (носіям традиції).

Еволюція фортепіанного джазового мистецтва – складний, неоднорідний процес. В ній простежується тенденція до «вбирання» в себе художньо-технологічного досвіду, накопиченого культурою європейської традиції [4: 417]. Суперечливими в цьому плані є роздуми У. Сарджента, котрий зазначав: «...джазовий музикант не може належним чином виконувати “класику”, а “класичний” – грати джаз <...> Експерименти в галузі синтезу цих двох специфічних видів музики подібні до спроб змішати масло з водою» (переклад наш) [14: 213]. З часу першої публікації книги У. Сарджента, уявлення про місце джазу в музичній культурі суттєво змінилося.



Сучасний стан композиторської та виконавської творчості видатних джазових музикантів характеризується змінами у співвідношенні жанрів музики академічної традиції і музики джазової в їх взаємовпливі та взаємопроникненні. Прикладом цього може бути діяльність таких всесвітньо відомих джазових піаністів, як Білл Еванс, Джордж Ширінг, Дейв Брубек, Кіт Джарретт, Гонзала Рубалькаба, Бред Мелдау, Леонід Чижик, Даніїл Крамер, Азіза Мустафа-Заде, Хіромі Уехара. Вони є професіоналами універсального типу, володіють ґрунтовною академічною підготовкою, демонструючи блискучу техніку та неповторний індивідуальний стиль. До таких музикантів можна також віднести відомого харківського джазового піаніста та композитора **Сергія Петровича Давидова**¹. Особлива цінність новаторських концепцій музиканта полягає в тому, що його художні інтереси акумулюють в собі не лише досягнення джазового мистецтва, а й тенденції, що лежать в основі традицій європейської музики. Перш ніж захопитися джазом, піаніст отримав якісну професійну підготовку піаніста (ХССМШ-і, Харківський інститут мистецтв), а специфіку джазової імпровізації він вдосконалював на джазовій кафедрі університету в м. Цинциннаті (США). Саме цей факт, на нашу думку, вплинув на головну відмінну рису його стилю – *унікальний синтез академічного та джазового мислення*.

С. Давидов зазвичай грає в традиційних джазових ансамблях, а також виступає з сольними концертами, де композиторсько-виконавська інтерпретація отримує повну свободу. Коло художніх образів творчості піаніста досить широке, проте переважають композиції лірико-драматичного плану. Пісенність і метро-ритмічна пластичність характеризують мелос композицій імпровізатора, що мають, зазвичай, українську фольклорну природу. Загальна логіка форми в імпровізаціях С. Давидова тяжіє до контрасту. Сприйняттю музичної драматургії

¹ **С. Давидов** – кандидат мистецтвознавства, доцент ХНУМ ім. І. П. Котляревського, лауреат міжнародних джазових конкурсів та фестивалів, лауреат творчої премії ім. Б. Гмирі (2013) та регіональної премії «Народне визнання» (2013), співзасновник та арт-директор міжнародного джазового фестивалю «KharkivZaJazzFest» (2008–2011 рр.), організатор щомісячних концертів в Харківській обласній філармонії «Джазові вечори з С. Давидовим».



як певної сюжетної будови сприяє організація музичного матеріалу: опора на рельєфний тематизм (джазові стандарти або власні теми) з чітко сформованою логікою переходів. Залежно від образу, піаніст використовує відповідну стилістику.

«Тривимірність» музичного твору – горизонталь, вертикаль та глибина (за Є. Назайкінським [10: 59]) – отримує в імпровізаціях піаніста своє неповторне звучання. В цьому плані важливим є вивчення *фактурної організації* твору, як координатора музичного викладу. Як зазначає С. Давидов, «...фактура, як логіка просторової організації звукової тканини в процесі її становлення, утворює чи не головний сенс професійної організації. Через неї втілюються художні образи, моделюються жанри, проступають детермінанти стилів, забезпечується якість віртуозності» [5: 8]. Саме досягнення фактурної організації фортепіанної композиції надає змогу зафіксувати складні прийоми імпровізаційно-композиторської техніки для творчо-винахідливого їх втілення в імпровізації.

Предметом дослідження є цікавий приклад оформлення тексту сольної імпровізації піаніста в *джазовий твір*, який він презентував в концертах міжнародного фестивалю «С. Рахманінов та українська культура² (Харків, 2007). Унікальність цього прикладу полягає в тому, що піаніст в своїй імпровізації синтезував джазову ідіоматику з конструктивною і творчо винахідливою кореляцією піаністичних прийомів С. Рахманінова. Як пише С. Давидов, творчість композитора сама по собі синтезує всі фактурно-гармонічні та віртуозні складові піанізму XIX ст. За зовнішнім гомофонно-гармонічним «фасадом» творів С. Рахманінова приховується складне поліфонічне переплетення компонентів з образно-виразними підголосками та іншими значущими інтонаційними лініями [5: 234].

Проаналізувавши імпровізаційну композицію С. Давидова (завдяки відеоматеріалу), слід вказати на такі прояви музичної драматургії.

² «С. Рахманінов та українська культура» – це масштабна культуротворча акція, що містить низку концертів за участю зірок світового рівня і молодих виконавців, міжнародний конкурс вокалістів імені І. Алчевського (МКВІА), конкурс молодих виконавців «Алчевський-дебют» майстер-класи, наукові симпозиуми, виставки та видання збірників наукових статей.



1) *Масштабно-часовий принцип* – значний звуковий об’єм (приблизно 21 хвилина) – дозволяє говорити про неперервність, або «наскрізний розвиток» твору надаючи йому єдність і поступово-висхідну направленість [16: 19]. Своєрідна динамічність композиції реалізована в досить значному масштабі для сольного джазового виконання є унікальною. Такий об’єм сольних імпровізацій спостерігається лише в творчості американського джазового піаніста Кіта Джарретта, проте зазначимо, що той відрізнявся радикально іншими засобами композиційного розвитку і медитативним типом мислення.

2) *Конфліктність* (від лат. *conflictus* – зіткнення, суперечність) складає суттєвий момент ідейно-естетичного змісту мистецтва загалом, оскільки постає засобом глибокого та масштабного художнього відтворення життя, динамічного розвитку сюжету, багатостороннього і яскравого розкриття людських характерів [12: 78–79]. Як зазначає В. Конен, ідея драматургії в музиці – це ідея конфлікту та його розв’язання [7: 57]. Вивчаючи драматургію в джазі, як фактор виконавської імпровізації, Т. Шабанова акцентувала на тому, що основою конфлікту в джазовій драматургії являється відношення виконавця до виконуваної теми, а також які естетичні асоціації та емоційні переживання ця тема зачіпає, і тим самим спонукає до творчого розумового процесу [19: 179].

3) Імпровізація С. Давидова будується на розкритті двох різнопланових образів, що виражені за допомогою комплексних *музичних знаків* [9: 201]. Перший – ліричного характеру – має жанрову основу елегії. Особливої ніжності за загадковості темі надають інтонації запитання, м’який тембр середнього регістру, прозора фактура. При експонуванні теми автор вдається до поліфонізації, симультанно задіяючи мелос та фактурні принципи, притаманні С. Рахманінову. Другий більш рухливий образ акумулює джазові ідіоми: своєрідна метро-ритмічна будова, ладові співвідношення, особливе, властиве джазовій культурі, акцентування та фразування. Контраст в цьому разі побудований на співставленні романтичної та джазової лексики. Висновок: такий тип моделювання відносин двох образів відповідний *сонатності* як принципу мислення, що існує в зразках академічного мистецтва. В імпровізації С. Давидова, окрім контрастності двох



основних тем, простежується неперервність розвитку через три етапи становлення музичного твору (i:m:t). Причинно-наслідкові відносини та тимчасові поєднання відтворених музикою процесів дозволяють говорити про моделюючий тип драматургії [9: 202].

4) Цікавими виявилися «*критичні точки*» – переломні пункти, що означають різкісувив характері та інтенсивності розвитку, що є засадничими в драматургії [16: 294]. Так, на межі «експозиція-розробка» піаніст створює ауру великого напруження за рахунок розгорненої фактури, розширення регістрів, динамічного наростання. На межі «розробка-реприза», в момент динамічної напруги імпровізатор вдається до полістилістики симбіотичного типу, на що вказує квазі-цитата з «Етюд-картини» c-moll, op. 39 С. Рахманінова. Ця тема становить драматичну кульмінацію всієї імпровізації за рахунок таких виконавських засобів, як агогіка, розширення регістрового діапазону, масштабна динаміка, різнометрове педалізоване повнозвуччя.

Отже, ця композиція – своєрідний *музичний речиталь*, створений за рахунок засобів академічної музики: гармонічної нестійкості, секвентно-мелодичних і динамічних зростань, поліфонізації фактури та принципу сонатності. Завдяки цьому піаніст досягає нетипової для джазу драматургії (назвемо її умовно «моделюючого типу»), що межує між джазовою та академічною традицією. Проведений аналіз імпровізації підтвердив, що С. Давидов, крім арсеналу специфічних джазових засобів адаптує в своїй грі фактурні комплекси, типові для фортепіанного письма С. Рахманінова, при чому не тільки за рахунок цитування, але й на рівні цілісної драматургії.

Висновки. Проаналізувавши обрану джазову композицію С. Давидова, ми сформулювали принципи його творчого методу мислення: прихильність до синтезу джазової та академічної систем музикування, поліфонізація фактурного викладу музичного тексту, орієнтація на сонатне мислення (послідовний розвиток авторського семантичного комплексу, скерованого на творення оригінальної художньої концепції).

Новаційність творчого підходу С. Давидова до джазової імпровізації полягає в тому, що піаніст підпорядковує систему джазових засобів музикування (стилістику) індивідуальному композиторському сти-



лю мислення. Специфічними засадами музичної драматургії у джазі є, по-перше, використання *іманентноджазової лексики*: манери звуковидобування, метро-ритмічного і ладового слуху, орієнтованого на підкреслення рельєфу внутрішньо-долевих синкоп, складних акордів із альтераціями, своєрідне «джазове» акцентування та фразування.

По-друге, за рахунок *фактурно-тематичної* організації імпровізатор моделює емоційне напруження, формуючи «драматургічний профіль» джазового твору. Фактура стає для піаніста не тільки важливим засобом імпровізації, але й одним із об'єктів художньої інтерпретації (стилізації/діалогу/спілкування). Важливу роль грає *конфлікт*, як багатшаровий, всеосяжний процес вибору естетичної позиції та її відстоювання в драматургічному розвитку. В процесі розгортання музичного матеріалу, конфлікт, як і вся кульмінаційна зона, досягає точки драматичного розпаду за рахунок специфічних виконавських факторів: тональних змін, динаміки, агогіки, фактурно-ритмічних комбінацій. В цьому процесі задіяні не лише імпровізаторсько-виконавські навички, але й енергетична трансляція художнього творення музики унікальною особистістю.

З точки зору джазової музичної драматургії слід вирізнити ще один чинник, засадничий як в сольному, так і в ансамблевому музикуванні: *специфіка комунікації*, що потребує від слухача не стільки спостереження, скільки безпосередньої участі. Порівнюючи із академічною музикою, де слухачька стратегія трактована, як «стратегія *спів*-інтонування звуковій формі», за визначенням Ю. Ніколаєвської [11: 4–5], у джазовому спілкуванні саме слухач, разом з виконавцем, є експертом творення музичної драматургії, її співучасником. Важливість методології джазової музики, зокрема, – розробки теорії драматургії в джазі – складає **перспективу подальших розвідок** у даному напрямку.

ЛІТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. *Музыкальная форма как процесс*. Москва: Музыка. Ленинградское отделение. 1971. 373 с.
2. Бриль И. *Практический курс джазовой импровизации для фортепиано*. Москва: Сов. композитор. 1987. 104 с.



3. Верменич Ю. *Джаз: История. Стили. Мастера*. СПб.: Издательство «Лань», «Издание Планета Музыки». 2011. 608 с.
4. Давыдов С. Специфика пианистического стиля Брэда Мельдау: опыт анализа искусства джазовой импровизации. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2014. Вип. 40. С. 417–437.
5. Давидов С. П. *Фактурна організація джазового твору (на матеріалі фортепіанного мистецтва)*: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків: ХНУМ ім. І. П. Котляревського. 2015. 20 с.
6. Коллиер Дж. Л. *Становление джаза: популярно-исторический очерк*. Москва: Радуга. 1984. 389 с.
7. Конен В. *Рождение джаза*. Москва: Сов. композитор. 1984. 312 с.
8. Лубяная Е. В. Фортепиано в джазе на рубеже XX–XXI веков: истоки, тенденции, индивидуальности. автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону: Ростовская гос. консерватория (академия) имени С. В. Рахманинова. 2014. 27 с.
9. Медушевский В. О музыкальных универсалиях. О понятии редуцированной и развернутой формы. Композиция и драматургия. С. *Скребков. Статьи и воспоминания*. Москва: Сов. композитор. 1979. С. 176–212.
10. Назайкинский Е. *Логика музыкальной композиции*. Москва: Музыка, 1982. 319 с.
11. Николаевская Ю. Очевидное и латентное в драматургии музыкального произведения. *Журнал общества теории музыки*. 2015. 2 (10). С. 1–7.
12. Овсянников М. *Краткий словарь по эстетике*. Москва: Просвещение. 1983. 223 с.
13. Овчинников Е. *История джаза*. Москва: Музыка. 1994. Вып. 1. 240 с.
14. Сарджент, У. *Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика*: пер. с англ. М. Н. Рудковской, В. А. Ерохина. Москва: Музыка. 1987. 269 с.
15. Саульский Ю. *Аранжировка для эстрадного и джазового оркестра*. Москва: Центральный научно-методический центр. 1977. 152 с.
16. Цуккерман В. *Музыкально-теоретические очерки и этюды*. Москва: Сов. композитор. 1975. 464 с.
17. Чернова Т. *Драматургия в инструментальной музыке*. Москва: Музыка, 1984. 144 с.
18. Чугунов Ю. *Гармония в джазе. Учебно-методическое пособие*. Москва: Сов. композитор. 1988. 152 с.



19. Шабанова Т. Драматургия в джазе как фактор исполнительской импровизации. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2008. вип. 104. С. 178–190.
20. Berliner P. *Thinking in Jazz. The Infinite Art of Improvisation*. Chicago, London: The University of Chicago Press. 1994. 883 p.
21. Megill D. & Tanner P. *Jazz Issues. A critical history*. USA: William C. Brown Pub. 1993. 397 p.
22. Mehldau B. Looking Back on elegiac Cycle. Retrieved from <https://www.bradmehldau.com/looking-back-on-elegiac-cycle>
23. Gridley M. C. *Jazz Styles: History and Analysis*. New Jersey: Prentice-Hall. 1993. 442 p.
24. Hodson R. *Interaction, Improvisation and Interplay in Jazz*. New York: Routledge Taylor & Francis Group. 2007. 197 p.

REFERENCES

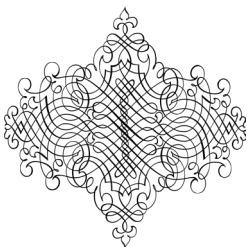
1. Asafiev, B. (1971). *Muzyikalnaya forma kak protsess [Music form as a process]*. Moscow: Muzyika, Leningradskoe otdelenie, 373 [in Russian].
2. Bril, I. (1987). *Prakticheskiy kurs dzhazovoy improvisatsii dlya fortepiano. Uchebnoe posobie [Practical jazz improvisation course]*. Moscow: Sovetskiy kompositor, 104 [in Russian].
3. Vermenich, Yu. (2011). *Dzhaz: Istoriya. Stili. Mastera [Jazz: History. Styles. Masters]*. Saint Petersburg: Izdatelstvo «Lan», «Izdatelstvo Planeta muzyki», 608 [in Russian].
4. Davydov, S. (2014). Spetsifika pianisticheskogo stilya Breda Mehldau: opyt analiza iskusstva dzhazovoy improvizatsii [Specific of pianistic style of Brad Mehldau: analysis experience in the art of jazz improvisation]. *Problems of interaction of Art, Pedagogy, theory and practice of Education*, 40, 417–437 [in Russian].
5. Davydov, S. (2015). *Facturna organizatsia dzhazovogo tvorcu (na prikladi fortepiannogo mistetstva) [Textural organization of a jazz composition (using the material of pianistic art form)]*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Kharkiv National Kotlyarevsky University of Arts. Kharkiv, 20 [in Ukrainian].
6. Collier, J. L. (1984). *Stanovlenie dzhaza: populyarno-istoricheskyy ocherk [The making of Jazz: a comprehensive history]*. Moscow: Raduga, 389 [in Russian].



7. Konen, V. (1984). *Rozhdenie dzhaza [The birth of jazz]*. Moscow: Sovetskiy kompositor, 312 [in Russian].
8. Lubyayaya E. (2014). *Fortepiano v dzhaze na rubezhe XX–XXI vekov: istoki, tendentsii, individualnosti [Piano in jazz at the turn of the 20th and 21st centuries: origins, trends, personality]*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Rostov State Rachmaninov Conservatoire. Rostov [in Russian].
9. Medushevskiy, V. (1979). *O muzykalnykh universalnykh. O ponyatii redutsirovannoy i razvernutoy formui. Kompositsiya i dramaturgiya [About musical universals. On the concept of a reduced and expanded form. Composition and dramaturgy]*. Moscow: Sovetskiy kompositor, 176–212 [in Russian].
10. Nazaykinskiy, E. (1982). *Logika muzykalnoy kompositsii [The logic of musical composition]*. Moscow: Muzyka, 319 [in Russian].
11. Nikolaevskaya, Yu. (2015). Ochevidnoe i latentnoe v dramaturgii muzykalnogo proizvedeniya [The Obvious and the Latent in the Dramaturgy of a musical work]. *Music theory society magazine*, 2 (10), 1–7 [in Russian].
12. Ovsyannikov, M. (1983). *Kratkiy slovar po estetike [A Brief Dictionary of Aesthetics]*. Moscow: Prosveschenie, 223 [in Russian].
13. Ovchinnikov, E. (1994). *Istoriya dzhaza. Uchebnik, 1st issue [Jazz history]*. Moscow: Muzyka, 240 [in Russian].
14. Sargeant, W. (1987). *Dzhaz: Genezis. Muzykalnyi yazyk. Estetika [Jazz: Hot and Hybrid]*. Moscow: Muzyka, 269 [in Russian].
15. Saulskiy, Yu. (1977). *Aranzhirovka dlya estradnogo i dzhazovogo orchestra [Arrangement for pop and jazz orchestra]*. Moscow: Tsentralnyi nauchno-metodicheskiy tsentr, 152 [in Russian].
16. Tsukkerman, V. (1975). *Muzykalno-teoreticheskie ocherki i etyudi [Musical and theoretical essays and studies]*, Moscow: Sovetskiy kompositor, 464 [in Russian].
17. Chernova, T. (1984). *Dramaturgiya v instrumentalnoy muzyke [Drama in instrumental music]*. Moscow: Muzyka, 144 [in Russian].
18. Chugunov, Yu. (1988). *Garmoniya v dzhaze. Uchebno-metodicheskoe posobie [Jazz harmony]*. Moscow: Sovetskiy kompositor, 152 [in Russian].
19. Shabanova, T. (2008). Dramaturgiya v dzhaze kak faktor ispolnitelskoy improvizatsii [Jazz dramaturgy as a factor in performing improvisation]. *Naukoviy visnik UNTAM Tchaikovsky*, 104, 178–190 [in Russian].



20. Berliner, P. (1994). *Thinking in Jazz. The Infinite Art of Improvisation*. Chicago, London: The University of Chicago Press. 883 [in English].
21. McGill, D. & Tanner, P. (1993). *Jazz Issues. A critical history*. USA: William C. Brown Pub. 397 [in English].
22. Mehlau, B. *Looking Back on elegiac Cycle*. Retrieved from: <https://www.bradmehlau.com/looking-back-on-elegiac-cycle>
23. Gridley, M. C. (1993). *Jazz Styles: History and Analysis*. New Jersey: Prentice-Hall. 442 [in English].
24. Hodson, R. (2007). *Interaction, Improvisation and Interplay in Jazz*. New York: Routledge Taylor & Francis Group, 197 [in English].



Розділ 3.

ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО У ДОСЛІДЖЕННЯХ МОЛОДИХ КИТАЙСЬКИХ ВИКОНАВЦІВ

УДК 78.04 : 792

DOI 10.34064/khnum 1-5512

Лю Ся

ORCID ID 0000-0002-2854-9666

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
майдан Конституції 11/13, м. Харків, 61003 itsurkanenko@ukr.net

Специфіка дії наративу в оперному жанрі

Анотація

Лю Ся. Специфіка дії наративу в оперному жанрі. Статтю присвячено одному з найгрунтовніших жанрових показників оперного твору. Наратив у музиці – особлива установка на вербальну оповідальність, пов’язана, з одного боку, сюжетністю, з другого – з емоційною оцінкою відображених подій. Ці два вектори взаємодіють у опері на жанровому рівні. Наративність як жанрова якість є результатом співвідношення вербального тексту, відповідної сюжетності вокального твору (позамузична складова) та особливостей їх музичного втілення (музична складова). Наративні якості можуть проявлятися на всіх рівнях оперного тексту, як для посилення емоційного забарвлення, так і для контрастного зіставлення і творення драматургічної глибини. Завдання виконавця з позиції реалізації наративу має характер композиторсько-виконавської інтерпретації для виявлення художнього потенціалу твору, творення його індивідуально-виконавської версії (від співака до диригента й режисера).

Ключові слова: *наратив; наративність; вокальна музика; жанр; опера.*



Лю Ся. Специфика действия нарратива в оперном жанре. Статья посвящена одному из самых базовых жанровых показателей оперного сочинения. Нарратив в музыке представляется как особая установка на вербальную повествовательность, связанная, с одной стороны, с сюжетностью, с другой стороны, с эмоциональной оценкой отраженных событий; эти два вектора взаимодействуют в опере на жанровом уровне. Нарративность как жанровая качество в опере является результатом соотношения вербального текста, соответствующей сюжетности вокального произведения (внемузыкальная составляющая) и особенностей их музыкального воплощения (музыкальная составляющая). Нарративные качества могут проявляться на всех уровнях оперного текста, как для усиления эмоциональной окраски, так и для контрастного сопоставления и создания драматургической глубины. Задача исполнителя с позиции реализации нарратива имеет характер композиторско-исполнительской интерпретации для выявления художественного потенциала произведения, создания его индивидуально-исполнительской версии (от певца до дирижера и режиссера). **Ключевые слова:** *нарратив; нарративность; вокальная музыка; жанр; опера.*

Liu Xia. The specifics of the narrative in the opera genre.

