

ISSN 2519-4496

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

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

Випуск 71

Збірник наукових статей

Харків
2024

Рекомендовано до друку Вченою радою Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (Протокол № 13 від 19 червня 2024 року)
Свідоцтво про державну реєстрацію КВ № 23371-13211ПР від 24.05.2018 р.

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

Головний редактор: *Ніколаєвська Юлія Вікторівна (Nikolajevska Julija)* – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри інтерпретології та аналізу музики, проректор з науково-педагогічної, творчої роботи та інноваційної діяльності Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна.

Редакційна колегія: ► *Адамонієна Рута (Adamoniene Ruta)* – доктор філософії, професор, Університет Миколаша Ромеріса, Вільнюс, Литва. ► *Говорухіна Наталія Олегівна (Govorukhina Natalija)* – кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, ректор Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна. ► *Громченко Валерій Васильович (Hromchenko Valerij)* – доктор мистецтвознавства, доцент, проректор з наукової роботи Дніпровської академії музики імені М. Глінки, Дніпро, Україна. ► *Карвашевська Моніка (Karwaszewska Monika)* – PhD hab., доцент, керівник відділу досліджень, розвитку персоналу та видавничої справи, Музична академія імені Станіслава Монюшка, Гданськ, Польща. ► *Копелюк Олег Олександрович (Kopeliuk Oleh)* – кандидат мистецтвознавства, доцент, проректор з науково-педагогічної роботи та міжнародних зв'язків Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна. ► *Мартинюк Тетяна Володимирівна (Martyniuk Tetiana)* – доктор мистецтвознавства, професор, завідувачка кафедри мистецьких дисциплін і методик навчання Університету Григорія Сковороди в Переяславі, Переяслав, Україна. ► *Петрович Мілена (Petrovic Milena)* – PhD, професор кафедри сольфеджіо та музичної освіти факультету музики Університету мистецтв у Белграді, Сербія. ► *Ракочі Ваоім Олександрович (Rakochi Vadim)* – доктор мистецтвознавства, старший викладач кафедри інструментального виконавства Комунального закладу вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського», Київ, Україна. ► *Роценко Олена Георгіївна (Roshchenko Olena)* – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри української та зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна. ► *Савченко Ганна Сергіївна (Savchenko Hanna)* – кандидат мистецтвознавства, професор, завідувачка кафедри композиції та інструментування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна. ► *Чернявська Маріанна Станіславівна (Chernyavska Marianna)* – кандидат мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна. ► *Шаповалова Людмила Володимирівна (Shapovalova Lyudmyla)* – доктор мистецтвознавства, професор, завідувачка кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна. ► *Шьонінг Катерина (Schöning Kateryna)* – керівник наукових проєктів, лектор (історичне музикознавство), Інститут музикознавства Віденського університету, Відень, Австрія.

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

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

Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст. Вип. 71. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Русакова, Я. О. Сердюк. Харків: ХНУМ, 2024. 240 с. ISSN 2519-4496

Представлені у збірнику статті висвітлюють переважно актуальні питання сучасного виконавства у фортепіанній, вокальній, сольній і хоровій, баянній і духовій музиці та диригентській практиці (розділ 2); певну увагу приділено компонентам музичної мови в їх сучасному науковому осмисленні (розділ 1).

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

ISSN 2519-4496

Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

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

Issue 71

Collection of Research Papers

Kharkiv
2024

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

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

Editorial board: ▶ *Adamoniene Ruta* – PhD, Professor, Mykolas Romeris University, Vilnius, Lithuania. ▶ *Chernyavska Marianna* – PhD in Art Studies, Professor, Vice-rector for research of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine. ▶ *Govorukhina Nataliya* – PhD in Art Studies, Professor, Rector of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Honored Art Worker of Ukraine, Kharkiv, Ukraine. ▶ *Hromchenko Valeriy* – Dr. habil. in Art Studies, Associate Professor, Vice-Rector for Research of the Dnipro M. Glinka Academy of Music, Dnipro, Ukraine. ▶ *Karwaszewska Monika* – PhD hab., Associate Professor, Faculty of Choral Conducting, Church Music, Arts Education, Eurhythmics and Jazz, Stanislaw Moniuszko Academy of Music in Gdańsk: Gdańsk, Polska. ▶ *Kopeliuk Oleh* – PhD in Art Studies, Associate Professor, Vice-rector for scientific and pedagogical work and international relations of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine. ▶ *Martyniuk Tetiana* – Dr. habil. in Art Studies, Full Professor, Head of the Department of Art Disciplines and Teaching Methods of Hryhoriy Skovoroda University in Pereyaslav: Pereyaslav, Ukraine. ▶ *Petrovic Milena* – PhD, Professor, Department of Solfeggio and Music Education, Faculty of Music, University of Arts in Belgrade, Serbia. ▶ *Rakochi Vadim* – Dr. habil. in Art Studies, Senior Lecturer, Department of Instrumental Performance, Municipal Institution of Higher Education, Kyiv Regional Council, "Pavlo Chubynsky Academy of Arts", Kyiv, Ukraine. ▶ *Roshchenko Olena* – Dr. habil. in Art Studies, Full Professor, Department of Ukrainian and Foreign Music, the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine. ▶ *Savchenko Hanna* – PhD in Art Studies, Professor, Head of the Department of Composition and Orchestration, the Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts, Kharkiv, Ukraine. ▶ *Schöning Kateryna* – PhD in Art Studies, Head of scientific projects (PostDoc, Senior), University Lecturer (Historical Musicology), Institute of Musicology, University Vienna, Vienna, Austria. ▶ *Shapovalova Liudmyla* – Dr. habil. in Art Studies, Full Professor, Head of the Department of Interpretology and Music Analysis, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine.

Editors-compilers: Larysa Rusakova, Yaroslava Serdiuk.

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

Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education: collection of articles. Issue 71. Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts; editors-compilers L. Rusakova & Ya. Serdiuk. Kharkiv: KhNUA, 2024. 240 p. ISSN 2519-4496

P 78

The articles presented in the collection highlight mainly topical issues of modern performance in piano, vocal, solo and choral, button accordion, wind music, and conducting practice (section 2); certain attention is paid to the components of the musical language in their modern scientific understanding (section 1).

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

ЗМІСТ

Розділ 1. Сучасні ракурси музично-теоретичних досліджень

<i>Юрко Х. С.</i>	Аспекти дослідження тембру в науковому дискурсі	7
-------------------	---	---

Розділ 2. Музичне виконавство

<i>Ушакова М. С.</i>	Сучасна музика у стратегіях творчої діяльності РозалінТюрек	24
<i>Сун Мейсюань</i>	Специфіка втілення європейських жанрових моделей в китайській фортепіанній музиці як підґрунтя виконавської стилістики	48
<i>Пен Жуй</i>	Концертна діяльність китайських піаністів: історія розвитку	67
<i>Новак І. І.</i>	Вокальний цикл М. Равеля «Chansons madécasses» та його роль у розвитку французької камерно-вокальної музики першої половини ХХ століття	92
<i>Продоус Є. Р.</i>	Специфіка формування стильових домінант у вокальному виконавстві (на прикладі творчості Н. Штуцманн)	107
<i>Запорожан Д. В.</i>	Творчість Якуба Йозефа Орлінського у дзеркалі сучасних тенденцій мистецтва контрагенорів	122
<i>Коноров О. О.</i>	Перлини української вокальної лірики у творчості сучасного співака-тенора (виконавський автокоментар)	139
<i>Лю Фань</i>	Концертні традиції хорового диригування в Китаї другої половини ХХ – початку ХХІ століття	160
<i>Качуринець Л. В.</i>	Напрями діяльності диригентів України у ХХ столітті крізь призму мистецьких проєктів	179
<i>Мельниченко М. В.</i>	Якість «стихійного» мислення баяніста: виконавський текст і звуковий образ сучасного баяна	198
<i>Ван Юцзе</i>	Поетика пасторалі у творах для флейти європейських та китайських композиторів ХХ–ХХІ століть	214

TABLE OF CONTENTS

Section 1. **Modern perspectives of music-theoretical studies**

<i>Khrystyna Yurko</i>	Aspects of studying timbre in scientific discourse	7
------------------------	--	---

Section 2. **Musical performance**

<i>Marharyta Ushakova</i>	Contemporary music in the strategies of R. Tureck's creative activity	24
<i>Song Meixuan</i>	Specifics of the embodiment of European genre models in Chinese piano music as the basis of performance stylistics	48
<i>Peng Rui</i>	Concert activities of Chinese pianists: the history of development	67
<i>Ilona Novak</i>	M. Ravel's vocal cycle "Chansons madécasses" and its role in the development of French chamber-vocal music of the first half of the twentieth century	92
<i>Yevheniia Prodous</i>	The specificity of the formation of style dominants in vocal performance (based on N. Stutzmann's creativity)	107
<i>Dmytro Zaporozhan</i>	Jakub Józef Orliński's work in the mirror of modern trends in the art of countertenors ...	122
<i>Konorov O. O.</i>	The pearls of Ukrainian vocal lyrics in a contemporary tenor singer's work (the performer's auto-comment)	139
<i>Liu Fan</i>	Concert traditions of choral conducting in China in the second half of the 20th – early 21st century	160
<i>Liliia Kachurynets</i>	Directions of the activities of Ukrainian conductors in the 20 th century through the prism of art projects	179
<i>Maksym Melnychenko</i>	The quality of a button accordionist's "element" thinking: performer's text and the sound image of the modern button accordion	198
<i>Youjie Wang</i>	Pastoral poetics in the compositions for the flute by European and Chinese composers of the 20th–21st centuries	214

Розділ 1.
**СУЧАСНІ РАКУРСИ
МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ**

УДК 781.22:78.072'06

DOI 10.34064/khnum1-7101

Юрко Христина Сергіївна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірантка кафедри теорії музики;
Харківська державна академія культури,
викладачка кафедри теорії та історії музики
e-mail: khrystynayurko145@gmail.com
ORCID iD: 0009-0005-5460-9641

Аспекти дослідження тембру в науковому дискурсі

Актуальність обраної теми дослідження зумовлена тривалим інтересом науковців до вивчення тембру як складного явища та необхідністю узагальнення існуючих поглядів на нього. Метою статті є систематизація дослідницьких векторів у вивченні тембру, які склалися на сьогодні в українському та зарубіжному музикознавстві; виокремлення принципів тембрової організації інструментальних творів. Наукова новизна дослідження полягає 1) в обґрунтуванні універсальності смислової пари принципів тембрової організації «темброве інтегрування / темброве диференціювання (дезінтеграція)»; 2) в уведенні до наукового обігу смислової пари принципів тембрової організації «темброва інерція / темброва активність». У статті застосовано такі методи дослідження: системно-аналітичний, функціональний, компаративний, типологічний. У результаті дослідження систематизовано наявні в науковій літературі підходи до вивчення тембру (тембр як складне явище, функції тембру, тембр і фактура, семантика тембру); виявлено напрацьовані механізми аналізу тембрової організації, запропоновано смислову пару принципів «темброва інерція / темброва активність», обґрунтовано важливість дослідження принципів тембрової організації при вивченні тембрової семантики.

Ключові слова: тембр; темброва організація; темброва семантика; інструментальна музика; принципи тембрової організації; темброве

інтегрування / темброве диференціювання (дезінтеграція); темброва інерція / темброва активність; фактура.

Постановка проблеми.

Тембр є однією із центральних категорій сучасної музикології. Дослідження тембру різновекторні та різноаспектні, що зумовлено композиторською практикою ХХ–ХХІ століття. Йдеться про звукопошукові і тембропошукові тенденції, появу електроакустичної музики тощо. Темб्रोзнавство на сьогодні – це розгалужена система знань, представити яку у межах однієї статті неможливо. Тому поза зоною нашої уваги залишаються наукові праці, присвячені тембру в електроакустичній музиці. Вони складають потужний напрям у зарубіжному музикознавстві і потребують окремого вивчення.

У працях українських науковців накопичений багатий досвід дослідження тембру як складного явища сучасної музики. З огляду на контекст багатьох розвідок постають питання характеристики та визначення тембру, його ролі в сучасній композиції, механізмів аналізу тембрової організації. Останнє положення має особливе значення для дослідження тембрової семантики, адже емоційна описовість і загальні враження реципієнта від звучання не можуть слугувати надійним критерієм. Невипадково для аналізу електроакустичної музики створені спеціальні програми, за допомогою яких розраховують спектри звуків, що дає змогу проникнути в морфологію тембру, у його структуру. Це об'єктивний метод аналізу, завдяки якому можна уникнути дослідницького свавілля. Стосовно акустичної музики інструментарій аналізу також напрацьований, проте він не є остаточно сформованою замкненою системою, а потребує подальшого уточнення і доповнення. Розгляду різних аспектів дослідження тембру і систематизації інструментарію аналізу тембрової організації й присвячено нашу статтю.

Останні дослідження і публікації за обраною темою. Теоретичну базу статті складають праці українських та зарубіжних дослідників, музикознавців та композиторів. Вагомим внеском в українське темб्रोзнавство є статті О. Жаркова (2002; 2017; 2020), у яких науковець пропонує визначення тембру, розглядає його

різнобічно як складне явище, виокремлює його функції, досліджує з погляду семантики і композиційного синтаксису. У положеннях щодо тембрової організації О. Жарков спирається на ідеї композитора і музикознавця Ю. Іщенка (2012а; 2012b), які є перспективними у вивченні явища тембру в сучасній музиці і корелюють з ідеями П. Булеза (Boulez, 1987). Оминати статтю останнього неможливо, враховуючи композиторський і науковий інтерес П. Булеза до тембру. Стаття дослідника і композитора у сфері електроакустичної музики Д. Смоллі (Smalley, 1994) залучена з метою пошуку кореляції між принципами тембрової організації в акустичній та електроакустичній музиці та обґрунтування універсальності принципу «темброве інтегрування / темброве диференціювання (деінтеграція)». Звернення до праць харківських композиторів і музикознавців Д. Клебанова (2019), Р. Каширцева (2021), Г. Савченко (2023) зумовлене проблематизацією окремих аспектів вивчення тембру в їхніх роботах, зокрема питань взаємозв'язку тембру і фактури. Стаття С. Коробецької розширює уявлення про тембр як складову інтегративного поняття «оркестровий стиль». Вектор досліджень тембрової семантики презентують Г. Косенко (2018), К. Сайтеїс та С. Вайнцірль (Saitis, & Weinzierl, 2019), М. Пашковська (2023), які представляють наукові положення, що склалися в межах європейського та українського музикознавства. Публікація С. Ларсона та Л. Вангендель (Larson, & VanHandel, 2005) стала теоретичним підґрунтям для формулювання нами опозиційної пари принципів тембрової організації «темброва інерція / темброва активність».

Мета статті полягає у: 1) систематизації дослідницьких векторів у вивченні тембру, які склалися на сьогодні в українському та зарубіжному музикознавстві; 2) виокремленні принципів тембрової організації інструментальних творів.

Поставлені такі **завдання**: 1) проаналізувати стан сучасного тембродознавства і визначити основні напрями дослідження тембру; 2) визначити принципи тембрової організації, які можуть виконувати функцію інструментарію аналізу в акустичній музиці; 3) установити смислову кореляцію між тембровою організацією і тембровою семантикою.

Методологія дослідження. У статті застосовано системно-аналітичний метод дослідження – для аналізу й узагальнення різноманітних аспектів вивчення тембру в сучасному музикознавстві; функціональний – для обґрунтування значущості виявлення інструментарію аналізу тембрової організації у вивченні тембрової семантики; компаративний – для порівняння різних наукових позицій щодо розуміння тембру як складного явища; типологічний – для виявлення та класифікації інструментарію аналізу тембрової семантики.

Наукова новизна дослідження полягає в: 1) обґрунтуванні універсальності смислової пари принципів тембрової організації «темброве інтегрування / темброве диференціювання (дезінтеграція)»; 2) уведенні до наукового обігу смислової пари принципів тембрової організації «темброва інерція / темброва активність».

Виклад основного матеріалу дослідження.

У сучасній науковій літературі можна виокремити такі взаємопов'язані аспекти вивчення тембру: 1) тембр як складне багаторівневе поняття; 2) функції тембру; 3) тембр і фактура; 4) темброва семантика; 5) інструментарій аналізу принципів тембрової організації; 6) тембр як жанроутворювальна і стилеутворювальна категорія. Розгляд останнього пункту у цій статті не здійснюється.

Розгляньмо кожний з пунктів.

1. Як складне багаторівневе поняття тембр трактують багато дослідників. Зокрема, О. Жарков виокремлює декілька аспектів розуміння тембру: від акустичного до стильового, представляючи тембр в органологічному, семантичному, інтонаційному, драматургічному, формотворчому аспектах (Жарков, 2002: 273).

Багаторівневність і складність поняття «тембр» підкреслює Р. Каширцев, узагальнюючи різні наукові точки зору: від розуміння тембру як акустичного явища до музично-виразових компонентів у художній системі. У такому широкому діапазоні тембр трактований автором як репрезентант певного «культурного простору, до якого належить людина» (Каширцев, 2021: 36); як сума звукоінтонаційних якостей (там само: 36); як носій певної семантики (там само: 42) з можливістю персоналізації тембру (там само: 36). Важливо, що дослідник наголошує на психофізіологічному аспекті досліджуваного

поняття, сприйнятті і трактуванні його людиною. Р. Каширцев акцентує важливість культури як контексту у сприйнятті явища тембру, що суголосно ідеям інших дослідників.

Співвідношення акустичного і музикознавчого розуміння тембру детально вивчається О. Жарковим в контексті міркувань про подвійну природу функціонування тембру. З одного боку, йдеться про акустичний вимір тембру, який виявляється у функціонуванні тембру як повноцінного фонетичного елементу музичної мови, як самостійної лексеми. З другого боку, музикознавчий аспект вивчення тембру постає як фонологічний параметр елементів музичної мови за рахунок нерозривного злиття зі звуковою сутністю, динамікою, артикуляцією (Жарков, 2017: 98). Дослідник робить висновок: «“Акустичне” [визначення – прим. Х.Ю.] завжди буде ширшим, а “музикознавче” – точнішим і “працюючим” у музичній науці» (там само).

Комплексно і різновекторно трактує тембр і М. Пашковська, враховуючи попередні напрацювання науковців та наголошуючи на розумінні тембру як «комунікативної системи, що дає ключ до визначення його естетики та поезики», та як «трикомпонентної слухової сутності» (Пашковська, 2023: 4).

Потужний напрям дослідження тембру склався в європейському та американському музикознавстві. У контексті цієї статті наведемо міркування П. Булеза, який ставить у центр уваги питання зв'язку між тембром і музичною композицією, між тембром і мовою. Композитор виокремлює два підходи до вивчення тембру: один – це об'єктивний, науковий спосіб, що полягає в описі акустичних явищ за допомогою графіків і діаграм. Інший – суб'єктивний, художній спосіб дослідження тембру, який поєднує естетичні та формальні критерії (Boulez, 1987: 161–162).

2. До вивчення тембру дослідники підходять з різних позицій, відповідно, науковцями виокремлюються різні його функції. О. Жарков, виходячи з багаторівневості і складності самого поняття «тембр», називає драматургічну, фактурну (мелодичну, гармонічну, власне фактурну), композиційну (синтаксичну та формотворчу), стильову та стилістичну, семантичну та семіотичну, жанрову,

культурологічну (дотична до семантичної) та колористичну функції (Жарков, 2002: 275).

Важливим положенням наукових праць автора є подвійна природа функціонування тембру, яка в оркестрових творах конкретизується опозицією «тембр обумовлений» – «тембр акомодацийний» (Жарков, 2020: 146). Обумовлений тембр є тим звучанням, яке композитор обирає для свого твору та фіксує в партитурі. Під акомодацийним тембром автор розуміє те специфічне звучання, яке виникає під впливом фактурного та інших рішень в конкретному моменті оркестрового твору (Жарков, 2020: 146). Дослідник зауважує: «Тембр є і найважливішим елементом музичної мови, здатним об'єднувати безліч інших елементів в одну музично-звукову цілісність, і, водночас, параметром звучання» (там само). Далі автор зазначає: «При всій “наближеності” обумовленого й акомодацийного тембру, для аналізу партитур важливішим стає акомодацийний тембр, що втілює всю різноманітність можливостей у певному одиничному унікальному моменті партитури» (там само: 146).

У монографічному дослідженні, присвяченому теорії та історії оркестрових стилів, С. Коробецька трактує тембр як стилетворчий чинник та виокремлює такі його функції: 1) змістовно-виразну (темброву семантику, у тому числі колористичну, зображальну, сонорну); 2) композиційно-формотворчу; 3) драматургічну (Коробецька, 2003: 27).

3. Взаємозв'язок тембру та фактури зазначав ще Д. Клебанов, підкреслюючи їх нерозривність і неможливість відокремлення один від одного. Композитор дійшов висновку, що «операція по розподілу фактури на темброву і звуковисотну складові є виключно умоглядною, оскільки її результати принципово не спостережувані. Вислів “темброво-фактурний” – беззмістовний. Він означає приблизно теж саме, що “залізно-металічний” або “солов'їно-пташиний”, оскільки в обох випадках порушується закон зворотного відношення між змістом і об'ємом поняття. Структура і фактура складають діалектичну єдність. Структура виявляється через фактуру, фактура впливає на структуру» (Клебанов, 2019: 13).

Взаємозв'язок тембру й фактури вивчають і інші дослідники. Зокрема, Р. Каширцев на основі узагальнення численних теоретичних

праць пропонує трактувати тембр як чинник глибини фактури. Ця ідея стає ядром концепції автора, який підсумовує, що «фактурна глибина у даному дисертаційному дослідженні визначається як тембровий потенційний або реалізований у звучанні підсумковий “третій” вимір фактури, який становить діалектичну єдність її звуковисотної вертикальної та часової горизонтальної координат, фоніко-колористичних і функціональних властивостей, генеруючих створення нової музично-акустичної цілісності – темброво-фактурного комплексу» (Каширцев, 2022: 61).

У статті Г. Савченко (2023) представлена ієрархічна тріада «тембр-звукоматерія-фактура». Для аналізу Флейтового концерту О. Щетинського авторка виокремлює складники звукоматерії:

«– звукоматерія, у якій комбінуються різні елементи (наприклад, короткі звуки, довгі звуки, фігури) – мішаний, дискретно-континуальний тип;

– звукоматерія, у якій домінує один тип елементів (наприклад, довгі мелодичні лінії або короткі звуки і короткі фігури) – однорідний континуальний / дискретний тип» (Савченко, 2023: 188); а також темброво-регістрові комбінації з відповідними типами звукоматерії та різні типи фактури на основі визначення функціональних відносин між лініями і шарами. На думку Г. Савченко, тембр-звукоматерія-фактура стають предметом спеціальної композиторської роботи, завдяки чому розкривається концептуальний задум твору.

Фактура у взаємодії з тембром виконує важливу формотворчу роль. Вивчення тембру в аспекті композиційного синтаксису знаходимо у працях О. Жаркова. Тембровий синтаксис розуміється автором як такий, що бере участь у формотворенні. На думку дослідника, 1) «тембровий синтаксис “створює” викладення музичного матеріалу і забезпечує його подальший розвиток» (Жарков, 2010: 24); 2) «тембровий синтаксис як елемент фактури бере участь в створенні дискретності і континуальності музичної тканини. Не тільки відокремлює (мелодію, вертикаль, фактурний малюнок тощо), але і зчленовує усі елементи у фактурному плані» (там само: 25). Тут тембр тісно «співпрацює» з іншими параметрами композиції. Згідно О. Жаркову, «розділення/об’єднання в аспекті тембрового синтаксису

стає тією областю, у котрій найбільш яскраво проявляються мелодичні, гармонічні, власне фактурні, а значить, і змістовно-розрізнені функції тембру. Відображуючи зміни музичної мови, тембровий синтаксис стає індикатором оркестрового мислення у даний конкретний період, дозволяючи глибше зануритися у проблеми музичної мови даного напрямку чи композитора» (там само).

4. Дослідження тембрової семантики останнім часом набувають потужності і різноспрямованості. У зарубіжних та українських наукових працях представлені різні підходи до розуміння поняття «семантика тембру» і способи аналізу семантики. К. Сайтіс та С. Вайнцірль фокусують свою увагу на відсутності специфічного сенсорного словника для опису тембру (Saitis, & Weinzierl, 2019: 2), а також зазначають, що «ідентифікація джерела звуку (наприклад, це не скрипка) сама по собі є типом тембрової семантики» (там само: 3). За думкою авторів, тембр – це багато в чому інтуїтивне явище, «що охоплює дуже складний набір слухових характеристик, які часто не враховуються: частота, інтенсивність, тривалість, просторове розташування та акустичне середовище» (там само: 24–25). «Звукові якості концептуалізуються та передаються переважно через легкодоступні сенсорні характеристики з різних модальностей (наприклад, яскравий, теплий, солодкий), а також через звуконаслідувальні атрибути (наприклад: дзвін, дзижчання, пронизливий) або через несенсорні атрибути, пов'язані з абстрактними поняттями (наприклад, багатий, складний, різкий)» (там само: 25). За словами дослідників, такі описові характеристики дають змогу слухачам говорити про специфічні акустичні якості через інші, більш зрозумілі, матеріальні властивості «з посиланням на людський і нелюдський голос (інструменти є голосами)» (там само). Вивчення семантики тембру в дослідженні авторів передбачає міждисциплінарний підхід: «семантичні оцінки та методи фактурного аналізу є потужним інструментом для емпіричного вивчення зв'язку між сприйняттям тембру (психофізичними вимірами), його мовними описами (концептуально-метафоричні виміри) та їх значенням (семантичні виміри)» (там само). Семантичні виміри тембру у статті узагальнені як яскравість / різкість, шорсткість / жорсткість і повнота

/ багатство звучання, і відповідають трьом психофізичним вимірам, за якими слухачі сприймають подібність тембру (там само).

Г. Косенко, характеризуючи темброву семантику інструмента (альта), трактує її як художню метасистему, виявляючи такі її складові: 1) затребуваність інструмента у художній практиці, його роль в оркестрових, ансамблевих і сольних музичних жанрах (Косенко, 2018: 60), що впливає на формування семантики тембру; 2) історичну і ситуативну змінюваність корінної специфіки тембру (константи), в результаті чого постають нові «змінні» значення, реалізується принципова мобільність і семантична «плинність» (там само).

М. Пашковська аналізує та обґрунтовує тембр як засіб формування конкретного образу в музиці (Пашковська, 2023: 50). Темброва семантика, за словами дослідниці, є важливим аспектом тембру в реалізації його комунікативної функції (там само: 53). Авторка оперує поняттям «темброобраз», під яким розуміє систему «параметрів, що характеризує його унікальність для слухача через акустичні якості, емоційний вплив та художню виразність у контексті музичного інтерпретування» (там само: 185).

5. Щоб дослідити темброву семантику, потрібно виробити об'єктивний інструментарій аналізу. На сьогодні існують дослідження, де музикознавці пропонують різні підходи до аналізу тембрової організації твору. Так, Ю. Іщенко розробив систему так званих «тембрових опозицій», яка є інструментарієм аналізу тембрової організації оркестрових творів. Серед запропонованих зосередимо увагу на двох парах: 1) темброве інтегрування – темброве диференціювання (Іщенко, 2012b); 2) тембри чисті і змішані (Іщенко, 1975).

Перша пара тембрових опозицій, а саме, «темброве інтегрування – темброве диференціювання», розглядається автором більш детально. Принципом тембрового інтегрування є «об'єднання тембрових комплексів шляхом виявлення не контрасту їх, а спільних властивостей» (Іщенко, 2012b: 176–177). В іншій статті автор уточнює це поняття і зазначає, що тембровим інтегруванням може називатись «трактування інструментів симфонічного оркестру, що ґрунтується на об'єднанні тембрових якостей» (Іщенко, 2012a: 200).

Дослідник вважає, що темброве інтегрування відбувається декількома шляхами: 1) шляхом збереження постійних тембрів; 2) за допомогою тембрової схожості; 3) через темброву насиченість; 4) через створення ілюзорних тембрів (Іщенко, 2012b). Основні чинники, завдяки дії яких відбувається темброве інтегрування, це «темброва подібність, спільність “фізичних” параметрів тембру (щільність, прозорість, м’якість, напруженість тощо), однорідний тембр» (Іщенко, 2012а: 200).

Протилежний принцип – темброве диференціювання – є «диференційованим трактування тембрів в оркестровій музиці» (Іщенко, 2012b: 176). Згідно з Ю. Іщенком, «темброве диференціювання впливає з контрасту інструментальних тембрів» (Іщенко, 2012а: 199). Збалансована взаємодія тембрового диференціювання та інтегрування є діалектичною єдністю протилежностей (Іщенко, 2012а: 201). А механізм взаємодії тембрового диференціювання та інтегрування можна простежувати як по вертикалі, так і по горизонталі партитури (Іщенко, 2012а: 216).

Автор доходить висновку, що «...темброве диференціювання та інтегрування істотно впливають на музичний розвиток і драматургію. Більше або менше відхилення в бік одного з чинників безпосередньо залежить від композиційного й драматургічного задуму: темброве диференціювання й пов’язана з ним яскрава контрастність оркестрових барв сприяють більшій фактурній розчленованості й більш мобільній зміні різних образних відтінків і станів; темброве інтегрування визначає більшу злитість структурних одиниць і поступове розгортання єдиного образного стану» (Іщенко, 2012а: 229–230).

Ідеї, викладені Ю. Іщенком, корелюються з науковими положеннями П. Булеза, який у своєму дослідженні порушує питання необхідності введення до наукового обігу принципів, що стануть в нагоді при аналізі тембрів в інструментальній музиці. Так, П. Булез пропонує опозиційну пару понять «артикуляція / злиття (ф’южн)», що базується на ідеї розподілу сфери інструментальної музики на дві частини: камерна музика (світ малих ансамблів) та оркестрова музика (світ великих колективів). Дослідник пояснює, що в камерній музиці здебільшого використовується «аналітичний дискурс»

за допомогою тембру. Інтерес фактурно-драматургічного розвитку досягається уточненням та деталізацією музичних елементів. У свою чергу, в оркестровій музиці в основному створюється інтерес шляхом множення, накладання, накопичення (Boulez, 1987: 167). «Маленький ансамбль – це переважно “світ артикуляції”, тоді як великий ансамбль – це, по суті, “світ ф’южн” (злиття)» (там само). П. Булез доходить висновку, що «тембр через композицію повинен повністю інтегруватися з музичною мовою в багатовимірному світі, де його специфіка буде мірилом його важливості» (там само: 171).

У свою чергу, Д. Смоллі, аналізуючи електроакустичну музику, висуває схожі ідеї, що свідчить про універсальність пари тембрових опозицій як одного з елементів інструментарію для аналізу принципів тембрової організації. Науковець використовує пару понять «інтеграція / дезінтеграція» (Smalley, 1994). На нашу думку, ці поняття ідентичні парі опозицій «артикуляція / злиття (ф’южн)» у дослідженні П. Булеза та опозиції «темброве інтегрування / темброве диференціювання» в Ю. Іщенко.

Вищевказана пара принципів, яка може виконувати функцію інструментарію аналізу тембрової організації, не є єдиною. У науковій праці С. Ларсона і Л. Вангендель застосовується поняття «музичної інерції» як однієї із трьох специфічних «музичних сил»: це «музична гравітація», якою автори позначають тенденцію звуків опускатися над певною опорою; «музичний магнетизм», що характеризує тенденцію нестійких тонів рухатися до найближчого устою, та «музична інерція», що є тенденцією мелодичного руху тривати за заданим шаблоном, моделлю (Larson, & VanHandel, 2005: 119). З погляду дослідників, «ці три метафоричні музичні сили визначають сприйняття музики слухачем, завдяки яким музика постає цілеспрямованим фактором, що пов’язується з явищами фізичного світу» (там само).

На нашу думку, музична інерція може бути досягнута, в тому числі, за допомогою тембрової інерції. Таким чином, пропонуємо ввести в науковий обіг поняття «темброва інерція», під яким розуміємо утримання тембру, способу звукоутворення у взаємодії з динамічними, штриховими, регістровими, фактурними умовами,

що породжує ефект музичної інерції. В опозиційній парі до запропонованого поняття вводимо термін «темброва активність». Під ним розуміємо зміну тембру різними засобами (за допомогою звукоутворення, штрихів, динаміки, регістрових і фактурних умов).