Logical reason for research. The opera art remains an object of high attention of the public, and of the composing and performing art; it has a diverse repertoire in various historical, national and author's styles, it is presented by interesting results in the field of innovations and theatre experiments. This situation has always led to theoretical understanding and generalization in musicology studies at various levels; it raises many questions related to the genesis and development of the opera genre, its historical path, both in historical, cultural and theoretical understanding, as well as in the performing sphere, in line with the modern interpretology searches. This aspect combines a number of historical, theoretical and practical questions into a single complex, and also allows one to find answers to these questions related to the demands of both musical science and musical practice.

Innovation. The article is devoted to one of the most basic genre indicators of an opera composition. The narrative in music is presented as a special setting for the verbal narrative, associated, on the one hand, with the narrative plot, and on the other hand, with an emotional assessment of the events reflected; these two vectors interact in the opera at the genre level.



One of the theories of literary criticism, which can be useful both in the process of theoretical research of the opera genre and in the field of the practical embodiment of an opera composition on the stage, is the theory of the narrative. Associated with the study of a special type of the narrative, this theory can be involved in the study of opera compositions, which also represent the embodiment of the narrative, as a rule, quite large-scale and complex, where the narrative, the plot, is realized both by the word and by means of the dramatic art.

Objectives. The purpose of the presented study is to identify the specifics of the action of the narrative in the opera genre.

Methods. The main methods of the presented research are the genre one and the narrative one. The first is related to the identification of the genre meaning of the narrative in an opera composition, the second helps to characterize the structural and semantic features of the narratives that are involved in the opera genre.

Results and Discussion. The systematization of scientific sources on the theory of the narrative, according to its specifics in the musical art, in particular in the opera genre, is certainly relevant for substantiating the theory of the opera narrative. The most systematic is the study by V. Schmidt “The Narratology”. Many scientific sources related to the study of the narrative address semantics issues as well. In the modern musicology, this aspect of research is very important; this is confirmed by scientific works devoted, in particular, to the musical and theatrical art, which has a synthetic artistic nature and the complex nature of the interaction of musical and extra-musical factors and, accordingly, the multi-level nature of semantics. Also noteworthy is the emergence of a large number of studies on musical interpretation, which are also devoted to semantics in the musical art both at the composing and at the performing level.

Musical-scenic genres and, in particular, the opera as the leading one of them, has precisely the narrative character of its nature – this is a narrative about a number of interrelated events, which has a storyteller-mediator and an emotional assessment of what is happening. Thus, the narrative is a genre component of the opera and one can analyse the effect of the narrative at different levels of the opera genre – the author’s (composing) one and the performing (musical, stage, taking into account various parameters of the text and subtexts of the composition) one.

A separate issue is the specifics of the genre varieties of the opera, but the narrativeness remains an integral part of its nature, even in the mono-opera, where



the narration gets the status of “the first person”, but the suspension still occurs – it can have a temporary, plot-like, communicative character.

The narrativeness as a genre quality in the opera is the result of the correlation of the verbal text and the corresponding plot of the vocal composition (the extra-musical component) and the peculiarities of their musical embodiment (the musical component). The narrative qualities can be manifested at all levels of the opera text, both to enhance the emotional colouring, and to contrast the juxtaposition, and to create the dramatic depth. In accordance with the synthetic nature of the genre, the opera narratives also show their synthetics. The task of the performer as a participant in the opera performance from the point of view of the implementation of the narrative has the character of a composing performing interpretation to identify the artistic potential of the composition, as well as to create its individual performing version (from the singer to the conductor and the director).

Conclusions. The use of the knowledge of philology and literary criticism in the musical science exists owing to the use of the word in the musical art. Manifestations of the narrativeness in music are primarily associated with those genres where literature, verbal text, and word are involved. The narrative as a story-telling, among other things, is characterized by an emotional attitude that is as if directed from the outside towards the one to whom the narrative is directed (in literature – the reader, in music – the listener). The most vividly and systematically the specificity of the action of the narrative (the narrativeness) manifests itself where there is a word and a story-telling, a plot, namely in the musical-stage genres, especially in the opera. Here, the narrative determines the specifics of the genre, while acting at several levels, since it is associated not only with the literary, but also with the theatrical factor.

Another important quality of the narrative is the connection with the mediator between its source and the recipient, and in the art of music such a special intermediary is the performer; consequently, the narrative in music is firmly connected with the performing interpretation, and with the performing art. **Key words:** *narrative; narrativeness; vocal music; genre; opera.*

Постановка проблеми. Оперне мистецтво завжди було і є об’єктом високого слухачького попиту, композиторської та виконавської творчості, має солідний і багатоманітний репертуар у різних



історичних, національних та авторських стилях, у жанрових різновидах, представлено цікавими результатами у сфері мовних новацій та театральних експериментів, що мали місце протягом практично усього минулого століття та створюються і сьогодні. Ця ситуація завжди потребувала та викликала теоретичне осмислення та узагальнення, від творчих дискусій та реформ оперного мистецтва (у проекції історичних, національно-культурних традицій, авторських здобутків) до музикознавчих розвідок різного рівня. Оперологія як музикознавча дисципліна підсумовує багато різних питань, пов'язаних з генезою та історичним розвитком жанру, його соціокультурним і виконавським осмисленням.

Взаємодія різних сфер гуманітарних наук, що суттєво активізувалася у останні десятиріччя, створює жвавий обмін науковими ідеями та знаннями; крізь цю призму багато традиційних питань отримують свіже прочитання та нові перспективи вирішення. Вокальне мистецтво також має свої «вічні» питання, одним з яких є синтез слова і музики. Оскільки мовою (словом) професійно займаються філологи та мовознавці, то логічно звернутися до їхнього досвіду, тим більше, що ці науки є надзвичайно багатими, розгалуженими та засадничими. Однією з теорій, яка може стати в нагоді під час вивчення оперного жанру та практичного втілення оперного твору на театральній сцені, є *теорія наративу*.

Як відзначають літературознавці, наративними якостями володіють, в першу чергу, ті тексти, які описують ситуацію ніби ззовні, не від імені самого персонажа, а *від третьої особи* – посередника-оповідача. У вокальній музиці це стосується жанрів з літературно-сюжетним стрижнем, а саме: опери та інших музично-театральних творів. Інтерпретологічний аспект оперології поєднує у єдиний комплекс низку історико-теоретичних і практичних питань, дозволяє знайти на них відповіді, пов'язані із запитами як музичної науки, так і творчої практики. Отже, систематизація наукових джерел, присвячених наративу як мистецькому явищу, та осмислення його специфіки у музичному (зокрема, оперному) мистецтві є безумовно *актуальним дискурсом* сучасного музикознавства, мета якого – обґрунтування теорії оперного наративу.



Огляд наукових джерел з питань наратології дає розуміння того, що цей напрям сьогодні демонструє широкі перспективи для вивчення музичного наративу. Слід відзначити стратегічне дослідження теорії наративу Вольфа Шміда, німецького філолога та теоретика літератури, представника наратологічного підходу. «Наратологія» В. Шміда (2008) є визначним комплексним науковим дослідженням теорії наративу з її детальним викладом, описом та окресленими перспективами подальшого вивчення. Інші дослідники у цій сфері розробляють, як правило, окремі аспекти цієї теорії: К. Куткова представляє стратегічний погляд на наратив у дослідженнях ідентичності (2014); серед праць В. Тюпи виокремимо статтю-нарис про сучасну наратологію (2002); статті В. Андрєєвої, О. Гуцуляка, В. Кривоноса, О. Леонтович, В. Сирова, дисертація О. Леонтьєвої, присвячені проявам наративу в окремих творах. Слід згадати дослідження у сфері теорії наративу М. Баль, Ж. Женетт, Ф. Е. Маус, Чжао Ихена, Ван Мінге. Окремо відзначимо наукову розвідку музиколога К. Негус, присвячену наративному часу у популярних піснях.

Досить часто разом з теорією наративу філологами розглядаються питання семантики. У сфері музикознавства це є окремим напрямом, пов'язаним із взаємодією музичних та позамузичних факторів у музичному творі; у вокальній музиці цей ракурс має особливе значення. Підтвердженням цього слугує велика кількість музикознавчих праць, присвячених музично-театральному мистецтву, яке має синтетичну художню природу та складний характер взаємодії музичного та позамузичного факторів і, відповідно, багаторівневий характер семантики (як приклад, можна згадати дисертації Я. Іваницької (2008) та О. Сергієвої (2008)). Звертає на себе увагу поява чималої кількості досліджень з музичної інтерпретології, які в обов'язковому порядку присвячені і семантиці у музичному мистецтві (наприклад, дослідження В. Москаленка (2013), А. Хуторської (2009), Чжоу Чжоу (2012)).

Мета статті – охарактеризувати специфіку дії наративу в оперному жанрі.

Основними *методами* дослідження є жанровий та наративний. Перший пов'язаний з виявленням значення наративу у оперному мис-



тецтві, другий – допомагає виявити структурно-семантичні ознаки наративу, задіяні у оперному творі.

Виклад основного матеріалу. Наука про музику позначена сьогодні появою нових напрямів, присвячених музично-театральним жанрам: тут відкриваються нові обрії для музикознавців, які у стремлінні охопити відбиття «універсуму» в музиці, по-новому побачити та усвідомити місце музичного в синтетичному творі прагнуть до оволодіння новими для музикознавства методами (когнітивними моделями). Відзначимо розвиток такого напрямку, як інтерпретологія, де у фокусі уваги дослідників опиняється специфіка музичної інтерпретації усіх видів – виконавська, композиторська, слухачька тощо. Залучення до наукової орбіти музикознавства питань виконавства та інтерпретації як тлумачення змісту музичного твору йде у паралельному русі, а часто й у тісній взаємодії із питаннями семантики, тексту та його знаків, інтертекстуальності. Це стосується різних жанрів музичного мистецтва, втім найбільш наочно проявляється там, де присутнє сполучення музичного та позамузичного витоків, участі різних видів мистецтва. Найбільш родючим ґрунтом для дослідника тут слугують жанри вокальної музики, зокрема, музично-сценічні.

Велика кількість музикознавців і досі розглядають синтетичні музичні (й музично-сценічні) жанри майже виключно за допомоги музикознавчого понятійного апарату. Тим самим вони аналізують тільки музичний зміст твору, не виходячи за межі тексту. Увесь «відеоряд» (навіть при певних спробах загального опису) залишається «за кадром», і не випадково: для його адекватного аналізу потрібне залучення понятійного досвіду тих видів мистецтв, які «беруть участь» у створенні синтетичного цілого. Зрозуміло, що рівноправні учасники музичного «дійства» вимагають як мінімум рівної до себе уваги, як максимум – усвідомлення особливостей їхньої взаємодії в стильових чи жанрових умовах в кожному конкретному творі.