Виявлені принципи – 1) темброве інтегрування / темброве диференціювання (дезінтеграція) і 2) темброва інерція / темброва активність – є інструментарієм об'єктивного аналізу тембрової організації (відповідь на питання «яким чином?»), який розкриває художній задум композитора, зашифрований, у тому числі, в тембровій семантиці (відповідь на питання «що?»). Семантичний аналіз тембру потребує дієвих аналітичних ключів, інакше дослідник ризикує втратити об'єктивне підґрунтя¹. Апробація взаємодії принципів тембрової організації і тембрової семантики становить перспективу подальших досліджень.

Висновки.

У ході викладення матеріалу статті було узагальнено та систематизовано основні напрями дослідження тембру як складного явища, які сформувалися в сучасному музикознавстві: 1) тембр як комплексне багаторівневе поняття; 2) функції тембру; 3) тембр і фактура; 4) темброва семантика; 5) інструментарій аналізу принципів тембрової організації.

У результаті аналізу наукової літератури систематизовано принципи тембрової організації. Зокрема, смислова пара «темброве інтегрування / темброве диференціювання (дезінтеграція)» зустрічається у працях українських і зарубіжних авторів, застосовується в дослідженнях акустичної та електроакустичної музики. Це дозволяє трактувати її як універсальну, таку, що може бути застосована при аналізі тембрової організації інструментальної музики. Запропоновано ввести в науковий обіг бінарну опозицію принципів «темброва інерція / темброва активність»; визначено зміст цих понять. Під тембровою інерцією маємо на увазі утримання

¹ Спробу аналізу тембрової організації твору О. Щетинського (з використанням принципу «темброва інтеграція / дезінтеграція») і виходу на аналіз тембрової семантики здійснено автором цієї статті в попередньому дослідженні (Юрко, 2023).

тембру (за допомогою звукоутворення, штрихів, динаміки, регістрових і фактурних умов); відповідно, під тембровою активністю – зміни тембру, які можуть бути досягнуті тими ж засобами. Нарешті, обґрунтовано вагомість дослідження тембрової організації при вивченні тембрової семантики.

Перспективами розвитку запропонованої теми є подальше дослідження та обґрунтування взаємозв'язку між тембровою організацією і тембровою семантикою.

ЛІТЕРАТУРА

- Жарков, О. М. (2010). Синтаксические аспекты исследования тембра. *Київське музикознавство*, 33, 23–32.
- Жарков, О. М. (2017). Тембр в музыке: проблема определения понятия. *Київське музикознавство*, 55, 94–100.
- Жарков, О. М. (2020). Подвійна природа функціонування тембру в оркестрових творах: інтерпретаційний аспект. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 129, 140–148. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.129.219726>
- Жарков, О. М. (2002). Тембр как фактор интонирования музыкального произведения. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 21, 270–277.
- Іщенко, Ю. (1975). Темброві експозиції в симфоніях Б. М. Лятошинського. *Українське мистецтвознавство*, 10, 3–11.
- Іщенко, Ю. (2012а). Про взаємодію тембрового диференціювання та інтегрування у симфоніях П. І. Чайковського. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 94, 198–231.
- Іщенко, Ю. (2012б). Темброве інтегрування в оркестрових творах М. І. Глінки. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 94, 176–198.
- Каширцев, Р. Г. (2021). *Інтерпретаційний потенціал тембру та фактури в оркестрових творах композиторів першої половини ХХ століття*. (Дис. ... д-ра філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Клебанов, Д. Л. (2019). *Лекції з інструментування*. Харків: Естет-Принт.
- Коробецька, С. Ю. (2003). Стилуювочуючі функції тембру в оркестровій музиці ХХ століття (теоретичний аспект). *Наукові записки*

- Тернопільського державного педагогічного університету та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Серія: Мистецтвознавство, 2 (11), 24–31.
- Косенко, Г. Г. (2018). *Темброва семантика альта у творчості харківських композиторів 1960–2000-х років*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Пашковська, М. О. (2023). *Актуалізація темброобразу альта в пізній творчості композиторів XIX–XXI століть*. (Дис. ... д-ра філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Савченко, Г. С. (2023). Оркестрове мислення Олександра Щетинського: звук, простір, матерія. *Musical art and linguistic thesaurus of world culture: Ukraine's experience*. (Scientific monograph). Riga, Latvia: Baltija Publishing, 176–202.
- Юрко, Х. С. (2023). «Марфа і Марія» для восьми віолончелей Олександра Щетинського: інтеграція/дезінтеграція як принципи тембрової організації. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 65, 9–26.
- Boulez, P. (1987). Timbre and composition – timbre and language. *Contemporary Music Review*, 2 (1), 161–171. DOI: <http://dx.doi.org/10.1080/07494468708567057>.
- Larson, S. & Van Handel, L. (2005). Measuring musical forces. *Music Perception*, 23 (2), 119–136.
- Saitis, C., & Weinzierl, S. (2019) The Semantics of Timbre. In Siedenburg, K., Saitis, C., McAdams, S., Popper, A., Fay, R. (eds.), *Timbre: Acoustics, Perception, and Cognition*, pp. 119–149. (Springer Handbook of Auditory Research, vol. 69). Cham, Switzerland: Springer. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-14832-45>
- Smalley, D. (1994). Defining timbre – Refining timbre. *Contemporary Music Review*, 10 (2), 35–48. DOI: 10.1080/07494469400640281

REFERENCES

- Boulez, P. (1987). Timbre and composition – timbre and language. *Contemporary Music Review*, 2 (1), 161–171. DOI: <http://dx.doi.org/10.1080/07494468708567057> [in English].
- Ishchenko, Yu. (1975). Timbre expositions in B. M. Lyatoshynsky's symphonies. *Ukrainian Art History*, 10, 3–11 [in Ukrainian].

- Ishchenko, Yu. (2012a). On the interaction of timbre differentiation and integration in P. I. Tchaikovsky's symphonies. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 94, 198–231 [in Ukrainian].
- Ishchenko, Yu. (2012b). Timbre integration in M. I. Hlinka's orchestral works. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 94, 176–198 [in Ukrainian].
- Kashirtsev, R. H. (2022). *Interpretive potential of timbre and texture in orchestral works of composers of the first half of the 20th century*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Klebanov, D. L. (2019). *Lectures on instrumentation*. Kharkiv: Estet-Print [in Ukrainian].
- Korobetska, S. Yu. (2003). Style-forming functions of timbre in orchestral music of the 20th century (theoretical aspect). *Scientific notes of the Ternopil State Pedagogical University and Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Series: Art history*, 2 (11), 24–31 [in Ukrainian].
- Kosenko, H. H. (2018). *Timbre semantics of the viola in the works of Kharkiv composers of the 1960s–2000s*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Larson, S. & Van Handel, L. (2005). Measuring musical forces. *Music Perception*, 23 (2), 119–136 [in English].
- Pashkovska, M. O. (2023). *Update of the timbre image of the viola in the late work of composers of the 19th–21st centuries*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Saitis, C., & Weinzierl, S. (2019) The Semantics of Timbre. In Siedenburger, K., Saitis, C., McAdams, S., Popper, A., Fay, R. (eds.), *Timbre: Acoustics, Perception, and Cognition*, pp. 119–149. (Springer Handbook of Auditory Research, vol. 69). Cham, Switzerland: Springer. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-14832-45> [in English].
- Savchenko, H. S. (2023). Oleksandr Shchetynsky's orchestral thinking: sound, space, matter. *Musical art and linguistic thesaurus of world culture: Ukraine's experience*. (Scientific monograph). Riga, Latvia: Baltija Publishing, 176–202 [in Ukrainian].
- Smalley, D. (1994). Defining timbre – Refining timbre. *Contemporary Music Review*, 10 (2), 35–48. DOI: 10.1080/07494469400640281 [in English].
- Yurko, Kh. S. (2023). “Marfa and Mary” for eight cellos by Oleksandr Shchetynskyi: integration / disintegration as principles of timbre organization. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education*, 65, 9–26 [in Ukrainian].

- Zharkov, O. M. (2002). Timbre as a factor of intonation of a musical work. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 21, 270–277 [in Russian].
- Zharkov, O. M. (2010). Syntactic aspects of timbre research. *Kiev Musicology*, 33, 23–32 [in Russian].
- Zharkov, O. M. (2017). Timbre in music: the problem of defining the concept. *Kyiv musicology*, 55, 94–100 [in Russian].
- Zharkov, O. M. (2020). The dual nature of timbre functioning in orchestral works: an interpretive aspect. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 129, 140–148. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.129.219726> [in Ukrainian].

Khrystyna Yurko

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student,
Kharkiv State Academy of Culture,
a lecturer at the Music Theory and History Department
e-mail: khrystynayurko145@gmail.com
ORCID iD: 0009-0005-5460-9641

Aspects of studying timbre in scientific discourse

Statement of the problem. *Timbre is one of the central categories of modern musicology. Studies of timbre are multi-vector and multi-faceted, which is due to the compositional practice of the XX–XXI centuries. In Ukrainian and foreign musicology, questions arise as to what timbre is, what its significance is in a modern composition, as well as how to analyze those timbre organization. After all, the emotional descriptiveness and general impressions of the recipient from the sound cannot be a reliable tool for analyzing timbre (in particular, its semantics) and timbre organization. In scientific works related to acoustic music, the toolkit of analysis has been developed, but it is not a finally formed closed system, but needs further clarification and addition. This article is devoted to the consideration of various aspects of timbre research and the systematization of the tools for the analysis of timbre organization.*

Recent research and publications. *Theoretical basis of the article consists of the Ukrainian and foreign sources devoted to timbre: articles and thesis by O. Zharkov (2002; 2017; 2020), P. Boulez (1987), Yu. Ishchenko(2012a; 2012b), D. Smalley (1994), D. Klebanov (2019), R. Kashyrtsev (2022), S. Korobetska (2003),*

H. Kosenko (2018), H. Savchenko (2023), C. Saitis, S. Weinzierl (2019), M. Pashkovskaya (2023). Also, the article by S. Larson, L. Van Handel (2005) became the theoretical basis for the formulation the opposing pair of principles of timbre organization “timbre inertia / timbre activity”.

Objectives, methods, and novelty of the research. *The purposes of the article are: 1) to systematize the research vectors in the study of timbre that have developed today in Ukrainian and foreign musicology; 2) to highlight the principles of timbre organization of instrumental works.*

The article uses: a systematic and analytical research method to analyze and generalize the various aspects of the study of timbre in modern musicology; comparative one that considers the scientific positions in the understanding of timbre as a complex phenomenon; functional one substantiating the need for analytical tools when determining timbre organization and semantics; and typological – for identifying and classifying the analytical toolkit.

The scientific novelty of the study consists in: 1) substantiating the universality of the semantic pair of principles of timbre organization “timbre integration / timbre differentiation (disintegration)”; 2) *introduction into scientific circulation of the semantic pair of timbre organization principles “timbre inertia / timbre activity”.*

Results and conclusion. *In the course of the presentation of the material of the article, the main areas of research into the phenomenon of timbres in modern musicology were summarized and structured. A couple of timbre organization principles “timbre integration / differentiation (disintegration)” have been defined, which can be applied in the analysis of timbre semantics in acoustic music. Another binary opposition of “timbre inertia / activity” principles is proposed to be introduced into scientific circulation, and the content of new concepts is defined. Finally, the significance of the examination of timbre organization when studying the timbre semantics is substantiated.*

Keywords: *timbre; timbre organization; timbre semantics; instrumental music; principles of timbre organization; timbre integration / timbre differentiation (disintegration); timbre inertia / timbre activity; texture.*

Стаття надійшла до редакції 27 травня 2024 року

Розділ 2. МУЗИЧНЕ ВИКОНАВСТВО

УДК 780.616.432.071.2(73)(092)"19"

DOI 10.34064/khnum1-7102

Ушакова Маргарита Сергіївна

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

e-mail: margo1998abc@gmail.com

ORCID iD:0000-0002-2593-5182

Сучасна музика у стратегіях творчої діяльності Розалін Тюрєк

Від початку ХХ століття питання включення до концертної практики творів сучасних композиторів є одним з найважливіших. Адже значна кількість виконавців і, головне, слухачів віддає перевагу «добре знайомому». У цьому аспекті на особливу увагу заслуговує Р. Тюрєк, у стратегіях творчості якої «нова» музика посідала особливе місце. Вона сміливо експериментувала з новими інструментами, умовами музикування, форматами спілкування з публікою. Дискографія Р. Тюрєк містить багато опусів її сучасників, у тому числі й присвячених їй. У представленому дослідженні проаналізовано прем'єрні виконання творів Л. Даллапінколи, В. Шумана та Д. Даймонда, що у вітчизняній музикознавчій практиці було зроблено вперше. Окреслено базові стратегії Р. Тюрєк щодо актуалізації доробку сучасних композиторів: музика має звучати та розглядатися у проєкції на більш ранні періоди розвитку мистецтва; слід завжди використовувати можливість кооперації з митцями.

Ключові слова: діяльність Р. Тюрєк; фортепіанне виконавство; музичне мистецтво ХХ століття; творчість американських композиторів; твори-присвяти.

Постановка проблеми.

Розалін Тюрєк – одна зі знакових фігур в історії фортепіанного мистецтва ХХ століття, чия багатогранна діяльність мала помітний

вплив не тільки на виконавство, але й на композиторську творчість. Її досягнення щодо актуалізації бахівського доробку неможливо переоцінити (достатньо згадати лише фундаментальну працю «Вступ до виконання Баха» та заснування Інституту, метою створення якого була підтримка дослідників життєтворчості величного митця). Водночас, саме Р. Тюрєк зробила дуже багато для популяризації сучасного мистецтва, сміливо експериментуючи з новими інструментами та звучаннями, новими умовами музикування (записи на телебаченні, у студіях звукозапису тощо), новими форматами спілкування з публікою, новими творами. Саме тому дискографія піаністки містить багато опусів її сучасників, у тому числі й присвячених Р. Тюрєк. Отже, можна впевнено стверджувати, що базовою стратегією творчості мисткині була актуалізуюча, що, за Ю. Ніколаєвською, «формує для слухачів звуковий образ твору, який часто залишається еталонним на довгі роки» (Ніколаєвська, 2020: 341).

Підкреслимо, що багато творів сучасних композиторів, які були в репертуарі Р. Тюрєк, й досі залишаються маловідомими, принаймні для українського слухача, що зумовлює актуальність теми дослідження. Також додамо, що спроба структурного та виконавського аналізу деяких з них (а саме, творів, представлених на платівці «Première Performances», – «Двох етюдів» для скрипки та фортепіано Л. Даллапикколи, Концерту для фортепіано та малого оркестру В. Шумана і Сонати № 1 для фортепіано Д. Даймонда), яку здійснено у цій статті, є на сьогодні єдиною на теренах вітчизняного музикознавства, що надає новизни результатам пропонованого дослідження.

Зауважимо, що від початку ХХ століття все більш наочним стає розрив комунікаційного ланцюга «композитор – виконавець – слухач», шляхи подолання якого шукали багато митців. Отже, **метою нашої статті** є окреслення напрямів творчої діяльності Р. Тюрєк як яскравого прикладу послідовної й успішної реалізації стратегії популяризації сучасного мистецтва.

Останні дослідження і публікації. Ураховуючи специфіку нашого дослідження, у процесі роботи ми використали праці, які можна розділити на три групи. До *першої* слід віднести автобіографію Р. Тюрєк (Tureck, 2019), на сторінках якої знаходимо не тільки факти

про гастрольні графіки та репертуарні списки піаністки, а й її власні враження від процесу організації концертів та проєктів, коментарі, навіяні зустрічами з відомими представниками культурного та наукового світу, які безпосередньо вплинули на формування творчої особистості Р. Тюрєк. Усе це допомагає збагнути, у чому полягає ідея одного з базових напрямів її діяльності, що розглядається у статті.