Надважливою складовою вокально-сценічного твору є *слово*. Тому залучення до музичної науки знань з філології та літературознавства уявляється не тільки доречним, але й обов'язковим, що дозволяє врахувати ті сенси, закономірності та інтерпретаційний потенціал, які тягне за собою слово. Одним з завжди актуальних питань у вокальній



музиці, що поєднує музичний і позамузичний чинники, залишається саме взаємодія слова та музики: це і власне взаємодія цих сфер у конкретному творі крізь призму стилю (виконавського, композиторського, національного, епохального), і композиторська інтерпретація вербального тексту (або «художній переклад», за А. Хуторською (2009), і інтонаційно-фонічні закони, обумовлені національною мовою (серед робіт, присвячених цьому питанню, виокремимо дисертацію китайського вченого Чжоу Чжівея (2012)). Отже, дослідження цих питань вимагає звернення до наук, що опікуються словом.

Наратив – одне з базових понять, яке має зв'язок зі словом. Він належить теорії наратології, що системно викладене у дослідженні В. Шміда (2008). Як відомо, наратив – це виклад взаємопов'язаних подій, представлених читачеві (слухачеві) у вигляді послідовності слів/образів. Хоча це поняття є широко задіяним також у філософії і психології. Іноді значення терміна збігаються із словами-термінами «оповідання», «розповідь», однак є й інші значення: наприклад, в музиці оповідальність і психологічна установка тісно взаємодіють, в наслідок чого народжуються індивідуальні рішення в деяких вокальних жанрах.

Вчення про наратив має назву «нратологія» (теорія оповіді). Якщо узагальнити наявну у відкритих джерелах інформацію, можна сказати, що наратив означає не просто з послідовність пов'язаних між собою слів і образів. По-перше, має бути наявною якась дія або подія (низка подій). По-друге, виклад образів (подій, сюжету) має вибірковий, суб'єктивний характер: *автор оповіді по-своєму розставляє смислові акценти*, що змінює як хід оповіді, ставлення до образів, так і їхні ціннісні характеристики, навіть фінал. Багато вчених підкреслюють, що не можна плутати і прирівнювати один до одного поняття «нративність» і «описовість», саме завдячуючи оцінці оповідача.

Наратив як «варіант» об'єктивної реальності є свого роду інтерпретацією. В. Шмід серед головних тенденцій, що вплинули на розуміння наративу в сучасній науці, підкреслює таке: в класичній теорії оповіді основною ознакою оповідного твору є присутність посередника між автором та описуванням світом (2008). Виходячи з ознак художніх оповідних творів (нративність, естетичність тощо), вчений зосереджується на таких питаннях, як комунікативна структура на-



ративу, розповідні інстанції, точка зору, співвідношення тексту наратора і тексту персонажа, наративні трансформації, роль позачасових зв'язків в наративному тексті. Все перераховане пов'язано, насамперед, зі словесним текстом, а в зв'язку з цим присутній в тій чи іншій мірі і у вокальній музиці, і співвідношення даних позицій з музикою є складною, але дуже перспективною темою для подальших досліджень в музичній науці.

Музично-сценічні жанри та, зокрема, опера має саме наративну природу: це оповідь про пов'язані між собою подій, яка також містить посередника-оповідача та емоційну оцінку того, що відбувається. Отже, наративність є жанровою складовою опери, і можна проаналізувати дію наративу на різних рівнях оперного жанру – композиторському та виконавському (музичному, сценічному) з урахуванням різних параметрів тексту (субтекстів) твору.

Позначена В. Шмідом обов'язкова присутність посередника є особливо важливою для розуміння специфіки прояву наративності. Адже в музичному мистецтві таких «посередників» кілька – композитор, виконавець, а ще редактор, диригент, режисер музичної вистави. В цьому сенсі будь-який вокальний твір можна вважати наративним, однак чи буде це вірно? У музиці є й інші ознаки наративного, що звужують рамки його розуміння. Йдеться про наративну якість вербального тексту як складової синтетичного цілого – музично-сценічного твору, і відповідного сценічно-виконавського рішення.

Наративні якості музичної складової можуть проявлятися у творах по-різному: як на постійній основі, для посилення емоційного ефекту, так і в опозиції – для контрастного зіставлення і створення драматургічної багатоступовості і об'ємності. Все це закладається композитором, а в подальшому презентується виконавцем. У музичній складовій для слухача «розшифровується» той емоційно-образний (сюжетний) підтекст, який в літературному тексті може бути відсутнім.

Однією з засадничих ознак наративу є наявність оповідача – посередника між автором твору та його адресатом; посередник саме і веде розповідь про певні події «від третьої особи»; при цьому оповідь ця має деталізоване емоційно-образне забарвлення-настанову. У камер-



но-вокальному творі таким оповідачем є співак, чия партію побудована на розповіді від «сторонньої» особи, і до якої включені також фрагменти тексту від особи описуваних персонажів, опис ситуації, подій, емоційного становища персонажів, їхньої взаємодії – тобто наративні трансформації вже оціненого та викладеного слухачу раніше.

Розглянемо конкретний приклад з репертуару авторки статті, а саме оперу «Севільський цирульник» Дж. Россіні. Оперний твір зі складною, синтетичною жанровою природою має відповідну наративну природу. В опері виконавці-співачи вже є, власне, персоніфікованими персонажами (у опері «Севільський цирульник» Дж. Россіні це Фігаро, Альмавіва, Розіна, доктор Бартоло та ін.); отже, функція оповідача реалізується іншим чином.

По-перше, вона закладається композитором у оперному творі, у його будові, драматургії, жанрово-стильових та образно-інтонаційних рішеннях. Тут певним чином враховується і внутрішньожанрова природа опери з притаманними для неї рисами (у нашому випадку – комічна опера, що має свої завдання та пов'язані з ним складнощі). Наприклад, враховуючи сюжет про події з життя аристократів, слід уникати наприклад, грубих жартів, що не відповідають походженню та поведінці персонажів, надмірної пародійності та примітивних сюжетних рішень. У «Севільському цирульнику» гумор поєднується з легкістю, життєрадісністю, винахідливістю головних героїв. Для створення цього враження композитор певним чином буде твір, наділяє персонажів яскравими музичними рішеннями (як інструментального, так і вокально-інтонаційного типу). У вокальних партіях Россіні поєднав віртуозність *bel canto* з психологічною індивідуалізацією головних героїв, кожна з яких стала тим емоційним наративом, що став частиною драматургії опери як наративного викладення сюжету. Різні інтонаційно-вокальні рішення у партіях персонажів, обумовлені конкретними ситуаціями (наприклад, «портретна» арія Розіни з 2-ї сцени I дії «*Una voce poco fa*» або пісня «*L'Inutile precauzione*» з комічної сцени музичного уроку з II дії) стають наративними для слухача як сюжету, ряду подій, так і їхньої емоційної оцінки.

По-друге, функція оповідача певним чином працює «зсередини» подій, що відбуваються на сцені, і йдеться не тільки про ряд



сцен та мізансцен ц їхній послідовності та їхнє музичне вирішення («театральнo-сценічний» та «виконавський» тексти, за термінологією Я. Іваницької (2008), що є драматургічним стрижнем твору в авторському задумі), але й про *інтерпретаційні версії оперної вистави*, певні режисерські рішення на різних рівнях (за концепцією О. Сергієвої (2008), «постановочний текст», що містить хореографічний, сценічно-майданчиковий, образотворчий тексти з певними субтекстами (костюми, світло тощо)).

Так, порівняння вистав «Севільського цирульника» у традиційній постановці Театру де ла Маестранса у Севільї 2016 року (до 200-річного ювілею прем'єри опери) з новаторською постановкою Еміліо Саджі у Королівському театрі Мадрида 2015 році дають можливість виявити ті ефекти, які завдяки змінам у певних текстах та субтекстах постановочного тексту твору (у костюмах та мізансценах з хореографічними та неочікуваними реквізитними рішеннями) змінюють емоційний наратив певної ситуації на більш ігровий, умовний (в ансамблевих сценах мадридської постановки) або більш емоційно-узагальнюючий, універсально-театральний у ліричних сценах севільської вистави.

По-третє, на ґрунті двох схарактеризованих вище чинників функція оповідача остаточно спрацьовує в процесі слухацького сприйняття, в уяві слухача, впливаючи на формування інтерпретації твору (за теорією В. Москаленка (2013)) відповідно до того характеру комунікативних процесів, що відбуваються під час створення, виконання та сприйняття опери.

Окремим питанням є специфіка жанрових різновидів опери. Втім наративність залишається складовою її природи навіть у моноопері, де оповідальність отримує статус висловлювання від «першої особи», але відсторонення все ж таки відбувається – воно може мати часовий («Листи кохання» В. Губаренка), сюжетно-образний («Чекання» А. Шенберга), комунікативний («Людський голос» Ф. Пуленка) характер.

Завдання вокаліста як учасника інтерпретації *наративного твору* являє особливий комплекс виконавських прийомів, пов'язаних з необхідністю виявлення того образного потенціалу, що закладений в вокальному творі, а також в його подачі слухачеві. При цьому важливо



пам'ятати про синтетичний характер жанру, де словесно-сюжетна основа втілюється як засобами музичного мистецтва (вокального та інструментального), так і театрального, де має значення і композиторський задум, і режисерське рішення, драматургія постановки (включаючи сценічний рух, грим, костюми, світло).

Висновки. В оперному творі наратив має багаторівневу природу, обумовлену синтетичною художньо-мистецькою природою опери.

Наратив у оперному мистецтві обумовлений генетичною спорідненістю із літературним словом, сюжетом, дієвістю. При цьому наративу приділяється увага не тільки у літературознавстві, але й у психології, бо наратив як оповідальність характеризується емоційною установкою, яка спрямовується на того, на кого спрямований і інформаційний наратив (в літературі – читач, в музиці – слухач). Оскільки в музичному мистецтві також задіяно вербальні тексти (слово), то є жанри, де наратив «спрацьовує» з усією специфікою його проявів. Найяскравіше він проявляє себе там, де є слово та оповідальність, а саме – в опері. Тож наратив визначає специфіку жанру, діючи на кількох рівнях, бо керується не тільки з літературними, а й театральними важелями, обумовленими синтетичною природою опери. Отже, наративність у опері втілюється на композиторському, виконавському та слухачькому рівнях.

Комунікативна природа оперного наративу, співвідношення його проявів у драматургії твору, текстах персонажів, пов'язані з цим наративні зміни – все це має не лише універсальний характер, але й індивідуально-виконавське вирішення. Тож *наративний аспект аналізу стає науковим підходом і представляється перспективним для подальших розробок в системі оперології та інтерпретології.*

Перспектива подальшої розробки теми. Теорія наративу, пов'язана зі специфікою оповідальності, має бути задіяною у дослідженні оперних творів, які являють собою доволі масштабну та складну *розповідь*, де сюжетність реалізується як за допомогою слова, так і шляхом втілення засобами драматичного мистецтва. Зокрема, наратив буде розглянуто в оперних творах В. А. Моцарта, Дж. Верді, П. Чайковського та Дж. Пучіні – найпопулярніших оперних композиторів у світі.