Друга група представлена дослідженнями, присвяченими творчості американських композиторів, а також митців, які відіграли певну роль у розвитку музичного мистецтва країни, маючи за плечима періоди активної діяльності у Сполучених Штатах Америки. Акцент було зроблено на видатних фігурах, прем'єрні виконання опусів яких розміщено на платівці Р. Тюрєк «Première Performances». Так, Д. Кемпер (Kämper, 1984) проливає світло на творчий шлях італійського композитора Луїджі Даллапикколи, який у 50 роках ХХ століття викладав композицію на теренах американського континенту та був частим гостем музичних заходів, присвячених репрезентації сучасної музики.

Е. Позел (Posell, 1963), перебуваючи у вирі культурних подій першої половини ХХ століття, надає ретроспективу діяльності визначних американських митців, серед яких знаходимо і Вільяма Шумана, складаючи свою книгу з коротких характеристик їхньої творчості. С. Суєйн (Swayne, 2011) та Дж. В. Полісі (Polisi, 2008), у свою чергу, розглядають доробок цього композитора в загальному контексті політичних та музично-історичних обставин у країні. Тоді як В. Сіммонс (Simmons, 2011) досліджує творчість В. Шумана, у контексті роботи Джульєрдської школи та Лінколь-центру, як одного з тих композиторів, надбання яких було незаслужено забуто після їх смерті. В. Дж. Тон (Ton, 2023) у дисертації, присвяченій стилістичній еволюції Дейвіда Даймонда, багато в чому орієнтується на ґрунтовну монографію студентки композитора В. Кімберлінг (Kimberling, 1987), зокрема, спираючись на запропоновану нею періодизацію його творчості. Остання праця надає повну музичну біографію Д. Даймонда та вичерпну бібліографію щодо його мистецької постаті, з каталогом його творів і прем'єрних виступів до 1986 року.

Третю групу складають коментарі до диску Р. Тюрєк «Première Performances» (Tureck, 1995), які мають неабияку цінність, адже сама виконавиця та композитор Д. Даймонд (його коментар розміщено на окремій сторінці брошури) надають цікаву інформацію щодо процесу роботи над творами та їх виконання. Вищезазначене, у свою чергу, допомагає досягнути істинні інтенції піаністки та митців, чії твори було розміщено на диску.

Наше дослідження спирається на традиційні (*історичний, жанрово-стильовий, системний*) **методи музикознавства**, що допомагають презентувати творчу діяльність Р. Тюрєк як важливу складову музичного мистецтва ХХ століття, та на метод *інтерпретаційного аналізу*, спрямованого на виявлення базових параметрів авторського задуму твору та шляхів його виконавської реалізації.

Виклад основного матеріалу.

Перш за все, зауважимо, що життя Р. Тюрєк (1913–2003) припало на дуже цікавий період розвитку музичного мистецтва: час появи, трансформації та переосмислення багатьох напрямів, течій та художніх концепцій. Так, уже на межі ХІХ–ХХ століття пізній романтизм, яскраво представлений у творчості Р. Штрауса, Дж. Пуччіні, Е. Елгара та інших композиторів, поступається місцем відразу декільком стильовим течіям, що матимуть розвиток у наступні сто років. Тому можна сміливо стверджувати, що на момент початку активної виконавської діяльності Р. Тюрєк (відправною точкою тут визначимо дебют у Карнегі-Холі 1932 року, коли вона презентувала публіці твори Й. С. Баха, виконані на терменвоксі), музичне життя було перенасичено цікавими ідеями, відкриттями та новими іменами.

У цей час у Сполучених Штатах Америки, які є батьківщиною Р. Тюрєк та основним майданчиком її діяльності, музичне суспільство хоча й перебувало в постійному контакті з європейськими культурними традиціями, проте намагалось створити самобутній, неповторний стиль (як, наприклад, авангардні композитори, які увійшли до складу «Американської п'ятірки»: У. Ріггер (Wallingford Riegger), Г. Коуелл (Henry Cowell), К. Рагглз (Carl Ruggles), Дж. Беккер (John J. Becker) та Ч. Айвз (Charles Ives). Водночас багато композиторів працювали в напрямі синтезу музичних традицій Америки

та загальносвітових тенденцій, що унаочнено в доробку Дж. Гершвіна, С. Барбера, А. Копленда та багатьох інших. У той же час, американське мистецтво, розвиток якого на початку ХХ століття підштовхували події на політичній арені і технічний прогрес, значною мірою впливало на європейське. Звернемо увагу на зародження та поширення *джазу* (Л. Армстронг (Louis Armstrong), Б. Гудмен (Benjamin Goodman), Д. Еллінгтон (Duke Ellington) та інші), жанру «*мюзикл*» (Дж. Керн (Jerome Kern), Р. Роджерс (Richard Rodgers), К. Портер (Cole Porter), Ф. Лоу (Frederick Loewe), Л. Бернстайн (Leonard Bernstein) та інші) і зазначимо, що, на відміну від цих напрямів, авангардні пошуки американських композиторів доволі часто залишалися поза увагою сучасних академічних виконавців.

У цьому плані винятковою є творча діяльність Р. Тюрек, яка, повернувшись до Нью-Йорку 1948 року зі щорічного фестивалю, організованого Бостонським філармонічним оркестром у Беркшир-Хілз, вирішила створити товариство для популяризації сучасної музики. Одним із поштовхів до цього рішення стала зустріч з композитором Луїджі Даллапиколою (Luigi Dallapiccola), який, будучи чудовим музикантом та вчителем, так і не зміг знайти постійної роботи в Америці. На сторінках автобіографії Р. Тюрек пише: «Я була переконана, що виконавцям потрібно знайомитися з основними творами сучасних композиторів і виконувати їх, а не віддаватися миттєвому визнанню існування сучасного композитора в його найповерховішій формі. Так я створила програму “Композитори сьогодення”» (Tureck, 2019: 215). Розвиток цієї думки знаходимо у ремарці до диску «Прем'єрні виконання» («Première Performances»): «Моєю метою було наблизити активного виконавця до живого композитора в надії, що виконавець познайомиться зі значущим сучасним твором і надихнеться на його виконання; надто часто жест зустріч сучасній музиці полягав у тому, щоб включити до програми короткий і, як правило, досить тривіальний твір того чи іншого композитора. Весь мій інтерес до відбору композиторів і виконавців, а також до загальної презентації був зосереджений на тому, щоб об'єднати творчі і відтворюючі таланти нашого часу» (Tureck, 1995).

Творчі зустрічі товариства «Композитори сьогодення» («Composers of Today») проходили кожної весни з 1949 по 1953 роки, спочатку у власній квартирі піаністки у Нью-Йорку, а потім у Таун-Холлі, та були організовані за її ж кошти. Серед запрошених гостей були переважно композитори та виконавці, але іноді й видавці та менеджери компаній звукозапису. Проте й до моменту створення цих програм Р. Тюрек вже була виконавицею прем'єр творів Вільяма Шумана, Вітторіо Джіаніні (Vittorio Giannini), Уоллінгфорда Ріггера, Роджера Сейшнса (Roger Sessions), Аарона Копленда, Дейвіда Даймонда (David Diamond). Отже, вона була частиною «простору нової музики» та розуміла важливість представлення аудиторії та поширення новоствореного музичного матеріалу.

Для виконання програм Р. Тюрек запрошувала визнаних інтерпретаторів під час їх весняно-літніх гастролей у США, даючи змогу також деяким композиторам самим грати прем'єри власних творів. «За чотири сезони діяльності Composers of Today твори Мессіана, Кшенека та Хованесса вперше прозвучали в Нью-Йорку», – пише «The New York Times» (Kozinn, 1977: 19). Також до переліку виконаних творів входили твори Мільтона Баббітта (Milton Babbitt), Чарльза Айвза, Арнольда Шенберга, Леона Кірхнера (Leon Kirchner) та Стефана Вульпа (Stefan Wolpe). Одна з програм була присвячена використанню електронного звуку. Її було записано на плівку, що стало першою у Сполучених Штатах спробою фіксації виступу подібного формату на електронний носій.

Також додамо, що пізніше шлях популяризації композиторів-сучасників, будучи відомим інтерпретатором творів Й. С. Баха, продовжить Глен Гульд (Glenn Gould), який зробив записи творів Оскара Моравця (Oskar Morawetz, 1917–2007), Іштвана Ангальта (István Anhalt, 1919–2012), Жака Хету (Jacques Hétu, 1938–2010), Барбари Пентленд (Barbara Pentland, 1912–2000), а також Улафа Фартейна Валена (Olav Fartein Valen, 1887–1952), Ернста Кшенека (Ernst Křenek, 1900–1991), А. Берга (Alban Berg, 1885–1935), П. Гіндемита (Paul Hindemith, 1895–1963) та А. Шенберга (Arnold Schönberg, 1874–1951), у якого Р. Тюрек свого часу брала уроки композиції.

Єдину в дискографії Р. Тюрєк платівку з творами композиторів-сучасників було випущено у 1995 році компанією VAI Audio під назвою «Première Performances». Вона вміщує записи прем'єрних виконань опусів Дейвіда Даймонда, Луїджі Даллапїкколи та Вільяма Шумана.

У виконанні Р. Тюрєк та Руджеро Рїччі (Ruggiero Ricci) 2 травня 1952 року відбулася прем'єра у США «Двох етюдів» («Due Studi») для скрипки та фортепіано Л. Даллапїкколи. Не дивно, що цей запис було включено до названої добїрки, адже він мав безпосереднє вїдношення до ідеї піанїстки популяризувати музику сучасних її композиторів та став частиною одного з концертів її проекту «Композитори сьогодення». Крім того, це був єдиний факт участі Р. Тюрєк у її щорїчних концертах сучасної музики як їнтерпретаторки, а не організаторки заходу. Не випадковим у цїй колаборацїї можна вважати і запрошення вїдомого скрипаля та колеги-педагога Р. Тюрєк у Джульєрдськїй школі Р. Рїччі, який мав їталїйське корїння, оскїльки Л. Даллапїккола (1904–1975) є представником саме їталїйськїй додекафонної школи. Їого творчїсть значно вплинула на дїяльніснї орієнтири композиторів наступних поколїнь, таких як Лучано Берїо (Luciano Berio) та Луїджї Ноно (Luigi Nono). І хоча бїльшїсть їого творів написана для голосу, частина композиторськїй спадщини Л. Даллапїкколи присвячена камернїй музицї, у перелїку якої «Етюдї» посїдають важливе мїсце. Так, у вїдгуку Арнольда Вїталєя (Arnold Whittall) для журналу «The Gramophone Newsletter» на випущений диск з камерними творами Л. Даллапїкколи знаходимо, що музика «Етюдів» «вїтримала вїпробування часом» та має «концентровану драматичнїсть» (Whittall, n. d.).

«Два етюдї» – цикл Л. Даллапїкколи, написаний у пїслявоєннї роки (1947). Їого створення пов'язане з запрошенням композитора восени 1946 року для роботи над документальним проектом про їталїйськїй живопис, присвячений творчостї вїдатного художника епохи Вїдродження П'єро делла Франческї (Piero della Francesca). Джерелом натхнення для Л. Даллапїкколи став цикл фресок зї сценами з легенди про хрест, який художник створив у базилїцї Сан-Франческо в Арєццо у другїй половинї XV столїття. Коли через декїлька тижнїв пїсля

початку роботи над музикою композитор дізнався, що проєкт не вдасться реалізувати, він вирішив продовжити розпочате, адже «плани композиції було вже сформовано» (Kämpfer, 1984: 86). Ця ідея була підтримана Базельською секцією Міжнародного товариства нової музики (Internationale Gesellschaft für Neue Musik), яка затвердила «замовлення» «Етюдів» та організувала концерт у рамках туру композитора зі скрипалем Сандро Матерасці (Sandro Materassi) у Швейцарії, на якому 9 лютого 1947 року й відбулася світова прем'єра цього опусу.

Цикл «Два етюди», що складається із «Сарабанди» («Sarabande») і «Фанфари та Фуґи» («Fanfara e Fuga»), написано в серійній техніці композиції. За висновками німецького музикознавця Дітріха Кемпера (Dietrich Kämpfer), саме у «Фанфарі та Фузі» «...стає впізнаваною основна риса творчості Даллап'єкколи: переважно мелодійна оцінка дванадцятитонових рядів» (Kämpfer, 1984: 88). Цікавим фактом є також створення того ж 1947 року оркестрової версії опусу під назвою «Due Pezzi», прем'єра якого завершилася скандалом та невтішними відгуками глядачів. Проте це не завадило подальшій успішній долі цього циклу, який пізніше багато разів звучав у концертних залах Європи під орудою Еріха Кляйбера (Erich Kleiber), Пауля Гіндеміта та інших.

Авторський задум «Етюдів» будується на зіставленні різних стильових систем. Хоча твори написані в сучасній техніці композиції, у них відчутний вплив неокласичних тенденцій. Перш за все, це визначає архітектуру циклу, який складається із двох контрастних п'єс («Сарабанда» й «Фанфара та Фуґа»), що дозволяє провести паралелі з мистецтвом Бароко. Зазначимо, що фанфарність як специфічний інтонаційно-ритмічний елемент доволі часто використовувалася бароковими композиторами на початку інструментальних циклів, опер та балетів. По-друге, це відчувається в інтонаційній сфері, адже автор належав до тієї групи композиторів-авангардистів, які, працюючи в сучасних техніках письма, зверталися до витоків музичного мистецтва. Л. Даллап'єккола, очевидно, намагається відтворити, чи, більш точно, створити ілюзію «барокового» звучання зі збереженням принципу контрастності циклу:

- «Сарабанда» – консонантна, вишукана, витончена, підкреслено «несучасна» за звуковим образом;
- «Фанфара та Фуга» – різка, динамічна, нарочито модерна, сприймається як вираз іншого світосприйняття.

Монолітність же циклу забезпечується чудово продуманим розподілом функцій в ансамблі: партії фортепіано та скрипки, з одного боку, розгортаються доволі самостійно, а з іншого – постійно перебувають у діалозі, що врешті-решт формує єдину лінію розвитку. Утім, необхідно зазначити, що в першій частині циклу, «Сарабанді», фортепіано виконує роль супроводу, поступаючись безпосередньому висловлюванню в партії скрипки. Також саме тут реалізується авторська вказівка на етюдний жанр, характерні формули якого (а саме – висхідні та низхідні пасажі) з'являються в партії фортепіано.

Щодо виконання Р. Річчі та Р. Тюрєк слід зазначити, що в їх інтерпретації перша частина остаточно втрачає ознаки танцювальності (тут доречно згадати, що відповідно до жанрового інваріанта сарабанда – це жалобна хода) й, фактично, модусу руху. Вона перетворюється на медитацію (отже, сучасну практику) з підкресленою речитацією в доволі вузькому діапазоні в партії скрипки, характерними низхідними та «підвисаючими» інтонаціями, що цілком відповідає авторському задуму. Водночас складається враження, що музиканти намагаються відтворити ефект церковного (антифонного) звучання, з протиставленням тембрально забарвленої, динамічної партії скрипки як утілення людського начала, та фортепіано – нарочито безтілесного, позбавленого кольорів.

У другій частині, «Фанфара та Фуга», Р. Річчі та Р. Тюрєк також слідує авторським вказівкам, створюючи урбаністичну, підкреслено віртуозну, контрастну щодо попередньої частини циклу звукову картину. Фанфарність як певна ритмо-інтонаційна формула (нагадаємо, що це висхідний рух по звуках тризвуку) проростає в партії фортепіано та скрипки, де вона втілена повторюваними октавними скачками тритонами вниз. Привертає увагу більш яскрава, самостійна партія фортепіано, якому доручено й невеликий вступ до частини. Цілком у дусі барокового мистецтва, «Фанфара»

поступається місцем «Фузі», проте фанфарні звороти проростають у ній, що забезпечує цілісність твору.

Ще одним твором, розміщеним на диску, є Концерт для фортепіано та малого оркестру американського композитора Вільяма Шумана (1910–1992). Світова прем'єра твору відбулася у нью-йоркському Town Hall 13 січня 1943 року на концерті, присвяченому творчості В. Шумана. Це був перший із чотирьох вечорів «Музичних форумів» («Music Forums»), організованих чоловіком Р. Тюрєк Кеннетом Кляйном, який на той час був концертним директором музичного комплексу. Ось що піаністка пише з цього приводу: «Мій безперервний зв'язок з нью-йоркським Town Hall привів до того, що у 1941 році я вийшла заміж за директора її музичних програм Кеннета Кляйна. Кілька років по тому я запропонувала йому представити серію концертів, які б привернули увагу до сучасних музичних концепцій, форм і структур. Для того, щоб вони сприймалися чіткіше, я запропонувала, щоб у програмі спочатку звучав твір композитора вісімнадцятого або дев'ятнадцятого століття, а потім – сучасний твір у тій самій формі» (Tureck, 2019: 180). Прем'єрне виконання фортепіанного концерту В. Шуману було замовлено спеціально для цієї події, хоча існувала ще попередня версія твору, яку в 1938 році було опубліковано, проте пізніше відізняно та переписано. «Дзеркалом з минулого» того вечора став Клавірний концерт Й. С. Баха BWV 1056 фа-мінор, який теж виконувала Р. Тюрєк. Партія оркестру прозвучала у виконанні колективу «Saidenberg Little Symphony» під управлінням Данієля Зайденберга (Daniel Saidenberg). Зазначимо, що саме цю програму Р. Тюрєк згадувала як одну з найяскравіших із цієї серії концертів.

Слід зауважити, що шляхи та інтереси Р. Тюрєк і В. Шумана постійно перетиналися. Від 1945 до 1962 року композитор обіймав посаду президента Джульярдської школи, де Р. Тюрєк навчалася, а згодом викладала. Ось що пише про В. Шумана як композитора-адміністратора авторка книги «Американські композитори» («American Composers») Ельза Позел (Elsa Z. Posell): «Він ввів сучасну музику в навчальну програму і практично здійснив революцію у викладанні історії, теорії та композиції музики»

(Posell, 1963: 164). З огляду на вищезгадане та на той факт, що просування сучасного музичного мистецтва було одним з напрямів творчої діяльності Р. Тюрєк, очевидно, що композитор і піаністка дійсно мали спільні інтереси, а в 1978 році Р. Тюрєк стала редактором Концерту В. Шумана для його публікації видавництвом «G. Schirmer, Inc».

Повертаючись до «Музичних форумів», зауважимо, що колишній президент Джульєрдської школи та автор книги про життя Вільяма Шумана Джозеф Вільям Полісі (Joseph William Polisi) згадував, що їх формат «передбачав не лише виконання творів композитора, але й після виступу – обговорення та аналіз музики, під час якого слухачі мали змогу коментувати та ставити запитання. Шуману потрібна була неабияка психологічна стійкість, щоб пережити цей захід» (Polisi, 2008: 73). Обговорення модерували Кеннет Кляйн та відомий американський композитор і музичний критик Вірджил Томсон (Virgil Thomson), результатом чого стало висвітлення основних моментів історичних трактувань концертної форми та сучасних композиторських підходів до неї.

Звертаючись безпосередньо до музики В. Шумана (а також, трохи забігаючи наперед, Д. Даймонда), згадаємо, що саме у 30–40 роках ХХ століття розпочався процес формування американської симфонічної композиторської школи, своєрідне балансування між пошуками суто «американського» звучання, збереженням традиційного та узгодженням протиріч між сталими і новітніми стандартами. Ось що пише про це американський музикознавець та критик Уолтер Сіммонс (Walter Simmons): «Інші, такі як Вільям Шуман і Девід Даймонд, намагалися примирити деякі з цих конкуруючих ідеалів, шукаючи впізнавану американську ідентичність, не вдаючись до народних джерел, створюючи “сучасне” звучання, зберігаючи зв’язок із тональністю і відкидаючи мову пізнього романтизму, не втрачаючи при цьому доступності для широкої аудиторії» (Simmons, 2011: 3). Він відносить обох композиторів до числа так званих «сучасних традиціоналістів», які, незважаючи на модерну мову, не відкидали тональність і традиційні музичні форми як динамічний виразовий параметр, хоча й значно

трансформували їх. На відміну від неоромантиків, традиціоналісти не розглядали музику як утілення власного досвіду, а віддавали перевагу так званій «абстрактній драмі», що була результатом їхнього трактування музичних елементів. Слід, однак, зазначити, що такі композитори доволі часто отримували негативні відгуки музичних критиків через зневажання додекафонії, що було в період приблизно з 1955 до 1975 років «мейнстрімом».

Також У. Сіммонс фокусує увагу на особливостях розробки ритмічного параметра у творчості В. Шумана: «Шуман розробив характерний підхід до ритму, особливо у швидких пасажах – нервовий, нерегулярний і сильно синкопований, із потягом до “балаканини”, часто в інтенсивній контрапунктовій взаємодії. Фрази часто починаються з тихої сильної долі, за якою йде акцентована слабка <...> саме цей елемент надає музиці Шумана американського відтінку» (Simmons, 2011: 50).

Про «американське» в музиці В. Шумана згадували у своїх працях також Аарон Копленд та британський музикознавець Ніл Баттерворт (Neil Butterworth), відзначаючи характерні блиск та різкість оркестрування творів, готовність експериментувати з фактурними рішеннями та продуману ритмічну складність, що вказують на приналежність творів без використання національних пісень та джазу. Узагальнюючи, звернемося до слів У. Сіммонса, який порівнював оркестрову фактуру В. Шумана з тектонічними плитами: «Мабуть, найпомітнішим елементом мови Шумана, який найчастіше коментують, є створення ним паралельних площин, які часто розрізняють за інструментальним принципом, причому музика кожної площини здається майже не пов'язаною з іншими» (Simmons, 2011: 51).

Ураховуючи факт існування двох авторських версій Концерту, цікаво уточнити відмінності між ними. Варіант 1938 року більш об'ємний і має такі назви частин: «Sinfonia», «Fantasia» та «Ostinato Variations». Варіант 1942 року – суттєво змінений у текстовому плані та відрізняється відмовою автора від назв частин, на заміну яким приходять темпові позначення на початку I та II частин («With Energy and Precision» та «Deliberately» відповідно). Сам В. Шуман про те, чим відрізняються версії Концерту, зазначав: «У мене є

абсолютно нові перша і друга частини, лише третя частина містить матеріал з відкинутого концерту 38-го року» (Swayne, 2011: 110).

Зазначимо, що композитор пізніше називав Концерт «юнацьким» та передбачав можливу його непопулярність, пояснюючи це таким чином: «Правда в тому, що я не думаю, що знаю достатньо про інструмент, щоб написати дійсно традиційну фортепіанну партію, якщо я не культивуватиму систему арпеджіо. Чи є хоч один фортепіанний концерт, в якому не було б хоча б одного арпеджіо? Мені здається, що у цьому моєму новому творі немає нічого, що, безумовно, допоможе йому стати популярним» (цит за Swayne, 2011: 152). Частково він виявився правий, причиною чого, за словами автора книги «Орфей у Манхеттені» («Orpheus in Manhattan»), Стіва Суейна, могло бути зменшення складу інструментів оркестру. А саме – скорочення групи дерев'яних духових (до одного інструмента в партії й без фагота), групи мідних (по дві валторни і труби), та відсутність ударних. Порівняно зі складами оркестрів у симфоніях В. Шумана, таке рішення має вигляд нетипового для автора.

Р. Тюрек, як виконавиця Концерту, у коментарі до диска «Première Performances» зазначає: «Хоча партитура твору багата на різноманітні оркестрові тембри та звучання, склад інструментів, розмір та розташування відповідають радше камерним пропорціям, ніж повним симфонічним величинам. Блиск і віртуозність фортепіанного соло задумано у зв'язку з цією установкою» (Tureck, 1995). Натомість С. Суейн пише про «двосторонність» такого зменшення, адже композитор у наступні роки скаржився на деякі виступи, для яких чисельність струнних інструментів було скорочено, після чого він змушений був рекомендувати їх «...мінімальну кількість та <...> пропонував більшу <...> “на розсуд диригента” для більших залів» (Swayne, 2011: 152).

Відгуки після прем'єри Концерту не були одностайними. Диригент прем'єри Даніель Зайденберг із захватом відгукувався про музику, написану В. Шуманом. Проте колеги-композитори не були настільки поблажливими, що навіть призвело до появи коментарів про провал твору. Дійсно, у концерті не відчувається тієї зрілості і грандіозності музичної мови, що відрізняє створену в той же період

Третю симфонію, яка вважається важливим етапом в історії американської музики. Мабуть, це пов'язано саме з тим, що композитор задумував Концерт ще в 1938 році, коли перебував у стані активних творчих пошуків та був під впливом інших визначних фігур тогочасного музичного світу (А. Копленда, Л. Бернстайна).

Крім того, звернемо увагу на оригінальне трактування партії фортепіано, яке використовується як інструмент ударний, який «...здебільшого грає одну лінію, хоча ця лінія часто підсилюється іншою лінією в паралельному русі» (Simmons, 2011: 71). Крайні частини Концерту – різкі й жорсткі, фактурно доволі бідні та неочікувано неокласичні, зокрема, перша, «With Energy and Precision» («З енергією та точністю»), основана на двох музичних ідеях. Одна з них – це синкопований мотив, що вперше з'являється в партії фортепіано. Друга – низхідний мотив у протилежному русі, що представлений у партії оркестру одразу після першого. Ці дві ідеї інтенсивно розробляються протягом частини, зокрема ритмічно.

Друга частина, «Deliberately» («Обережно, не поспішаючи»), – це кульмінація твору з елементами споглядання. Перший мотив першої частини проростає напочатку цієї. Тут партії фортепіано та оркестру протиставлені одна одній: у солюючого інструмента звучать переважно дисонанси, у той час як оркестр контрастує паралельно введеною прямою, діатонічною лінією. Матеріал частини постає в драматичному, а іноді й у романтичному ключі, що було доволі нетиповим для В. Шумана. Кульмінацією частини є досить масивний акордовий розділ, що згодом переходить у задумливу коду.

Друга частина *attacca* змінюється заключною. Вона швидка та нервова і, як пише У. Сіммонс, «...схожа на токатну частину, основу на двотактовому мотиві, який ритмічно дзеркально повертається назад, і ступінчастому мотиві з початку» (Simmons, 2011: 72). Ролі соліста й оркестру хоча і комплементарні, проте іноді здається, що вони не пов'язані одна з одною. Партія фортепіано звучить доволі жорстко.

Музика Концерту знайшла відгук лише в декількох солістів, проте однією з перших, хто зарахував себе до групи поціновувачів,

була Р. Тюрк. Тому прем'єрне виконання цього опусу слід проаналізувати окремо.

Перш за все, зазначимо, що технічно твір доволі складний; він вимагає від виконавців неабиякої майстерності. Музична складова являє собою спробу композитора переосмислити жанр концерту крізь призму сучасного звукового поля. Фактично це неостиль, ядром якого є «клаптикоподібний» спосіб розвитку музичного матеріалу. Це нагадує принцип побудови «Американця в Парижі» Дж. Гершвіна, де автор як основу п'єси використав окремі враження від прогулянки столицею Франції.

У першій частині з характерних параметрів традиційного жанру концерту наявні протиставлення виконавця та груп інструментів (принцип *concerto grosso*), із зіставленням фактурних пластів та чергуванням *solo-tutti*. Утім слід зазначити, що камерний склад оркестру вочевидь поступається динамічному звучанню фортепіано, що створює відчуття дисбалансу. Адже партія солюючого інструмента, що трактується як ударний, насичена стрімкими акордовими пасажами. В основі розвитку частини лежить принцип зіставлення, еклектичності, що, на наш погляд, було нав'язано урбаністичними настроями тих часів. Про географічну приналежність цієї музики «говорять» джазові алюзії та проростання елементів афроамериканського музичного фольклору (спірічуелс). Відсутність яскраво окреслених, протиставлених одна одній партій дещо розходиться з традиційним трактуванням сонатної форми, проте всі інші ознаки, зокрема активну мотивну розробку та контрапункт пластів, збережено. Звідси про структуру частини можна сказати, що вона є, скоріше, тричастинною. Експозиція дуже активна. Відмовляючись від почергового викладу тематичного матеріалу спочатку в партії оркестру, потім – фортепіано, композитор відразу занурює слухача у буденне життя великого міста. Середній розділ – повільний центр; його музична ідея більш індивідуалізована і, хоча не є ліричною, проте достатньо контрастує з першим розділом. Панівною тут є джазова гармонія; характерним елементом також є квартова інтонація, яка рухається в різних напрямках. Реприза динамізована й розвивається до яскравої кульмінації наприкінці, звучання якої

збалансоване активним залученням духових інструментів. Закінчує частину композитор ствердним Ре-мажорним акордом.

Друга частина виконує роль медитативного центру Концерту. Композитор знов протиставляє солюючий інструмент оркестру, при цьому фортепіано взагалі не наділене мелодійною складовою. Його партія – акордової будови та дисонантної природи, що створює відчуття статичності, стриманості, повторюваності. Водночас струнні інструменти в оркестрі виступають у ролі чуттєвого начала. Загальна картина звучання, що проступає у цьому музичному фрагменті, асоціюється з молитовним настроєм, зверненням до Бога та до себе.

Кожного разу, коли проривається оркестрова мелодична лінія, фортепіано нівелює її емоційність і пристрасність, зображуючи споглядально-стриману картину. Завершується частина в партії сольного інструмента почергово повторюваними Мі-бемоль-мажорним квартсектакордом у лінії баса та великою децимою «соль-сі» у лінії верхніх голосів, підсумовуючи тим самим результати антитези концертуючих полів другої частини та готуючи слухача до фіналу.

На відміну від попередньої частини, третя повертає класичне співвідношення оркестру та сольного інструмента, тобто домінування фортепіано. Тут автор застосовує елементи поліфонічного письма (модернова фортепіанна fuga у центральному розділі) та збагачує музичний текст артикуляційно, що вимагає неабиякої вправності при виконанні.

З одного боку, у частині панує принцип токатності, моментами автор ніби створює ретроспективу технічних елементів, що були задіяні в концерті, й це зумовлює високий рівень складності фактури (іноді протиставляються верхній та нижній голоси фортепіано). Проте, з другого боку, за рахунок удалого оркестрування та виваженого композиторського письма складається не враження перенасичення, а навіть навпаки – прозорості й тонкості. Обрамлення звучання частини доручено групі духових інструментів, яка начебто розставляє точки в системі координат. Заключні туттійні акорди концерту лунають знову в Ре-мажорі, будуючи таким чином тональний міст з фіналом першої частини.

Підсумовуючи, зауважимо, що Концерт – яскравий, дуже виграваний у виконавському плані й прикрасив би репертуар знаних інтерпретаторів. Тому дивно, що він залишається маловідомим, адже й сьогодні твір звучить достатньо сучасно. Він експериментальний, проте не виходить за межі класично орієнтованого сприйняття, що відрізняє його від численних творів, написаних сучасниками В. Шумана.

Підкреслимо, що, на наш погляд, саме робота Р. Тюрєк із бахівськими текстами допомогла їй втілити задум композитора Концерту. Як перша виконавиця твору, Р. Тюрєк демонструє концептуальність мислення, здатність презентувати складний музичний матеріал. Незважаючи на складність музичного тексту, завдяки технічності й віртуозності, перебуваючи в діалозі з оркестром, піаністка створює художнє ціле. Можна стверджувати, що у її виконавському стилі центральну роль відіграє раціональний параметр, важливий не тільки в роботі із творами Й. С. Баха, а й при інтерпретації спадщини сучасних композиторів.

Ще одним твором, представленим на диску «Première Performances», є Соната № 1 для фортепіано Дейвіда Даймонда, присвячена Р. Тюрєк. Зауважимо, що в історії музичного мистецтва є багато прикладів того, що композитори надихалися творчістю виконавців свого часу. Твори-присвяти іноді ставали своєрідною фіксацією виконавського стилю, адже писалися вони з урахуванням певних стильових особливостей. Доречно згадати піаністку Маргерит Лонг (Marguerite Long), якій М. Равель присвятив свій фортепіанний концерт, клавесиністку Ванду Ландовську (Wanda Landowska), яка була музою одразу двох композиторів-сучасників, Ф. Пуленка (F. Poulenc) та М. де Фалья (M. De Falla), гобоїста Гайнца Голлігера (Heinz Holliger), для якого писали Л. Беріо (L. Berio), Д. Лігеті (G. Ligeti), В. Лютославський (W. Lutoslawski), К. Штокгаузен (K. Stockhausen), К. Пендерєцький (K. Penderecki) та інші, а також піаніста Пауля Вітгенштейна (Paul Wittgenstein), талант якого захопив свого часу Р. Штрауса, М. Равеля, Б. Брітєна, С. Борткевича. Отже, повертаючись до Д. Даймонда, прочитаємо його вислів про фортепіанну Сонату, де знаходимо пояснення щодо поштовху для написання цього твору: «Моя Перша соната <...> була написана для пані Тюрєк. Її сольні концерти були

одними з моїх найулюбленіших концертів фортепіанної музики; її присутність, сила і контрастне подання матеріалу виокремлювали її чітко й голосно. Вона була справжнім музикантом» (цит. за: Tureck, 1995).