ЛІТЕРАТУРА

- Іваницька, Я. А. (2008). *Оперна вистава як семіотичний об'єкт* (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 17.
- Кутковая, Е. С. (2014). Нарратив в исследовании идентичности. *Национальный психологический журнал*, 4 (16), 23–33.
- Москаленко, В. Г. (2013). *Лекции по музыкальной интерпретации*. Киев: Клякса, 271.
- Сергієва, О. В. (2008). *Структура і функції тексту в ранніх балетах І. Стравинського* (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 20.
- Тюпа, В. И. (2002). Очерк современной нарратологии. *Критика и семиотика*, 5, 5–31.
- Хуторська, А. Й. (2009). *Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад (на прикладі камерно-вокальної музики)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харків: ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 17.
- Чжоу, Чживей. (2012). *Порівняльна інтерпретологія: шляхи адаптації співака до іншонаціональних виконавських традицій* (Автореф. ... дис. канд. мистецтвознавства). Харків: Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 16.
- Шмид, В. (2008). *Нарратология*. Москва: Языки славянской культуры, 312.

REFERENCES

- Ivanytska, Ya. A. (2008). *Operna vystava yak semiotychnyi ob'iekt [Opera performance as a semiotic object]*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Kyiv: National Music Academy of Ukraine named after P. I. Chaikovsky, 17 [in Ukrainian].
- Kutkovaya, Ye. S. (2014). Narrativ v issledovanii identichnosti [Narrative in identity research]. *National Psychological Journal*, 4 (16), 23–33 [in Russian].
- Moskalenko, V. G. (2013). [Lektsii po muzykalnoy interpretatsii *Lectures on musical interpretation*]. Kiev: Klyaksa, 271 [in Russian].
- Serhiieva, O. V. (2008). *Struktura i funksii tekstu v rannikh baletakh I. Stravynskoho [Structure and functions of the text in I. Stravinsky's early ballets]*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Kyiv: National Music Academy of Ukraine named after P. I. Chaikovsky, 20 [in Ukrainian].



- Тура, V. I. (2002). Ocherk sovremennoy narratologii [Essay on modern narratology]. *Criticism and semiotics*, 5, 5–31 [in Russian].
- Khutorska, A. Y. (2009). *Kompozytorska interpretatsiia poetychnoho tekstu yak khudozhnii pereklad (na prykladi kamerno-vokalnoi muzyky). [Composer interpretation of poetic text as artistic translation (on the example of chamber vocal music)]*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Kharkiv: I. P. Kotlyarevsky National University of Art, 17 [in Ukrainian].
- Chzhou, Chzhyvei. (2012). *Porivnialna interpretolohiia: shliakhy adaptatsii spivaka do inshonatsionalnykh vykonavskykh tradytsii [Comparative Interpretation: Ways to Adapt the Singer to International Performing Traditions]*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Kharkiv: I. P. Kotlyarevsky National University of Art, 16 [in Ukrainian].
- Shmid, B. (2008). *Narratologiia [Narratology]*. Moskva: Yazyki slavyanskoy kultury, 312 [in Russian].

УДК 784.071.2 : 792.028.4 (430) «20»

DOI 10.34064/khnum 1-5513

Ян Хаосюань

ORCID 0000-0002-5977-2991

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського

Жанр *Liederabend*'а в творчій практиці Й. Кауфманна

Анотація

Ян Хаосюань. Жанр *Liederabend*'а в творчій практиці Й. Кауфманна. На основі аналізу лідерабендів Й. Кауфманна (зокрема, виконання «Зимового шляху» Ф. Шуберта, також вечорів з творів Г. Малера, Р. Штрауса, Р. Вагнера) формулюються основні засади щодо параметрів його виконавського стилю. Зокрема, визначається: 1) *концертність як важлива*



якість його самопрезентації; 2) інтелектуалізм, концептуальність задуму та «циклічність» втілення (обирання складних програми, циклів пісень, монографічних вечорів; посилена монологічність, устремлення до катарсису); 3) система вокальних засобів виразності (економія виконавських засобів, прихильність до кантিলени, роль ритму у вокальній партитурі, яскравість *forte*, *ppp* та *mezzo voce*, філігранність *diminuendo*, різноманітність тембру, дикція, шанобливе ставлення до тексту, превалювання маскулінності, артистизм). Нестримна артистична енергетика дозволяє співакові створити концептуальні пісенні вечори, що, безумовно, увійдуть до колекції світового камерного виконавства. **Ключові слова:** виконавський стиль, феномен творчості, Й. Кауфманн, інтерпретація, *Liederabend*.

Ян Хаосюань. Жанр *Liederabend*'а в творческой практике Й. Кауфманна. На основе анализа лидерабендов Й. Кауфманна (в частности, исполнение «Зимнего пути» Ф. Шуберта, также вечеров из произведений Г. Малера, Р. Штрауса, Р. Вагнера) формулируются основные принципы его исполнительского стиля. В частности, это: 1) *концертность* как важное качество его самопрезентации; 2) *интеллектуализм, концептуальность замысла и «цикличность» воплощения* (избрание сложных программ, циклов песен, монографических вечеров; усиленная монологичность, устремление к катарсису); 3) *система вокальных средств выразительности* (экономия исполнительских средств, приверженность к кантилене, роль ритма в вокальной партитуре, яркость *forte*, *ppp* и *mezzo voce*, филигранность *diminuendo*, разнообразие тембра, дикция, уважительное отношение к тексту, преобладание маскулинности, артистизм). Безудержная артистическая энергетика позволяет певцу создавать концептуальные песенные вечера, которые, безусловно, войдут в коллекцию мирового камерного исполнительства. **Ключевые слова:** исполнительский стиль, феномен творчества, Й. Кауфманн, интерпретация, *Liederabend*.

Yan Haosyuan. Genre *Liederabend* in creative practice by J. Kauffmann.

Statement of the problem. Within the frameworks of interpretology, the performing style appears as the relation of two subjects (the performer and the subject of the music itself, recorded in the text), a meeting of the composing and performing thinking. It is every performance by Jonas Kaufmann, a prominent



singer of the present, that becomes this meeting. According to the singer's words, the «chamber form» invented by him and called *Liederabend* is the favourite form of his expression. *Liederabend* always demonstrates the singer's outstanding acting skills, stage presence, strong voice and impeccable technique. Among the outstanding events there are the performances of G. Mahler's chamber opuses (romances, «Song of the Earth», «Songs of the Dead Children», R. Strauss; *Liederabends* in Bamberg, Munich and the Metropolitan Opera with F. Liszt's songs «Three Sonnets of Petrarch», G. Mahler, A. Dupark (including on Heine's and Goethe's verses), R. Wagner (Five Songs on Matilda Wesendonk's verses), B. Britten (Seven Sonnets by Michelangelo). The singer's attention to the Austrian-German repertoire is the special trait of such chamber evenings.

Analysis of recent publications on the topic. The main material on J. Kaufmann's creative work is contained in numerous interviews, official site materials, Thomas Voigt's book called «Meinen die wirklich mich», nonfiction articles and reviews on the performance of, in particular, *Liederabends* (T. Belova, T. Yelagin, E. Shapinska, Tim Ashley, and Christie Franke). From the studies of chamber and vocal performance (I. Gersamiya, T. Madysheva, T. Lymareva), the classification of dialogue quality (E. Stepanidina) in chamber music is involved. The systematic approach allows (based on G. Tsypin's research) to identify the phenomenon of J. Kaufmann's creativity.

The purpose of the study is the formulation of the basic parameters of his performing style based on the analysis of J. Kaufmann's *Liederabends*.

Presentation of the main research material. In «The Winter Way» the singer resorts to such expressive means as a little exaggerated, chanted diction of the initial phrases («Sleep quietly»), radically contrasting dynamics of opera *ff* and subtle *pp* («Flood»), extremely slow tempo and filigree breathing («Inn»), «performance on the verge» of sound and silence («Loneliness», «Grey Hair», «Crow», and «Last Hope»). The centre of the performance concept is «Loneliness» (according to the singer himself). K. Frank sees the performance by Kaufmann as a rich spectrum of emotions; many listeners note the introversion of his expression. Concerning the conceptual dimension of J. Kaufmann's interpretation of «The Winter Way», the following facts were noted: the integrity and the construction of the performance form; the conscious avoidance of unnecessary expressiveness, monologue quality (the master connects the songs, creating an extended monologue), and artistry.



Conclusions of the study. The analysis of Liederabends made it possible to find the components of J. Kaufmann's performing style that characterize his individuality.

1. *Intellectualism, conceptual design and «cyclicity» of the embodiment.* For Liederabends the singer always chooses sophisticated programs, dominated by song cycles, or even the evenings devoted to the creative work of one composer. From the point of view of *dramaturgy*, the singer combines several songs into a kind of a micro-cycle, which enhances the monologue of the expression (dialogue «I-I»); the performance by the singer of any composition or cycle is always integral and intends for the *catharsis*.

2. *The system of vocal expressive means that allow the singer to simulate different facets of images.* Liederabends reflect the main features of J. Kaufmann's style, which can also be noted in terms of opera interpretations: the economy of the performer, the singer's commitment to conducting the cantilena, the role of the rhythmic component in the vocal score, the ability to tune his voice in different vocal ensembles, brilliant piano and mezzo voce, the brightness of *forte*, the filigree diminuendo and more. Kaufmann's outwardly restrained manner of performance allows conveying the shades of poetic and musical text, reaching the heights peculiar to him as the performer of the tragic roles of the opera repertoire. In the chamber performance, some things sound even more pronounced. This applies to *timbre* (the singer can choose the desired colour of the voice, in particular, a matte or «steel» hue), the dynamic hue of *ppp* (sometimes a barely audible sound of the voice in the vocal cycle by F. Schubert gave a sense of boundary between the worlds, which is as if crossed by the lyric hero), *diction* (the singer speaks words clearly, and sometimes even sings in a recitative manner, in particular F. Schubert's «Warrant»), and *rhythm* (he has a specific «acuteness» with certain disturbances of a uniform course, which has a powerful influence on the audience). Analysing the method of J. Kaufmann's work with the author's musical material, it is noted that he respectfully treats the text of the performed compositions, never exaggerates with «liberties» (agogic deviations, text notes, and fioritures). In terms of behavioural characteristics, J. Kaufmann's performance always prevails in masculinity; from the point of view of the dialogue of the vocal and piano parties in J. Kaufmann's Liederabends, the monologue quality is of great importance. All of the above allows us to identify another feature of Kaufmann's performing style – his artistry. Due to his unstoppable artistic energy, which is felt by the listeners and visitors of



Liederabends, the singer creates vivid, conceptual song evenings that are generally distinguished by the thoughtfulness of interpretations and which will surely be included in the collection of the world chamber performance.

The prospect of further study of the topic is related to the study of J. Kaufmann's performing style from the standpoint of interpretology. **Key words:** *performing style, phenomenon of creativity, J. Kaufmann, interpretation, Liederabend.*

Постановка проблеми. Аналіз виконавського стилю здатний інтегрувати теоретичні положення й історичні відомості, естетичні оцінки та емоційний відгук, зберігаючи при цьому безпосередній зв'язок з живою музичною практикою. В межах інтерпретології виконавський стиль постає як відношення двох суб'єктів (виконавця і суб'єкта самої музики, зафіксованого в тексті), зустріч композиторського та виконавського мислення. Саме зустріччю стає кожний виступ Йонаса Кауфманна – видатного співака сучасності, про якого Пласідо Домінго сказав: «Я завжди насолоджуюся, коли чую, як співає Йонас Кауфманн, і дуже люблю розмовляти з ним; тому що він не тільки чудовий співак, а й високоінтелектуальний художник, який довго і копітко працює над інтерпретацією своїх ролей, а також удосконалює співочу техніку» [16].