Сама піаністка на сторінках автобіографії неодноразово наголошувала, що вона ніколи не «замовляла» композиторам твори, і що Д. Даймонд написав Сонату повністю за власною ініціативою. Твір датується 1947 роком, а його світова прем'єра у виконанні Р. Тюрєк відбулася 8 грудня 1948 року в Town Hall.

Соната складається із трьох частин: *Andante, molto espressivo (tempo primo)* – *Allegro, molto appassionato (tempo secundo)* – *Fuga – Coda; Adagio – Allegretto scherzando – Adagio; Allegramente – Fuga (Double) – Coda*.

Хоча основні параметри класичного тричастинного сонатного циклу збережені композитором, серед розділів твору вирізняються дві фуґи, які розміщено у крайніх частинах. У 1937–1942 роках Д. Даймонд займався написанням циклів Прелюдій та фуґ для фортепіано (у підсумку було закінчено та пізніше видано 52 твори). Тому для нього було очевидним, що Соната, задумана для Р. Тюрєк з її концертами бахівської музики, які все більше захоплювали аудиторію, неодмінно має містити елементи барокового музичного мислення: «Оскільки її виконання Баха було таким чудовим <...> я знав, що Соната для Тюрєк буде включати в себе фуґований матеріал» (Tureck, 1995). Доцільним видається надати і коментар самої Р. Тюрєк: «Коли Девід Даймонд повідомив мені, що написав для мене сонату (незамовлену), він сказав, що написав її спеціально для розмаїття моїх штрихів і динаміки, а також моєї контрапунктичної гри. Переглянувши рукопис, я відразу відчула себе як вдома завдяки різноманітності контрапунктичних структур і моделюванню фуґованих форм і візерунків» (Tureck, 1995). Згодом, у 1954 році, Р. Тюрєк в якості редакторки підготувала Сонату для публікації.

Отже, повертаючись до структури твору, ще раз акцентуємо момент синтезу історичних епох, навівши роз'яснення композитора: «Фактично, перша і третя частини містять кульмінаційні епізоди у формі фуґи: у першій частині – декламаційну фуґовану тему,

у третій – подвійну фугу, оснований на фузі першої частини і головній темі останньої частини, які розвиваються разом, підводячи останню частину до потужного завершення. Центральна частина містить адажіо та легкий скерцозний середній розділ, який спирається на матеріал першої та останньої частин. Соната була задумана як циклічна структура, і, власне, вся архітектонічна музична опора ґрунтується на цій об'єднуючій силі елементів» (Tureck, 1995). Сучасники Д. Даймонда у своїх критичних зауваженнях зазначали, що при написанні Сонати № 1 він надихався пізньою творчістю Л. Бетховена, а конкретніше, опусами № 106, 110 та 111 (29, 31 та 32 Сонати видатного класика). Сам композитор, ухилиючись від конкретної відповіді, одказував, що вони не дуже помилялися.

Порівнюючи вищезгадані твори із Сонатою Д. Даймонда, дійсно помічаємо певні структурні схожості. Наприклад, у третій частині 31 Сонати Л. Бетховена знаходимо фугу, так само, як і перша частина 32-ї містить фугато. За розмірами твір американського композитора наближається до об'ємів Сонати № 29, більш відомої під назвою «Hammerklavier», адже час його виконання становить більш ніж пів години (у виконанні Р. Тюрк перша частина триває 15 хвилин 43 секунди; друга – 8 хвилин 29 секунд; третя – 7 хвилин 47 секунд). Піаністка називала Сонату Д. Даймонда «гігантською», або «мамонтовою» та не приховувала захвату від монументальності зразка, створеного для неї митцем: «Я була захоплена силою письма і неабияк вражена надзвичайним обсягом Сонати, яка в рукописі становила сімдесят сім сторінок, а у виконанні тривала понад пів години» (Tureck, 1995). Попри великий обсяг Сонати, Р. Тюрк грала її на прем'єрі напам'ять, що свідчить, у тому числі, про ясність і зрозумілість будови твору.

Спираючись на працю «Девід Даймонд: Біобібліографія» учениці Д. Даймонда Вікторії Кімберлінг (Kimberling, 1987), розуміємо, що написання Сонати (1947) припадає на час другого періоду творчості композитора, який визначають як «діатонічний та модальний», що тривав приблизно з 1941 по 1959 роки. Американський дослідник Вільям Джон Тон (William John Ton) у дисертації, присвяченій еволюції стилю Д. Даймонда, зауважує: «Другий період діатонізму,

безумовно, найбільш однорідний за стилем і найлегше впізнаваний за своєю популістською маскою та схожістю з іншими американськими симфоністами» (Топ, 2023: 9). Тут він має на увазі творчість Роя Гарріса (Roy Harris), Аарона Копленда, Вільяма Шумана та Говарда Гансона (Howard Hanson), які, безумовно, у той час панували у світі класичної американської музики.

Підготовка прем'єрного виконання Сонати відбувалася в постійній співпраці з її автором, що свідчить про ґрунтовність підходу Р. Тюрєк до цієї події та бажання якомога краще втілити всі ідеї, закладені композитором в нотному тексті. У коментарі до диска із записом твору знаходимо такі слова піаністки: «Звичайно, я консультувалася з Девідом протягом усього процесу вивчення нотного тексту та створення моєї інтерпретації складної структури сонати» (Tureck, 1995). Прем'єрний виступ Р. Тюрєк видався вдалим, і це ще раз доводить важливість безпосереднього контакту виконавців з митцями-сучасниками, адже в такий спосіб розширюються кордони розуміння ними музичного матеріалу, що стає підґрунтям для нових ідей.

Висновки.

Популяризація сучасної музики, завдяки якій багато американських композиторів ХХ століття отримали шанс «бути почутими», була невід'ємною частиною творчої діяльності Р. Тюрєк. Створюючи різноманітні проєкти, присвячені музичним здобуткам її часу, піаністка пропагувала «нову» музику серед виконавців-інтерпретаторів та заохочувала тогочасну публіку до її прослуховування. Багаторічний досвід виконання творів Й. С. Баха допомагав Р. Тюрєк втілювати складні контрапунктичні конструкції, які приваблювали багатьох сучасних її композиторів. Деякі з них довіряли піаністці прем'єри власних творів та навіть присвячували їх їй (Д. Даймонд). Слід зазначити, що Р. Тюрєк завжди безпосередньо контактувала з митцями, що, з одного боку, дозволяло точніше втілювати їхні задуми в інтерпретаціях, а з іншого – спонукало коло поціновувачів її виконавської майстерності звертати більшу увагу на персоналії композиторів.

Узагальнюючи, окреслимо стратегії творчості Р. Тюрєк, що пов'язані із сучасною музикою.

1. Системна робота щодо організації публічних презентацій новітніх творів.

2. Безпосередній контакт з композиторами для досягнення авторської концепції твору як підґрунтя інтерпретаційних пошуків.

3. Пошук історичних зв'язків між написаними кілька століть тому та сучасними творами (як це відбувалося на «Музичних форумах») для полегшення сприйняття останніх.

Підкреслимо, що проаналізовані у статті твори (а саме – «Два етюди» для скрипки та фортепіано Л. Даллапінколи, Концерт для фортепіано та малого оркестру В. Шумана та Соната № 1 для фортепіано Д. Даймонда), які увійшли до платівки Р. Тюрєк під назвою «Première Performances», досі залишаються маловідомими, маючи при цьому доволі дзвінко резонуюче сьогоденню звучання. Тому сподіваємося, що здійснена робота приверне увагу виконавців та стане поштовхом для подальших досліджень у вітчизняному музикознавстві.

ЛІТЕРАТУРА

- Ніколаєвська, Ю. (2020). *Homo interpretatus в музичному мистецтві XX – початку XXI століть*. Харків: Факт.
- Kämper, D. (1984). *Gefangenschaft und Freiheit: Leben und Werk des Komponisten Luigi Dallapiccola*. Köln: Gitarre + Laute Verlagsgesellschaft.
- Kimberling, V. J. (1987). *David Diamond, a biobibliography*. Metuchen, N.J.: The Scarecrow Press, Inc.
- Kozinn, A. (1977, October 9). Rosalyn Tureck's 40 Year Search for Bach. *The New York Times*, Section D, p. 19.
- Polisi, J. W. (2008). *American Muse: The Life and Times of William Schuman*. New York: Amadeus Press.
- Posell, E. Z. (1963). *American Composers*. Boston: Houghton Mifflin Company.
- Simmons, W. (2011). *The music of William Schuman, Vincent Persichetti, and Peter Mennin: voices of stone and steel*. Lanham, MD: The Scarecrow Press.
- Swayne, S. (2011). *Orpheus in Manhattan: William Schuman and the Shaping of America's Musical Life*. New York: Oxford University Press.

- Ton, W. J. (2023). *The Post-Tonal Evolution of David Diamond: A Theoretic-Analytical Perspective*. (Doctoral diss.). University of South Carolina. Columbia, SC.
- Tureck, R. (1995). *Première Performances* [Album, CD]. VAI Audio, USA.
- Tureck, R. (2019). *A Life with Bach*. (R. Paller, ed.). Hillsdale, NY: Pendragon Press.
- Whittall, A. (n. d.). Dallapiccola Chamber Works. *The Gramophone Newsletter*.
<https://www.gramophone.co.uk/review/dallapiccola-chamber-works> [in English].

REFERENCES

- Kämper, D. (1984). *Gefangenschaft und Freiheit: Leben und Werk des Komponisten Luigi Dallapiccola [Imprisonment and freedom. The life and work of the composer Luigi Dallapiccola]*. Köln: Gitarre + Laute Verlagsgesellschaft [in German].
- Kimberling, V. J. (1987). *David Diamond, a biobibliography*. Metuchen, N.J.: The Scarecrow Press, Inc. [in English].
- Kozinn, A. (1977, October 9). Rosalyn Tureck's 40 Year Search for Bach. *The New York Times*, Section D, p. 19 [in English].
- Nikolaievska, Yu. (2020). *Homo Interpretatus in the musical art of the 20th – early 21st century*. Kharkiv: Fakt [in Ukrainian].
- Polisi, J. W. (2008). *American Muse: The Life and Times of William Schuman*. New York: Amadeus Press [in English].
- Posell, E. Z. (1963). *American Composers*. Boston: Houghton Mifflin Company [in English].
- Simmons, W. (2011). *The music of William Schuman, Vincent Persichetti, and Peter Mennin: voices of stone and steel*. Lanham, MD: The Scarecrow Press [in English].
- Swayne, S. (2011). *Orpheus in Manhattan: William Schuman and the Shaping of America's Musical Life*. New York: Oxford University Press [in English].
- Ton, W. J. (2023). *The Post-Tonal Evolution of David Diamond: A Theoretic-Analytical Perspective*. (Doctoral diss.). University of South Carolina. Columbia, SC [in English].
- Tureck, R. (1995). *Première Performances* [Album, CD]. VAI Audio, USA [in English].
- Tureck, R. (2019). *A Life with Bach*. (R. Paller, ed.). Hillsdale, NY: Pendragon Press [in English].
- Whittall, A. (n. d.). Dallapiccola Chamber Works. *The Gramophone Newsletter*.
<https://www.gramophone.co.uk/review/dallapiccola-chamber-works> [in English].

Marharyta Ushakova

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student
the Department of Interpretology and Music Analysis
e-mail: margo1998abc@gmail.com
ORCIDiD:0000-0002-2593-5182

**Contemporary music
in the strategies of R. Tureck's creative activity*****Statement of the problem.***

Rosalyn Tureck is a significant figure in the history of twentieth-century piano art, whose multifaceted activities had a significant impact on both performance and composing. Her achievements in actualizing Bach's music cannot be over estimated. At the same time, it was R. Tureck who did much to popularize contemporary art. The pianist's discography contains many opuses by composers of her time, including those dedicated to her.

Objectives, methods, and novelty of the study.

The purpose of the study is to outline the directions of R. Tureck's creative activity as a vivid example of the consistent and successful implementation of an actualizing performance strategy. The study is based on traditional methods of musicology (historical, genre-stylistic, systemic) as well as the method of interpretive analysis. In the research process, we used works that can be divided into 3 groups: R. Tureck's autobiography; books on the work of American composers and those who contributed to the development of the country's musical culture (D. Kämper, E. Z. Posell, J. W. Polisi, W. Simmons, S. Swayne, V. J. Kimberling), as well as W. J. Ton's thesis; and comments to the CD "Première Performances". The performance and structural analysis of the works on R. Tureck's CD "Première Performances" (Two Studies for Violin and Piano by L. Dallapiccola, Concerto for Piano and Small Orchestra by W. Schuman, and Sonata No. 1 for Piano by D. Diamond), is the first such attempt in Ukrainian musicology.

Results.

At the time of R. Tureck's active performing career, musical life was saturated with interesting ideas, discoveries, and new names. However, the avant-garde searches of American composers often remained unheeded by performers. In this regard, the creative activity of R. Tureck, who in 1948 created a society to popularize contemporary music, is exceptional. Her album "Première

Performances” with works by contemporary composers was released in 1995. It contains recordings of premiere performances of opuses by D. Diamond, L. Dallapiccola and W. Schuman, the analysis of which is presented in the article.

Conclusions. *The popularization of contemporary music was an integral part of R. Tureck’s creative activity, due to which many American composers of the twentieth century got a chance to be “heard”. The basic strategies of this vector of her activity are determined:*

- *mandatory performance of new works;*
- *rethinking of contemporary music through previous historical periods;*
- *direct cooperation with artists.*

Keywords: *R. Turek’s activity; piano performance; musical art of the 20th century; creativity of American composers; dedicatory works.*

Стаття надійшла до редакції 25 травня 2024 року

УДК 780.616.432.071.2(510):78.08(4)

DOI 10.34064/khnum1-7103

Сун Мейсюань

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

e-mail:523354005@qq.com

ORCID iD: 0009-0004-8517-2588

Специфіка втілення європейських жанрових моделей в китайській фортепіанній музиці як підґрунтя виконавської стилістики

Виконавець, який дає «нове життя» композиторському твору, пропускає крізь себе звуковий світ музики. При цьому жанрово-стилістичний «нахил» твору вказує на шляхи реалізації та вдосконалення його виконавської стилістики. Взаємозв'язок жанрової і виконавської стилістики фортепіанних творів китайських композиторів до сьогодні опинявся поза увагою музикознавців. У статті на прикладі кількох базових в репертуарі піаніста жанрів (прелюдія, соната, варіації) розглянуто специфіку втілення європейських жанрових моделей в китайській фортепіанній музиці як підґрунтя їх виконавської стилістики. Зразки творчості китайських митців демонструють, що названі європейські жанри зберігають в них свої сталі ознаки, при цьому національно спрямовані засоби виразності адаптуються до норм європейської жанрової матриці. Це багато в чому суперечить традиційним національним уявленням та ментальним устоям і свідчить про суттєві інтеграційні процеси в сучасній китайській культурі. Композитори намагаються «вписати» національні ладово-інтонаційні засоби виразності та виконавські прийоми у структуру європейського жанру. Водночас, під впливом китайської традиційної системи мислення, європейські жанрові моделі отримують певне «національне» трактування, хоча доміантними залишаться риси конкретного зразка європейського жанру, що детермінує їх виконавську стилістику. Такі твори – різноманітні і цікаві – слугують розвитку виконавської майстерності піаніста і набувають найширше визнання в репертуарі багатьох сучасних виконавців.

Ключові слова: китайська фортепіанна музика; жанр; стиль; виконавська стилістика; прелюдія; соната; варіації.

Постановка проблеми.