Вивчення творчості Йонаса Кауфманна передбачає її осягнення в повному обсязі – як в оперному мистецтві, так й в мистецтві концертно-камерного співу. Якщо в оперній галузі співак на сьогоднішній день є одним з найзатребуваніших тенорів світу, то його камерні програми з творів Р. Вагнера, Дж. Верді, Ж. Массне, Дж. Пуччіні, Р. Штрауса, Ф. Шуберта, Ж. Бізе, Дж. Паїзіелло, Ф. Шуберта, Г. Малера – предмет особистих вподобань. Камерне виконавство та виступи з симфонічним оркестром співак вважає вкрай важливими й ретельно до них готується, вибудовуючи кожного року нову програму. Концерти з симфонічним оркестром (під відкритим небом в Мюнхені, Tutto Verdi, «Зірки білих ночей», «Гала Вагнер» ; виступи з А. Нетребко, Т. Хемпсоном, Н. Дессей, Е. Гаранча, Р. Флемінг, Д. Хворостовським) завжди демонструють видатні акторські здібності співака, його сценічність, сильний голос та бездоганну техніку. Це стосується й програм Lieder



(або «лідерабендів»), які він представляє публіці разом з постійним партнером Хельмутом Дойчем (фортепіано). Особливістю таких камерних вечорів є увага співака до німецького репертуару. Доробок Й. Кауфманна в сфері камерного музикування (в паралель до створених ним оперних персонажів та концертних виступів з оркестром) заслуговує на окреме дослідження, без якого неможливе усвідомлення феномену його виконавського стилю.

Аналіз останніх публікацій за темою. Основний матеріал стосовно творчості Й. Кауфманна міститься в численних інтерв'ю [1; 5; 14], матеріалах офіційного сайту [15], книзі Thomas Voigt «Meinen die wirklich mich» [16] з багатьма спогадами про роботу зі співаком видатних музикантів сучасності, публіцистичних статтях та відгуках на виконання, зокрема, лідерабендів (Т. Белової [3], Є. Шапинської [11], Tim Ashley [12], Christie Franke [13]). Що стосується досліджень камерно-вокального виконавства, то пошлемося на дисертації І. Герсамії [4], Т. Мадишевої [6], Т. Лимаревої [6]. Зокрема, Т. Лимарева виявляє найбільш характерні «структури звукового тексту вокально-виконавської інтерпретації як форми вираження творчості співака й як явища художньої культури» [6, с. 23], а також встановлює деякі загальні закономірності «в побудові звукових виконавських текстів» [там само]. Проте автор робить висновок про те, що вокально-виконавська інтерпретація «моделюється як семантична капсула, де сферою діяльності виконавця є периферійна зона, а ядро належить авторам графічного тексту – композитору і поету» [там само], з яким ми, досліджуючи виконавську діяльність Й. Кауфманна не можемо погодитися. Модель камерного-вокального виконання як діалогу пропонує Є. Степанідіна. Досліджуючи проблему діалогічності вокальної та фортепіанної партії (як «системи, за правилами якої будується твір»), авторка вирізняє діалогічні відносини в нотному тексті та діалог епох та стилів, що має вияв як по відношенню до твору, так й до виконання, та виокремлює наступні різновиди діалогічних пар: «слово-вокальна партія», «слово-фортепіанна партія» (при синхронній взаємодії «учасників» діалогу; діалог «персонажів» в рамках вокальної партії, вокально-фортепіанні епізоди – сольні фортепіанні та вокальні фрагменти (при діалозі «по



горизонталі», або діяхронному зрізі); діалоги «автор-виконавці», «вокальна партія-співак», «текст фортепіанної партії-піаніст», «співак-акомпаніатор», «вокальна та фортепіанна партія» [9, с. 9], а також вказує на такі різновиди співвідношення вокальної та фортепіанної партій як головування голосу або паритетність партій [9, с. 10].

Мета даного дослідження – формулювання на основі аналізу лідерабендів Й. Кауфманна основних параметрів його виконавського стилю.

Викладення основного матеріалу дослідження. Г. Ципін [10], досліджуючи феноменологію творчості, одними з основних вважає такі настанови артиста як: 1) «необхідність у вольовій дії»; 2) перевтілення «треба» в «хочу» (тобто бажання творити), 3) наявність внутрішньої позиції («для кого грати?»), тобто діалог митця з Іншим («власним» слухачем, собою). Всі ці настанови, безумовно, можна позначити щодо творчості Й. Кауфманна, зокрема, стосовно лідерабендів. За словами співака, віднайдена ним «камерна форма» *Liederabend* а є найулюбленішою формою його вислову, хоча й доволі важкою з точки зору власне підготовки. Так, в одному з інтерв'ю Й. Кауфманн відмічає: «Мені важче було б підготувати такий Лідерабенд для єдиного концерту і повторювати його через півроку, або ще через рік-два. Підготовку тоді треба починати мало що не знову з початку. Коли ми ставимо оперу, ми довго репетируємо, і прем'єрний блок зазвичай від трьох до восьми спектаклів підряд. У виставі складається все те, що було знайдено на репетиціях, але і за час виконання цієї серії зазвичай є можливість щось поліпшити, відточити і відкрити щось нове, тобто дійсно робити музику. Багато років поспіль я намагався використувати такий досвід серії вистав в жанрі сольного пісенного вечора і зробити з ним турне» [5].

Отже, *Liederabend* («пісенний вечір») за романтичною традицією вечірній концерт, в якому виконувалися твори із загальною ідеєю, або одного автора (музики чи тексту). Настанова, яку Г. Ципін сформулював як «перевтілення “треба” в “хочу”» пов'язана в творчості Й. Кауфманна з ретельною роботою над власне концертною програмою, бо лідерабенд – особистісний жанр, в якому можливо тонке відчуття довіри та бесіди з публікою. «Вольова дія» співака в цьому сен-



сі – свідоме обрання переважно творів австро-німецького репертуару. Зокрема – виконання камерних опусів Густава Малера. Ним виконані романси, «Пісня про Землю», «Пісні про померлих дітей» (в теноровій тональності на терцію вище за оригінал). Стосовно останнього виконання Т. Белова пише, що «проникнення та попадання Й. Кауфманом в образний світ твору є дивовижним, його інтерпретація постає в один ряд з класичним записом Д. Фішера-Діскау» [2]. У 2011 відмітимо серію концертів з піснями не тільки Г. Малера, а й Р. Штрауса (City of Birmingham Symphony Orchestra, дир. А. Нельсон); лідерабэнд в Бамберзі, Мюнхені та Метрополітен-опера з піснями Ф. Ліста, Г. Малера, А. Дюпарка (зокрема, на вірші Гейне та Гете), Р. Вагнера.

Окрема тема в контексті дослідження виконавського стилю Й. Кауфманна – творчість Ф. Шуберта. Так, ще на початку співочої кар'єри він співав в опері «Веселий замок сатани», у сезоні 2009/2010 Й. Кауфманн виконав лідерабэнд Ф. Шуберта «Прекрасна мірошничка»), який потім записав. В його дискографії є «Зимовий шлях», арії з опери «Ф'єррабрас», «Альфонсо і Естрелла» (альбом «Sehnsucht»), за участі співака пройшли вистави К. Гута «Ф'єррабрас». в концерті у Музикферайн (1 травня 2014) пролунала рання балада Die Bürgschaft («Порука»). В одному з інтерв'ю він зазначає: «У 19 років Шуберт написав музику на баладу Шиллера “Порука”. У ній є елементи, характерні для опери; добре чутна зростаюча напруга – вочевидь, йому було приємно грати з таким матеріалом. Але, звичайно, Шуберт відомий перш за все завдяки своїм симфоніям, камерній музиці і величезній пісенній творчості – такій простій і філігранній» [8]. Але, звичайно, саме виконання циклу «Зимовий шлях» продемонстрував глибину розуміння та інтерпретації співаком камерної творчості Ф. Шуберта та поставив цей запис в один ряд з виконаннями П. Шрайера, Д. Фішера-Діскау, Ханса Хоттера. Поряд з записом (фірми SONY) є концертний запис виконання цього циклу (12.04.2014) в Москві, яка стала восьмим містом концертного турне, про яке співак говорить: «Турне з “Зимовим шляхом” дає масу задоволення, з кожним виступом все більше і більше. Пісні Шуберта дають прекрасну можливість урізноманітнити мій оперний репертуар. З вокальної точки зору виконувати “Зимовий шлях” неважко, та й емоційно напо-



внити його досить просто. Шуберт написав таку прекрасну музику на тексти Вільгельма Мюллера, що у мене як співака просто немає шансу не відкритися їм: варто вступити на цей шлях, і тебе захоплять зима і депресія» [5]. У «Зимовому шляху» композитор вирішується на зображення внутрішнього світу людини в стані безвиході, який з такою силою відтворює Кауфманн. «У цих піснях, – вказує Є. Шапинська, цитуючи М. Бріона, – той трагічний Шуберт, якого часто просто не знають, розкриває тіньові і осяяний в ночі бік свого існування ... Людина має бути глухою, щоб її не вразили заклики темних сил, які так часто прориваються в його фортепіанній музиці, в його Піснях, квартетах і симфоніях» [цит. за 11].

Звернемося до аналізу виконання Й. Кауфманна. У першому романсі («Спокійно спи») чути трохи перебільшену, скандовану дикцію початкових фраз, яка змінюється звичною м'якістю, і завершується на словах «... мої кроки безшумні, що не рипнули двері» на піанісимо. На контрасті, *attacca*, звучить бурхливий «Флюгер», ще яскравіше – наступні «Застиглі сльози». «Повінь» – номер, в якому співак органічно поєднує повноцінне оперне *ff* і найтонше *pp*. Контрастом стає наступна зосереджена пісня «На річці». За словами Х. Дойча, один з головних романсів циклу – «Трактир» («Це найглибша, осмислена і красива пісня з усього циклу»). Вона вкрай повільна, і від співака вимагає величезного напруження і філігранної техніки дихання. Кауфманн інтерпретує її як хорал, а супровід виконується ледь чутним звуком. Таке «виконання на межі» звуку і тиші вражає й в наступних номерах – «Самотність», «Сивини», «Ворон», «Остання надія» – розвиток кожної з них подібний до розкручування пружини. Є.Шапинська характеризує інтровертність виконавця як можливість відчувати дихання «іншого світу» [11], а К. Франк вбачає у виконанні Кауфманна весь спектр емоцій – «від іронічного, безпорадного прощання “Gute Nacht” до помилкової надії “Die Post” і відчаю “Der Leiermann” ... Кауфман був схожий не на оповідача, який розповідає здалеку, а на людину, що переживає біль в даний момент» [13]. Апофеозом цієї емоції стає «Сміливість», яку Й. Кауфманн вважає центром власної виконавської концепції. До речі, стосовно настанови творчості, сформульованої Г. Ципіним



як «наявність внутрішньої позиції» та діалогу, треба відмітити, що Кауфманн частіше веде цей діалог з самим собою. Багато з слухачів відмічають інтровертність його виконання «Зимового шляху»: «На свій “Зимовий шлях” Кауфман захоплює слухача глибиною переживання, а не показною яскравістю емоції» [3]. Але такий внутрішній діалог вимагає активного слухання. «Кауфмана і Дойча недостатньо чути, потрібно слухати», – вважає Т. Белова [там само]. К. Франк у відгуку на виконання «Зимового шляху» зазначав здатність Кауфманна «проникати крізь шкіру та психіку персонажа», що позначається на партиципативності виконання: «Те, що Кауфман був у якомусь іншому світі, не знаючий про свою аудиторію, було очевидним. Він пестив і хрипів, плескав фрази і співав крізь зуби» [13].

Стосовно концептуального виміру інтерпретації Й. Кауфманном «Зимового шляху» слід відмітити: цільність та вибудованість виконавської форми; свідоме уникнення зайвої експресивності, монологічність (артист з'єднує пісні, створюючи розширений монолог), артистизм (так, Т. Ешлі відмічав, що співак виконує цикл «велично, байронічно і метафізично зухвало» [12]).

Висновки дослідження. Безумовно, Й. Кауфманну підвладний практично весь теноровий репертуар (оперний, концертний, камерний), тому в даному дослідженні ми вважаємо його співаком *універсального типу*. Камерне виконавство Й. Кауфманна представляє величезний інтерес для дослідження його стилю, бо його інтерпретації завжди впізнаванні. Складність та різнохарактерність образів, текстів, творів; поєднання та витриманість в одному стильовому полі, вміння розподіляти силу голосу, підпорядковуючи його художньому задуму – це риси, що характеризують дійсного майстра. До того ж, позначена вище сценічність співака дозволяє виокремити *концертність як важливу якість його самопрезентації*, що яскраво представлена в камерному жанрі лідерабенда.

Стосовно «структур звукового тексту» (Т. Лимарева), або складових виконавського стилю, що виявлені при аналізі камерної творчості співака та характеризують його індивідуальність, позначимо такі.

1. *Інтелектуалізм, концептуальність задуму та «циклічність» втілення.* Для ліберабендов співак завжди обирає складні програми



(камерні цикли Р. Вагнера, Р. Штрауса, Г. Малера), іноді демонструючи й нові виміри інтерпретації доволі простих, на перший погляд, пісень (це стосується, зокрема, пісень Ф. Шуберта). В програмах переважають цикли пісень («П'ять пісень на вірші Матільди Везендонк» Р. Вагнера, «Три сонета Петрарки» Ф. Ліста, «Сім сонетів Мікеланджело» Б. Бріттена, «Зимовий шлях» Ф. Шуберта, «Пісні про померлих дітей» Г. Малера), або взагалі вечори присвячено творчості одного композитора, особистість якого Кауфманном осмислюється у новому, глибокому прочитанні. З точки зору драматургії виконання співаком будь-якого твору або циклу завжди цілісні й устримлені до *катарсису* (саме такою є якість фінальних пісень або номерів його лідерабендів). До того ж, інколи співак поєднує декілька пісень у своєрідний мікроцикл, що посилює монологічність висловлювання (або діалог «Я-Я»).

2. Система вокальних засобів виразності, що дозволяють співакові моделювати різні грані образів. В лідерабендах відбиваються головні риси стилю Й. Кауфманна, які можна позначити й стосовно оперних трактувань: економія виконавських засобів, прихильність співака до ведення кантилени, роль ритмічної складової у вокальній партитурі, вміння підстроювати свій голос у різних вокальних ансамблях, блискуче піано та *mezzo voce*, яскравість *forte*, філігранність *diminuendo* тощо. Характерно, що зовні стримана манера виконання Кауфманна дозволяє передати відтінки поетичного і музичного тексту, досягаючи дійсно висот, властивих йому як виконавцю трагічних ролей оперного репертуару. В камерному виконанні деякі речі звучать навіть більш рельєфно. Наприклад, це стосується *тембру* (співак вміє обирати потрібний окрас голосу, зокрема, матовий або «сталевий» відтінок), динамічного відтінку *ppp* (іноді ледь чутне звучання голосу в вокальному циклі Ф. Шуберта видавало відчуття межі між світами, який немов би перетинає ліричний герой), *дикції* (співак чітко промовляє слова, а іноді взагалі співає речитативною манерою, зокрема, «Поруку» Ф. Шуберта) та *ритму* (йому властива специфічна «гострота» з певними порушеннями рівномірного перебігу, що надає потужний вплив на слухачів). Аналізуючи метод роботи Й. Кауфманна з авторським нотним текстом, потрібно відзначити, що він шанобли-



во ставиться до тексту виконуваних творів, ніколи не перебільшує з «вольностями» (агогічні відхилення, текстові купюри чи, навпаки, додавання тексту, фіоритури тощо).

З точки зору поведінкових характеристик у виконанні Й. Кауфманна завжди превалює *маскулінність*.

В лідерабендах велике значення має діалог вокальної та фортепіанної партій. Критика завжди відмічає майже бездоганне відчуття ансамблю Кауфманна та Х. Дойча. При паритетності партій, можна виокремити у виконанні Кауфманна–Дойча такі види діалогу (за класифікацією Є. Стапанідіної) як діалог «слово-вокальна партія», синхронність вокальної та фортепіанної партій; діалог «персонажів» в рамках вокальної партії, діалог «вокальна партія-співак» (хоча іноді співак та піаніст немов би «змагаються», але це завжди зумовлено наявною метою).

Все перелічене вище дозволяє визначити ще одну рису виконавського стилю Кауфманна – артистизм. Саме Артистом, глибоким, вдумливим, зрілим, представляється Й. Кауфманн у виконанні *Liederabend'a*. Завдячуючи його нестримній артистичній енергетиці, яку відчувають слухачі та відвідувачі лідерабендів, співак створює яскраві, концептуальні пісенні вечори, що в цілому вирізняються продуманістю інтерпретацій і які, безумовно, увійдуть до колекції світового камерного виконавства.

Перспектива подальшого дослідження теми пов'язана з дослідженням виконавського стилю Й. Кауфманна з позицій інтерпретології.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бабалова М. Оперный певец Йонас Кауфман: «Коллега сказал, что я пою с таким видом, будто меня сейчас стошнит» [інтерв'ю]. 17 декабря 2008. URL: <http://izvestia.ru/news/343828> (15.12.2018).
2. Белова Т., Елагина Т. Кауфман Й. URL: <http://www.belcanto.ru/kaufmann.html> (12.12.2018).
3. Белова Т. Кауфманн исполнит «Зимний путь». 27.03.2014. URL: <https://www.belcanto.ru/14032703.html>



4. Герсамия И. Е. Проблемы психологии творчества певца: автореф. дис. ... докт. искусствовед. / Тбилисская гос. консерватория им. В. Сараджишвили. К., 1988. 35 с.
5. Елагина Т. Йонас Кауфман: «Я счастлив в своей профессии». URL: <http://operanews.ru/14051202.html> (10.12.2018).
6. Лымарева Т. Вокально-исполнительская интерпретация как художественный текст: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 – Музыкальное искусство. Санкт-Петербург: СПб консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 2009. 19 с.
7. Мадышева Т. П. К проблеме интерпретации вокальной музыки // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. пр. / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Чайковського; [упоряд. Г. Я. Ботунова; ред. Л. В. Шаповалова, О. Г. Рощенко]. Харків, 2005. Вип. 14: Спадщина П. І. Чайковського на шляху у XXI століття. С. 334–335.
8. Прицкер М. Йонас Кауффман не хочет быть только немецким тенором // Reporter-176. Published on Nov 3, 2011. С. 9. Russian-American Daily reporterru.com. URL: <https://issuu.com/reporterru/docs/reporter-176>
9. Степанидина Е. А. Диалогические отношения вокальной и фортепианной партий в отечественной музыке 1930–1960-х годов: автореф. дис. кандидата искусствовед.: 17.00.02. Саратов, 2013. 26 с.
10. Цыпин Г. М. Феноменология творчества // Развитие личности. М., 2012. № 2. С. 166–192.
11. Шапинская Е. «Зимний путь» Шуберта в современной культуре: вечные вопросы бытия и тоска по утраченным ценностям // Культура культуры. № 1 (5). 2015. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zimniy-put-shuberta-v-sovremennoy-kulture-vechnye-voprosy-bytiya-i-toska-po-utrachennym-tsennostyam>
12. Ashley Tim. Winterreise, D9.11 // Guardian. Monday September 1, 2003. URL: <http://www.simonkeenlyside.info/index.php/performances/performances-concert-recital-oratorio/concert-performances-2003/2003-08-30-winterreise-queens-hall-edinburgh-malcolm-martineau/>.
13. Franke Christie. A Winter's Tale: Jonas Kaufmann sings Winterreise. 03 April 2014. URL: <https://bachtrack.com/review-kaufmann-winterreise-berlin-aor-2014>



14. Jonas Kaufmann, Asher Fisch: interview extras. URL: <http://www.euronews.com/2013/03/28/jonas-kaufmann-asher-fisch-interview-extras> (10.12.2018)
15. Kaufmann Jonas. URL: <http://www.jonaskaufmann.com/en/> (10.12.2018)
16. Voigt Thomas. Jonas Kaufmann. Meinen die wirklichmich? Пер. с нем. E.C. Leipzig, 2010. 176 p. URL: <https://yadi.sk/public/?hash=GwguuSCpqUIZoSnOfCTeIFZFoWWCy0ddftc7OIk9GhY%3D>

REFERENCES

1. Babalova M. Opernyj pevec Jonas Kaufman: «Kollega skazal, chto ya poyu s takim vidom, budto menya sejchas stoshnit» [Opera singer Jonas Kaufman: «A colleague said that I sing with the look that I'm going to vomit now»] [interv'yu]. 17 dekabrya 2008. URL: <http://izvestia.ru/news/343828> (15.12.2018).
2. Belova T., Elagina T. Kauffman J. URL: <http://www.belcanto.ru/kaufmann.html> (12.12.2018).
3. Belova T. Kaufmann ispolnit «Zimniy put» [Kaufmann will perform «Winter Way»]. 27.03.2014. URL: <https://www.belcanto.ru/14032703.html>
4. Gersamiya I.E. Problemyi psihologii tvorchestva pevtsa [Problems of psychology of the singer's creativity]: avtoref. dis. ...dokt. iskusstvoved. / Tbilisskaya gos. konservatoriya im. V. Saradzhishvili. K., 1988. 35 s.
5. Elagina T. Jonas Kaufman: «Ya schastliv v svoej professii» [Jonas Kaufman: «I am happy in my profession»]. URL: <http://operanews.ru/14051202.html> (10.12.2018).
6. Lyimareva T. Vokalno-ispolnitelskaya interpretatsiya kak hudozhestvennyiy tekst [Vocal performance interpretation as a literary text]: avtoref. dis.... kand. iskusstvovedeniya : spets. 17.00.02 – Muzyikalnoe iskusstvo. Sankt-Peterburg: SPb konservatoriya im. N. A. Rimskogo-Korsakova, 2009. 19 s.
7. Madyisheva T. P. K probleme interpretatsii vokalnoy muzyiki [To the problem of interpreting vocal music] // Problemi vzaemodiyi mistetstva, pedagogiki ta teorii i praktiki osviti: zb. nauk. pr / Hark. derzh. un-t mistetstv im. I. P. Chaykovskogo; [uporyad. G. Ya. Botunova; red. L. V. Shapovalova, O. G. Roschenko]. Harkiv, 2005. Vip. 14: Spadschina P. I. Chaykovskogo na shlyahu u XXI stolittya. S. 334–335.
8. Pritsker M. Yonas Kauffman ne hochet byit tolko nemetskim tenorom [Jonas Kauffman does not want to be only a German tenor] // Reporter-176.