У фортепіанній творчості китайських композиторів, яка налічує вже більш ніж сто років, європейські жанри, що виступають «в ролі “вічних” констант музичної мови» (Говорухіна, 2007: 77), здобувають індивідуальне трактування. Цьому сприяють багато факторів: особливості східної традиції, що ґрунтується на багатонаціональній китайській культурі, звукові можливості і прийоми китайських музичних інструментів, специфіка менталітету, світоглядних засад, індивідуальні композиторські вподобання тощо. Виконавець, який безпосередньо бере участь у «новому житті» твору на основі ідеї композитора, пропускає їх крізь себе, втілюючи звукові та семантичні властивості музики. У цьому плані жанрово-стилістичний «нахил» фортепіанного твору вказує на шляхи реалізації та вдосконалення виконавської стилістики на основі заглиблених знань про музику і свій інструмент.

Фортепіанна музика Китаю сьогодні привертає увагу музикантів та слухачів не тільки в самій країні, а й за її межами. Однак недостатність виконавського аналізу фортепіанних творів китайських композиторів різних жанрів ускладнює їх осмислення та повноцінну реалізацію на естраді. Це свідчить про те, що питання взаємозв'язку жанрової та виконавської стилістики фортепіанних творів китайських композиторів постає у всій повноті своєї проблематики: від образної сфери, питань технологічного характеру до жанрово-стилістичної достовірності виконання.

Останні дослідження і публікації. Важко переоцінити значущість жанрово-стилістичних засад музики у практичній діяльності виконавця. Зокрема, на важливості зв'язків між «музикознавчими розробками в галузі жанрової стилістики та ... практичним вирішенням завдань виконавства» у своїй статті наголошує Н. Говорухіна (2007: 76). Дослідниця розглядає виключно область вокального мистецтва, зокрема проблематики взаємодії музики і слова, однак подібна проблема є дуже важливою в будь-якій сфері виконавського мистецтва, особливо якщо йдеться про представників нових національних шкіл.

Останнім часом китайська фортепіанна музика привертає все більшу увагу дослідників. Однак основна увага вчених зосереджена на вивченні образного змісту творів (Лу Цзе, 2017; Цинь Тянь, 2012), окремого фортепіанного жанру (Ян То, 2023; Чжао Юе, 2023; Янь Чжихао, 2018), художнього напрямку (Чень Жуньсюань, 2014) або творчості конкретного композитора (Сунь Тянь, 2019). Одним з найважливіших питань своєрідності китайської фортепіанної музики дослідники називають «інтеграційні процеси» (Бай Є, 2014). Але проблеми взаємозв'язку жанрової і виконавської стилістики фортепіанних творів китайських композиторів до сьогодні опинилися поза увагою музикознавців.

Дослідження запропонованої теми неможливе без залучення наукової літератури з історії та теорії жанру і стилю в музиці (С. Шип, 1998; Л. Шаповалова, 1984; Н. Рябуха, 2014; Ю. Каплієнко-Ілюк, 2020; Ян Веньян, 2011), проблем фортепіанного виконавського мистецтва, зокрема, інтерпретації музичного твору (Ю. Ніколаєвська, 2020; В. Москаленко, 2013; Т. Веркіна, 2008; М. Чернявська, 2015; І. Сухленко, 2017).

Мета статті – розглянути специфіку втілення європейських жанрових моделей (таких як прелюдія, соната, варіації) в китайській фортепіанній музиці як підґрунтя їх виконавської стилістики.

Методологія дослідження. Досягнення мети потребувало системного музикознавчого підходу та залучення історико-типологічного, музично-естетичного, жанрово-стильового, структурно-функціонального, інтерпретологічного дослідницьких методів.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Прелюдія є одним із найдавніших західноєвропейських жанрів клавірної та фортепіанної музики і одним із найяскравіших та найбільш затребуваних різновидів мініатюри. Генеза цього жанру пов'язана із двома тенденціями, найбільш важливішою з яких став вплив європейської фортепіанної традиції. На початок ХХ століття фортепіанна музика в Європі демонструє зрілі і прекрасні досягнення музичної культури, що розвинулися протягом попередніх віків. Її теоретичні засади та практичні аспекти вже сформувалися і були багаторазово відображені в розвиненій науково-теоретичній системі

та виконавській практиці. Відповідно до цього, китайські композитори усвідомлювали необхідність вивчення і наслідування європейського музичного досвіду, розглядаючи його як своє першочергове завдання.

Фортепіанна мініатюра привертала увагу китайських композиторів передусім як відкрита та вільна у своїх художніх смислах і формах жанрова ідея. Вони використовували ці якості, і вже на самому початку історії китайської фортепіанної музики у цій жанровій сфері виникла ціла низка творів, які за багатьма параметрами прямо наслідують стилістику композицій європейської фортепіанної музики за відсутністю власного досвіду у цій сфері.

Китайських композиторів, що засвоювали у своїй творчості новий інструмент фортепіано, приваблював жанр мініатюри і, зокрема, прелюдії, через його вільнішу формальну структуру, побудову на одній фактурній формулі та відносно невелику тривалість. Канонічні фортепіанні прелюдії європейських майстрів сильно вплинули на китайських композиторів, особливо з погляду формальної структури та гармонії.

Перші прелюдії для фортепіано були створені у 1930–1940 роках Чень Тяньхе та Дін Шаньде. Ці твори і «вважаються експериментальними спробами, що досліджують китайські національні елементи, змішані із західними композиційними техніками» (Li Jingbei, 2019: 28). Прелюдії демонструють граничний лаконізм засобів і, в той же час, передають найтонші миттєві психологічні стани. Фортепіанна прелюдія Чень Тяньхе, побудована у тричастинній формі на основі пентатонного ладу *сіцзюй*, була відзначена другою премією одного з китайських композиторських конкурсів. «Три прелюдії для фортепіано» Дін Шаньде також є чудовим твором, який наслідує риси французького імпресіонізму. Це не просто один з перших творів, зорієнтований на європейську жанрову модель прелюдії; головним його здобутком стало досягнення рідкісного досконалого поєднання китайського національного стилю із західною композиторською технікою. Представлені національні риси включають використання пентатонних ладів, цитування народних мелодій та імітацію прийомів виконання на традиційних інструментах. Західними прийомами є застосування тональної гармонії,

дисонантних побудов, сполучення складних метрів та звукобарвні елементи імпресіонізму. Ці прелюдії суттєво вплинули на подальші китайські фортепіанні композиції.

У 1950–1960-х роках більшість фортепіанних прелюдій, наслідуючи традиції К. Дебюссі, створювались як самостійні композиції і отримували програмні назви. Наприклад, Шість прелюдій Чу Ванхуа мають назви: «Бамбук на вітрі», «Шум долини», «На березі річки», «Баркарола», «Елегія» та «Меморі». Музичні сюжети були тісно пов'язані з назвами. Як інші видатні твори слід назвати фортепіанну прелюдію «Струмок» Чжу Гон Ю та дві прелюдії Чжу Цзяньєра «Розповідаючи вам» і «Текуча вода».

Під час Культурної революції у жанрі прелюдії композитори не писали. Як майже єдиний виняток можна назвати цикл «Дванадцять прелюдій для фортепіано» ор. 5 Хуана Ан-Луна (1970). Цей ранній опус композитора був написаний, коли його відправили в село «на трудове перевиховання». Як зазначає Сунь Тянь, композитору пощастило, «йому дозволили привезти на нове місце проживання своє фортепіано. Перші дві прелюдії були п'єсами, які Хуан склав з моменту початку Культурної революції в середині шістдесятих. В ту особливу епоху настрої та емоції до недавніх пір захопленого молодого учня були виражені стримано» (Сунь Тянь, 2019: 102–103). Пізніше, вже 2008 року, композитор опублікував лише Дві прелюдії (До-мажор і до-мінор) зі свого раннього опусу, які є зразками пейзажної лірики та проникнуті яскравою емоційністю. Їхня чудова гармонічна мова з колористичними фактурно-гармонічними побудовами сформована на основі тональної західної системи.

Після 1980 року композитори отримали можливість досягнути новітні західні техніки композиції і застосувати їх у своїй творчості. Наприклад, у Прелюдях Гу Цю Юня, Ма Цзяньпіна, Го Веньціна «Каньйон» № 1, Прелюдії для лівої руки Чу Ванхуа та інших, західна модель жанру була адаптована з погляду унікальних музичних концепцій, національного колориту, культурних ідіом та інновацій гармонічної мови, що утворилася шляхом синтезу європейських і китайських гам та акордової лексики.

«Три прелюдії для фортепіано» Чжан Шуая постають як новаторські твори, в яких національні елементи поєднуються з рисами джазової музики. У 2002 році фортепіанний цикл молодого композитора був відзначений нагородою «Золотий дзвін». Під час написання циклу Чжан Шуай був зачарований джазом, приділяючи багато часу його прослуховуванню та дослідженню. Захоплення композитора джазом почалося ще в коледжі. Однак як китайський митець, Чжан Шуай вважав, що його музика може втратити свій національний дух, якщо елементи джазу матимуть надто великий вплив. Отже, у своєму циклі «Три прелюдії» він поєднує традиційні китайські лади та звукоряди із джазовими гармоніями й ритмами. Це поєднання прозвучало дуже несподівано для китайської публіки, і композиція мала величезний успіх. Цикл став одним з найбільш часто виконуваних творів.

Однією зі спроб змалювати сучасними композиторськими засобами китайський календарний рік – своєрідну «картину світу» – став цикл «24 Прелюдії» для фортепіано Ляо Шенцзіна. У його основу закладено важливу автентичну світоглядну модель 24 сонячних періодів, яка протягом тисяч років глибоко впливала на спосіб мислення та поведінку китайців, виступаючи як важливий носій національної культурної ідентичності і яскраве свідчення культурного розмаїття людства. З цією моделлю узгоджені майже всі аспекти життя китайців. Стародавні китайці ділили рік на чотири сезони, кожен з яких складався з трьох місяців, а щомісяця виділяли два сонячні періоди. Таким чином, повний рік охоплює 24 сонячні періоди, або *цзеци*, починаючи з китайського Нового року у лютому і закінчуючи Великим холодом у січні, тим самим формуючи циклічну модель. Більшість ритуалів та свят у Китаї тісно пов'язані із сонячними періодами, які також можуть згадуватися в дитячих віршиках, баладах та прислів'ях.

У цілому жанр прелюдії став своєрідною «лабораторією», де відбувалися творчі експерименти, пошуки яскравих виразових засобів. З'явилася велика кількість прелюдій, у яких поєднувалися елементи мажоро-мінорної системи та пентатонного ладу, музичні й естетичні

елементи національної мови адаптувалися до додекафонної, атональної та серійної техніки. Ці новації слід розглядати як своєрідну спробу завдяки мистецтву осучаснити китайську національну ідентичність і зробити її зрозумілою всьому світові.

Сонатна форма як вид музичної композиції, на відміну від інших структур (строфічної, варіаційної, рондальної), не має аналогів у китайській музичній традиції, оскільки їй не властивий конфліктний тип драматургії, що ґрунтується на протиставленні головної та побічної партій. Тим не менш, китайські композитори, відгукнувшись на потреби часу, стали розробляти новий для них жанр фортепіанної сонати. «Складність» сонатного жанру викликала нагальну потребу в осмисленні проблем, пов'язаних із засвоєнням сонатної форми, а також питань співвідношення національного та позанаціонального в китайських фортепіанних творах великих форм. Зацікавленість дослідників стосується, в першу чергу, вивчення теорії та історії жанру сонати у китайському фортепіанному мистецтві (Ян То, 2023), їх жанрово-стильового різноманіття та еволюції жанру в ХХІ столітті (Чжао Юе, 2023). У свою чергу, наукове осягнення складного масиву фортепіанних сонат та оригінального і багатоваріантного трактування китайськими композиторами цього жанру сприятиме подальшому його розвитку в китайській музиці.

Для більшості композиторів східних музичних традицій сонатний жанр виявився занадто складним, що викликано, перш за все, відмінностями в європейському музичному мисленні, у рамках якого соната виникла, та специфікою національного фольклору, на який, як правило, композитори орієнтуються у сфері інтонаційно-жанрових особливостей тематизму, ладової організації та інших компонентів музичної мови. Тому «китайська фортепіанна соната розвивається за законами, відмінними від європейської сонати», – зауважує Ян То (2023: 4). Дослідник зазначає формування таких жанрових різновидів фортепіанних сонат у національному мистецтві, як соната з розгорнутою циклічністю, «маленька соната», велика китайська фортепіанна соната (там само: 6).

Перші зразки фортепіанних сонат і сонатин з'явилися у творчості Цзян Веньє, Дін Шаньде, Ван Лісяня, Ло Чжунчжуна та ін. Працюю-

ючи над сонатним жанром, китайські митці намагалися подолати жанрову обмеженість китайської інструментальної музики. Втілення образності і стилістики фольклору в сонатній творчості композиторів-класиків свідчить про нерозривний зв'язок професійної та народної музики, їх взаємне збагачення, пошук у сфері синтезування китайської народно-національної та загальноєвропейської специфічних систем. Соната у творчості китайських композиторів набуває *своєрідних рис і індивідуального вигляду*. Вона представлена в різних композиційних варіантах, жанрових трактуваннях і типах концепції, де домінує *індивідуальність авторів*.

Соната для фортепіано № 1 До-мажор Цзяна Веньє (1940) – один з перших значних творів китайських композиторів у цьому жанрі. Взнявши за основу класичну тричастинну модель, композитор намагається наповнити її новою інтонацією. Національна специфіка музичного матеріалу проявляється, насамперед, у характерних мелодичних оборотах і ладогармонічних особливостях сонати. Написаний у традиційній тричастинній формі, твір є першою роботою, що демонструє новизну, унікальність композиторського письма митця, відображення в його музиці тематизму національної спрямованості. Цзян Веньє дуже органічно синтезує елементи китайської музики із загальноєвропейською стилістикою. Відмінною особливістю всіх трьох частин Сонати є простота викладу і квадратність ритму, моторика і «технічні» фактурні прийоми. Однак простота, що спадає в очі на перший погляд, висуває перед виконавцем відповідальне завдання: майстерно втілити національно-характерні риси китайської музики в «суворих» рамках сонатної драматургії.

Особливе визнання в Китаї отримали три Сонати для фортепіано Ло Чжунчжуна, у яких на новому рівні здійснюється зв'язок жанрової моделі сонати з народно-національними традиціями. Композитор широко застосовував структурні принципи сонатної форми. Із цього приводу він зазначив в одному зі своїх інтерв'ю: «Моя мета – не зламати традицію, а знайти нові вирази. Якщо традиційні фактори дуже підходять, чому б не використовувати це? Чому б не висловити

це так? Наприклад, сонатна форма відповідає моїм потребам, то чому б не використувувати її? Адже у мене теж є різні ідеї» (цит. за: Лю Цзюаньцзюань, 2021).

У трьох фортепіанних Сонатах Ло Чжунчжуна проявляються специфічні риси його стилю: органічно поєднуються національний колорит, сміливе звукове новаторство, філософська глибина і ясність музичної мови. Кожен новий твір композитора, який постійно перебуває в пошуку, відрізняється самотутністю.

Так, *Сонаті № 1* притаманний підвищений емоціональний тонус висловлювання. Народне у цій сонатній концепції виступає в опосередкованому вигляді, як якась естетична цінність, високе етичне начало. У статті Лю Цзюаньцзюаня (2021) є свідчення, що цей твір був написаний з метою опанування сонатної форми. У міру того, як розвивались особисті навички та музичний досвід Ло Чжунчжуна, застосування ним принципів сонатної форми стає дедалі більш відкритим та сміливим. У *Другій сонаті* для фортепіано (1954) простежується еволюція від романтичної інтерпретації жанру сонати до більш вільного сучасного трактування сонатного циклу (і, зокрема, сонатної форми). Стислість, афористичність, часом спрощеність структури, відхід від сонатних принципів у I частині циклу, неповторність тематизму, характерна для речитативу індивідуалізована мелодика із застосуванням хроматичних інтервалів і широких стрибків та деталізована динаміка визначають своєрідність композиторського стилю Ло Чжунчжуна. З пошуків нової виразності починається зміна якості форми, у тому числі і сонатної, у новому її тлумаченні.