- Published on Nov 3, 2011. C. 9. Russian-AmericanDailyreporterru.com. URL: <https://issuu.com/reporterru/docs/reporter-176>
9. Stepanidina E. A. Dialogicheskie otnosheniya vokalnoy i fortepiannoy partiy v otechestvennoy muzyike 1930–1960-h godov [Dialogue relations of vocal and piano parts in Russian music of the 1930s–1960s]: avtoref. dis. kandidata iskusstvoved.: 17.00.02. Saratov, 2013. 26 s.
 10. Tsyipin G. M. Fenomenologiya tvorchestva [The phenomenology of creativity] // Razvitie lichnosti. M., 2012. # 2. S. 166–192.
 11. Shapinskaya E. «Zimniy put» Shuberta v sovremennoy kulture: vechnyie voprosyi byitiya i toska po utrachennym tsennostyam [Schubert's «Winter's Way» in modern culture: the eternal questions of being and longing for lost values] // Kultura kulturyi. # 1 (5). 2015. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zimniy-put-shuberta-v-sovremennoy-kulture-vechnye-voprosy-byitiya-i-toska-po-utrachennym-tsennostyam>
 12. Ashley Tim. Winterreise, D9.11 // Guardian. Monday September 1, 2003. URL: <http://www.simonkeenlyside.info/index.php/performances/performances-concert-recital-oratorio/concert-performances-2003/2003-08-30-winterreise-queens-hall-edinburgh-malcolm-martineau/>.
 13. Franke Christie. A Winter's Tale: Jonas Kaufmann sings Winterreise. 03 April 2014. URL: <https://bachtrack.com/review-kaufmann-winterreise-berlin-aor-2014>
 14. Jonas Kaufmann, Asher Fisch: interview extras. URL: <http://www.euronews.com/2013/03/28/jonas-kaufmann-asher-fisch-interview-extras> (10.12.2018).
 15. Kaufmann Jonas. URL: <http://www.jonaskaufmann.com/en/> (10.12.2018).
 16. Voigt Thomas. Jonas Kaufmann. Meinen die wirklich mich? translation from german E. C. Leipzig, 2010. 176 p. URL: <https://yadi.sk/public/?hash=GwguuSCpqUIZoSnOfCTeIFZFoWWCy0ddftc7OIk9GhY%3D>.



ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Дніпровська Наталя Георгіївна – ст. викладач кафедри вокально-хорової підготовки вчителя Комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради; e-mail: natalia4712@gmail.com

Каменєва Анна Сергіївна – старший викладач кафедри хорового диригування ХНУМ імені І. П. Котляревського.

Копелюк Олег Олексійович – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри спеціального фортепіано ХНУМ імені І. П. Котляревського; e-mail: oleg_kopelyuk@i.ua

Лю Ся – аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського (науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент Цурканенко І. В.); e-mail: 2623434691@qq.com

Маклюк Дмитро Михайлович – соліст ХНАТОБа імені М. Лисенка; доцент кафедри сольного співу ХНУМ імені І. П. Котляревського; e-mail: macdmitri@gmail.com

Моцаренко Катерина Вадимівна – здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової (науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент Овсяннікова-Трель О. А.); e-mail: timidezza17@gmail.com

Палій Ірина Олегівна – кандидат мистецтвознавства, докторант кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського (науковий консультант – доктор мистецтвознавства, професор Шаповалова Л. В.); e-mail: rnp1584@gmail.com

Соляник Маргарита Олександрівна – аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського (науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент Ніколаєвська Ю. В.); e-mail: margarita.solyanik22241722@gmail.com

Тищик Вадим Борисович – аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського (науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент І. М. Полусмяк); e-mail: vip.vadym.tyshchuk@gmail.com



Харенко Аліна Олексіївна – аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського (науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент І. М. Полусмяк); e-mail: kharenkoalina@ukr.net

Чиженко Марина Владиславівна – заслужена артистка України; доцент кафедри сольного співу та оперної підготовки ХНУМ імені І. П. Котляревського; e-mail: ladiopera@ukr.net

Ян Хаосюань – аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського (науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент Ніколаєвська Ю. В.); e-mail: 1992yhx@gmail.com

Яструб Олена Миколаївна – викладач кафедри хорового диригування ХНУМ імені І. П. Котляревського; e-mail: olenayastrub@gmail.com



СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Днипровская Наталья Георгиевна – ст. преподаватель кафедры вокально-хоровой подготовки учителя Коммунального заведения «Харьковская гуманитарно-педагогическая академия» Харьковского областного совета; e-mail: natalia4712@gmail.com

Каменева Анна Сергеевна – старший преподаватель кафедры хорового дирижирования ХНУИ имени И. П. Котляревского.

Копелюк Олег Алексеевич – кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры специального фортепиано ХНУИ имени И. П. Котляревского; e-mail: oleg_kopelyuk@i.ua

Лю Ся – аспирантка кафедры интерпретологии и анализа музыки ХНУИ имени И. П. Котляревского (научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент Цурканенко И. В.); e-mail: 2623434691@qq.com

Маклюк Дмитрий Михайлович – солист ХНАТОБа имени Н. Лисенко; доцент кафедры сольного пения ХНУИ имени И. П. Котляревского; e-mail: macdmitri@gmail.com

Моцаренко Екатерина Вадимовна – соискатель кафедры истории музыки и музыкальной этнографии Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой (научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент Овсянникова-Трель А. А.); e-mail: timidez17@gmail.com

Палий Ирина Олеговна – кандидат искусствоведения, докторант кафедры интерпретологии и анализа музыки ХНУИ имени И. П. Котляревского (научный консультант – доктор искусствоведения, профессор Шаповалова Л. В.); e-mail: rnpl584@gmail.com

Соляник Маргарита Александровна – аспирантка кафедры интерпретологии и анализа музыки ХНУИ имени И. П. Котляревского (научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент Николаевская Ю. В.); e-mail: margarita.solyanik22241722@gmail.com

Тищик Вадим Борисович – аспирант кафедры интерпретологии и анализа музыки ХНУИ имени И. П. Котляревского (научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент И. М. Полусмяк); e-mail: vip.vadym.tyshchuk@gmail.com



Харенко Алина Алексеевна – аспірантка кафедри інтерпретології і аналізу музики ХНУІ імені І. П. Котляревського (науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент І. М. Полусмяк); e-mail: kharenkoalina@ukr.net

Чиженко Марина Владиславовна – заслужена артистка України; доцент кафедри сольного півня і оперної підготовки ХНУІ імені І. П. Котляревського; e-mail: ladiopera@ukr.net

Ян Хаосюань – аспірант кафедри інтерпретології і аналізу музики ХНУІ імені І. П. Котляревського (науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент Ніколаєвська Ю. В.); e-mail: 1992yhx@gmail.com

Яструб Елена Николаевна – преподаватель кафедри хорового дирижування ХНУІ імені І. П. Котляревського; e-mail: olenayastrub@gmail.com



INFORMATION ABOUT AUTHORS

Dniprovska Natalia Heorhiivna – senior lecturer of the Vocal-Choral Teacher Training Department at the Municipal Institution «Kharkiv Humanitarian and Pedagogical Academy» of the Kharkiv Regional Council; e-mail: natalia4712@gmail.com

Kameneva Anna Serhiivna – lecturer of the Choral Conducting Department at Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts.

Kopeliuk Oleh Oleksiiovych – Ph. D. in Art Studies, Senior Lecturer of the Special Piano Department at Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts; e-mail: oleg_kopelyuk@i.ua

Liu Xia – postgraduate student at the Department of Interpretology and Music Analysis, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts (research adviser – Ph. D. in Art Studies, Associate Professor Tsurkanenko I. V.); e-mail: 2623434691@qq.com

Makliuk Dmytro Mykhailovych – soloist of Kharkiv National Academic Opera and Ballet Theatre named after M. Lysenko; Associate Professor at the Solo Singing and Opera Training Department, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts; e-mail: macdmritri@gmail.com

Motsarenko Kateryna Vadymivna – applicant at the Music History and Music Ethnography Department, Odessa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova (research advisor – Ph. D. in Art Studies, Associate Professor Ovsiannikova-Trel O. A.); e-mail: timidezza17@gmail.com

Palii Iryna Olehivna – Ph. D. in Art Studies, doctoral candidate at the Department of Interpretology and Music Analysis, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts (academic advisor – Habilitated Doctor of Art Studies, Professor Shapovalova L. V.); e-mail: rnpl584@gmail.com

Solianyik Marharyta Oleksandrivna – postgraduate student at the Department of Interpretology and Music Analysis, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts (research advisor – Ph. D. in Art Studies, Associate Professor Nikolaiyeska Yu. V.); e-mail: margarita.solyanik22241722@gmail.com

Tyshchyk Vadym Borysovych – postgraduate student at the Department of Interpretology and Music Analysis, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National



University of Arts (research advisor – Ph. D. in Art Studies, Associate Professor Polusmiak I. M.); e-mail: vip.vadym.tyshchuk@gmail.com

Kharenko Alina Oleksiivna – postgraduate student at the Department of Interpretology and Music Analysis at Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts (research advisor – Ph. D. in Art Studies, Associate Professor Polusmiak I. M.); e-mail: kharenkoalina@ukr.net

Chyzhenko Maryna Vladyslavivna – Honored Artist of Ukraine; Associate Professor at of Solo Singing and Opera Training Department, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts; e-mail: ladiopera@ukr.net

Yan Haosyuan – postgraduate student at the Department of Interpretology and Music Analysis, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts (research advisor – Ph. D. in Art Studies, Associate Professor Nikolaiyeska Yu. V.); e-mail: 1992yhx@gmail.com

Yastrub Olena Mykolaivna – lecturer of the Choral Conducting Department at Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts; e-mail: olenayastrub@gmail.com

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

Внесене наказом Міністерства освіти і науки України № 1609 від 22.12.2016 р.
у перелік наукових фахових видань України для публікації основного змісту
дисертаційних робіт (галузь «Мистецтвознавство»)

Виходить з 1995 року.

Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти

Збірник наукових статей
Вип. 55

Відповідальний за випуск – канд. мистецтвознавства, професор
А. М. Жданько

Редактор-упорядник, технічний редактор – Л. В. Шаповалова

Редакція, як правило, зберігає відмінності авторських текстів

Комп'ютерна верстка – О. Б. Мальцев

Підписано до друку 20.11.2019. Формат 60 x 84 1/16.
Умов. др. арк. 11,9. Об. вид арк. 12,0.
Зам. № ЕП-1912262. Тираж 300 прим.

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