Як і у *Другій сонаті* Ло Чжунчжуна, в подальших творчих спробах китайських композиторів у жанрі сонати простежується прагнення до тембродинамічної різноманітності звучання, поширення діапазону динамічних і темпових співвідношень. Такі прийоми, об'єднуючись, сприяють розгортанню нової за якістю сонатної форми. У другій половині XX століття спостерігається значна варіативність та оригінальність трактування китайськими композиторами жанру сонати. Форма сонат еволюціонує від традиційного за будовою

тричастинного циклу (як у сонатах Цзяна Веньє та Ло Чжунчжуна) до одночастинного (як у сонатах Сюй Чжибіня, Хуан Хубея).

Фортепіанні варіації китайських композиторів завдяки своїй специфіці завжди посідали провідні позиції порівняно з іншими формами і жанрами. З початку ХХ століття і до кінця 1950 років їх розвиток відбувався в рамках традиційного напрямку: створення циклів фортепіанних варіацій у Китаї здійснювалося в руслі національних тенденцій фольклорного і традиційного музичного мистецтва, ґрунтованого на імпровізаційності, та, як наслідок, на варіаційному способі розвитку музичного матеріалу. Так, Чжао Юе зазначає, що «варіаційна форма в китайській традиційній музиці – одна з найпоширеніших. Її сутність близька до класичного типу європейської варіаційної форми: непереривна зміна головної теми без істотної трансформації основного художнього образу» (Чжао Юе, 2023: 106). В основі багатовікової китайської традиції – принцип варіаційності, що склався в музиці національних композиторів, який проявляється не стільки через використання оригінальних авторських тем, скільки за допомогою прийомів варіаційного розвитку, фактурного викладу, конструювання форми.

ХХ століття для китайської музичної культури стало часом кардинального оновлення музичної мови, зокрема, такого її вихідного матеріалу, як тематизм і тонально-гармонічні зв'язки, що визвало до життя й інші принципи організації музичної тканини. У фортепіанних варіаціях китайських композиторів зародження подібних тенденцій починається наприкінці 1940 років. Більшість циклів написана на народні теми. Звертаючись до фольклорного тематизму, композитори прагнули відобразити своєрідність народних варіаційних методів, використовуючи інтонаційний розвиток мелодичного матеріалу, ритмічне варіювання, імітуючи звучання народних інструментів. Загальною для подібних циклів є тенденція до строгого варіювання, а також поступове фактурне ускладнення, особливо у віртуозних фіналах (наприклад, у варіаціях Дін Шаньде та Цзан Веньє).

Інтенсивність композиторської творчості у цьому напрямі спостерігалася в останнє двадцятиріччя ХХ століття. Це підкреслює той факт, що у фортепіанній музиці загалом жанр варіацій починає завойовувати нові позиції. На відміну від західноєвропейських зразків, де інтерес до фольклору проявляється епізодично, у китайській музиці фольклорні впливи буквально пронизують більшу частину варіаційних циклів не тільки на народні, а й на оригінальні теми. Такими є варіації Гуо Веньїна, Хі Ксунтяна, Е Ксяогана. Можна виділити групу варіаційних циклів, що свідчать про пошуки композиторів у сферах образності, засобів виразності, структурних особливостей.

Найбільш повно нові засоби виразності представлені у варіаціях на оригінальні теми Ву Зук'янга, Ши Ваншуна, Ван Янксяо. Варіації на остинатний бас Дай Хонвея значно відрізняються від інших творів цього жанру прагненням до оновлення змісту, використання нової музичної мови. Їх зближує ускладнення гармонії, відмова від тональної визначеності, загальна жорстка дисонантна звучність. Теми характеризуються фрагментарністю мелодичної лінії, основою варіаційного розвитку стає вся тема цілком та її складові – мотиви, зменшуються розміри окремих варіацій і циклу загалом. Перші 20 років нинішнього століття демонструють, що в досліджуваному жанрі йде процес оновлення змісту, втілення нових стилістичних та лексичних ідей. Відбувається подолання «ужиткового», «експериментально-лабораторного» характеру розвитку жанру, відкриваються нові творчі можливості та перспективи.

Поряд зі складанням великих, значних у концертно-мистецькому плані фортепіанних варіацій, китайські композитори пишуть велику кількість циклів для дітей та юнацтва. Необхідність виховання молодих музикантів на якісному матеріалі зумовила переважання циклів на фольклорні теми, які приносять велику користь у педагогічному процесі. Саме такі теми є основою творів Лю Фуана, Чжу Ванхуа, Ван Цзянчжуна, Лі Інхайя. Варіаційні цикли цих композиторів сприяють розвитку національного музичного інтонаційно-гармонічного слуху.

Висновки.

У пропонованій статті на прикладі деяких базових в репертуарі виконавця жанрів (мініатюри, а саме прелюдії, сонати та варіацій) розглянуто специфіку інтерпретації європейських жанрових моделей в китайських фортепіанних композиціях. Звернення до відповідних зразків, про які йшлося вище, дає підстави для висновку, що при втіленні китайськими митцями кожного із цих жанрів, які мають власну тривалу історію в європейській музиці, важливу роль відіграли сталі принципи кожного з них. Взаємодія цих жанрових принципів із китайськими національними елементами породжувала композиції нової якості, що зберігали основні ознаки кожного із синтезованих явищ, або ці ознаки змінювали один одного. Загалом, на основі сталих рис європейських жанрів, у більшості випадків композитори намагаються «вписати» національні ладово-інтонаційні засоби виразності, виконавські прийоми в загальну раціональну структуру жанру, не порушуючи його основних ознак. В інших випадках китайська національна система мислення може впливати на європейські жанрові моделі, демонструючи їх у певному «національному» трактуванні. Але домінуючим фактором такої взаємодії залишаються основні принципи європейського жанру конкретного зразка, що значною мірою детермінує його виконавську стилістику.

Так, жанр прелюдії для фортепіано став вельми затребуваним у китайській музичній практиці. Зберігаючи основний принцип європейської непрограмної мініатюри, побудованої на певній фактурній формулі та розвитку однієї образної сфери, прелюдія в музиці китайських авторів увібрала основний принцип жанру – особливу концентрацію в невеликому об'ємі твору. У цьому процесі «стискання» енергії, що породжує особливу якість лаконізму та афористичність висловлення, задіяні елементи національного музичного стилю, що тісно пов'язані з глибинними витоками китайського музичного, і, ширше – художнього мислення.

Синтез різних культурних традицій знайшов своє втілення на всіх рівнях існування фортепіанної мініатюри: від змістовно-смыслового, жанрового до власне композиційного, музично-мовного та виконавського. Таким чином, фортепіанна мініатюра у творчості

китайських композиторів стала однією із центральних жанрових сфер, без урахування якої неможливо цілісне розуміння і сприйняття всієї музичної культури Китаю ХХ–ХХІ століть.

Складна масштабна структура жанру сонати сприяє принципу «дієвості», пропонуючи виконавцю втілення різних музичних ідей та емоцій. Класична форма три- або чотиричастинної сонати і сьогодні залишається основним еталоном жанру. Ментальні основи китайського мистецтва були суттєво адаптовані, особливо в першій частині – сонатному *allegro*, де основою взаємодії тем виступає тональний, образний і фактурний контраст. Попри суттєві відмінності в ментальних основах європейської та китайської культури, жанр сонати приваблює багатьох китайських композиторів різних поколінь і стильової орієнтації. Він нерідко стає творчою «лабораторією» новітніх шукань. Відчутний також вплив на сонатну творчість китайських композиторів нових методик втілення фольклору, у яких зростає роль мовотворчої та формотворчої складових.

У сонатах можна спостерігати як безпосередній зв'язок із китайським фольклором (Соната №1 Цзян Венъє), так і більш опосередкований (Соната №1 Ло Чжунчжуна). У багатьох сонатних творах взаємодія народнопісенних витоків і класичної стилістики виявляється через оркестрове трактування музичного матеріалу. Не порушуючи загальної структури сонатної форми, у музичну мову творів проникають інтонації, типові для народних жанрів, фактура мелодизується, насичується підголосками.

Серед різноманіття творів китайського фортепіанного мистецтва одне з визначних місць належить жанру варіацій. Китайськими композиторами створено достатню кількість фортепіанних варіацій, чимало варіаційних циклів написані на високому професійному рівні, мають високі художні достоїнства. Європейська жанрова модель варіацій виявляє нові перспективи свого розвитку у поєднанні з більш вільною національною моделлю варіювання, притаманною китайській музиці. Відбувається своєрідний «раціональний» підхід до вільної варіаційності, «упорядкування» її за фактурним, тональним, образним принципом. Кожна варіація починає «концентрувати» свій образний зміст, прагнучи до завершеності.

Фортепіанні твори китайських композиторів, що наслідують європейські жанрові моделі, поряд із популярністю європейської класики та кращих зразків сучасної музики, свідчать про суттєві інтеграційні процеси, що відбуваються в китайській культурі. Ці твори – різноманітні і цікаві – слугують розвитку виконавської майстерності піаніста, отже, набувають найширше визнання в репертуарі багатьох виконавців. Вони справедливо вважаються яскравим досягненням у розвитку китайського професійного музичного мистецтва, нерозривно пов'язаного із загальним розвитком музичного життя Китаю.

Перспективною нашої теми може бути обґрунтування специфіки виконавської стилістики в інших європейських жанрових моделях, таких як етюд, балада, експромт, fuga, концерт.

ЛІТЕРАТУРА

- Бай Є (2014). *Китайська фортепіанна музика в контексті інтеграційних процесів світового музичного мистецтва*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Веркіна, Т. Б. (2008). *Актуальне інтонування як виконавська проблема*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса.
- Говорухіна, Н. (2007). Жанрова стилістика як основа вокально-виконавської практики. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 19, 76–86.
- Каплієнко-Ілюк, Ю. (2020). *Музичне мистецтво Буковини. Сильові парадигми композиторської творчості XIX–XXI ст.* Чернівці: Букрек.
- Лу Цзе (2017). *Концептосфери китайської програмної фортепіанної музики XX–початку XXI ст.* (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів.
- Москаленко, В. Г. (2013). *Лекції з музичної інтерпретації*. Київ: НМАУ.
- Ніколаєвська, Ю. (2020). *Номо interpretatus в музичному мистецтві XX–початку XXI століть*. Харків: Факт.

- Рябуха, Н. (2014). Звукообраз у виконавському мистецтві: від метафори до категорії (етимологічний дискурс). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 40, 72–85.
- Сунь Тянь. (2019). *Звуковий світ фортепіанних творів Хуан Ан-Луна: композиторські та виконавські проєкції*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Сухленко, І. Ю. (2017). Твір композитора у виконавській практиці: тотожність/ідентичність-відкритість-цілісність. *Аспекти історичного музикознавства*, X, 169–180.
- Цинь Тянь. (2012). *Образ рідного краю у фортепіанних творах китайських композиторів*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків.
- Чень, Жуньсюань. (2014). *Імпресіонізм у фортепіанній музиці китайських композиторів*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків.
- Чернявська, М. (2015). Деякі особливості актуалізації виконавського інтонування фортепіанної фактури. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 44, 128–140.
- Чжао Юе. (2023). *Циклічні форми у китайській фортепіанній музиці ХХ–початку ХХІ століть*. (Дис. ... доктора філософії). Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. Суми.
- Шаповалова, Л. (1984). *Про взаємодію внутрішньої та зовнішньої форми в історичній еволюції музичної жанровості*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). ІМФЕ ім. М. Т. Рильського АН УРСР. Київ.
- Шип, С. В. (1998). *Музична форма від звуку до стилю*. Київ: Заповіт.
- Ян То. (2023). *Китайська фортепіанна соната: історія і теорія жанру*. (Дис. ... д-ра філософії). Харківська державна академія культури. Харків.
- Ян Веньян. (2011). Про значення національного стилю у розвитку музичного виконавства: до постановки питання. *Музичне мистецтво і культура*, 12, 362–371.
- Янь Чжихао. (2018). *Типологічні особливості обробок, аранжувань і транскрипцій у фортепіанній творчості китайських композиторів ХХ–початку ХХІ століть*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Львів.

- Li Jingbei. (2019). *The Preludes in Chinese Style: Three Selected Piano Preludes from Ding Shan-de, Chen Ming-zhi and Zhang Shuai to Exemplify the Varieties of Chinese Piano Preludes*. (D.M.A. diss.). The Ohio State University. Columbus, OH.
- 刘涓涓 (2021). 奏鸣曲式原则在罗忠镕音乐作品中的运用—兼谈其音高技术的衍变. 中国音. 2021年3期收藏 [Лю Цзюаньцзюань (2021). Застосування принципів сонатної форми у музичних творах Ло Чжунжуна, а також про еволюцію його технології подання звуку. *Китайська музика*, 2021, № 3]. <https://m.fx361.cc/news/2021/0621/21624009.html>

REFERENCES

- Bai Ye (2014). *Chinese piano music in the context of integration processes of world music art*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Chen, Rongxuan (2014). *Impressionism in the piano music of Chinese composers*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Chernyavska, M. (2015). Some features of actualization of performing modulation piano texture. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy & Theory and Practice of Education*, 44, 128–140 [in Ukrainian].
- Govorukhina, N. (2007). Genre stylistics as the basis of vocal performance practice. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy & Theory and Practice of Education*, 19, 76–86 [in Ukrainian].
- Kapliencko-Iliuk, Yu. (2020). *Musical art of Bukovyna. Stylistic paradigms of the composer's work of the XIX–XXI centuries..* Chernivtsi: Bukrek [in Ukrainian].
- Li Jingbei. (2019). *The Preludes in Chinese Style: Three Selected Piano Preludes from Ding Shan-de, Chen Ming-zhi and Zhang Shuai to Exemplify the Varieties of Chinese Piano Preludes*. (D.M.A. diss.). The Ohio State University. Columbus, OH [in English].
- Liu Juanjuan (2021). The application of the principles of sonata form in Luo Zhongzhong's musical works, as well as the evolution of his sound presentation technology. *Chinese music*, no. 3 [in Chinese].
- Lu Jie (2017). *Conceptospheres of Chinese program piano music of the 20th – early 21st centuries*. (Extended abstract of PhD diss.). Mykola Lysenko Lviv National Music Academy. Lviv [in Ukrainian].

- Moskalenko, V. (2013). *Lectures on musical interpretation*. Kyiv: NMAU [in Ukrainian].
- Nikolaievskaya, Yu. (2020). *Homo Interpretatus in the musical art of the 20th – early 21st century*. Kharkiv: Fakt [in Ukrainian].
- Qin Tian (2012). The image of the native land in the piano works of Chinese composers. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Riabukha, N. (2014). Sound images in the performing art: From the metaphor to category (etymological discourse). *Problems of Interaction of Art, Pedagogy & Theory and Practice of Education*, 40, 72–85 [in Ukrainian].
- Shapovalova, L. (1984). *On the interaction of internal and external form in the historical evolution of musical genres*. (Extended abstract of PhD diss.). M. F. Rylsky Institute of Music, Folklore and Ethnography of Academy of Sciences of the Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].
- Shyp, S. V. (1998). *Musical form from sound to style*. Kyiv: Zapovit [in Ukrainian].
- Song Tian. (2019). *Sound world of piano pieces by Huang An-Lun: composer and performing projections*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Sukhlenko, I. Yu. (2017). Musical work by a composer in performing practice: sameness/identity – openness-integrity. *Aspects of historical musicology*, X, 169–180 [in Ukrainian].
- Vierkina, T. B. (2008). *Actual intonation as a performance problem*. (Extended abstract of Candidate (Ph.D) diss.). Odesa A. V. Nezhdanova State Music Academy. Odesa [in Ukrainian].
- Yan Zhihao. (2018). *Genre system of piano treatments, arrangements and transcriptions in creative works of Chinese composers of the 20th – early 21st centuries*. (PhD diss.). M. Lysenko Lviv National Music Academy. Lviv [in Ukrainian].
- Yang, To. (2023). *Chinese piano sonata: history and theory of the genre*. (PhD diss.). Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv [in Ukrainian].
- Yang, Wenyang. (2011). About the importance of national style in the development of musical performance: before posing the question. *Musical art and culture*, 12, 362–371 [in Ukrainian].
- Zhao Yue. (2023). *Cyclic forms in Chinese piano music of the 20th and early 21st centuries*. (PhD diss.). Sumy A. S. Makarenko State Pedagogical University. Sumy [in Ukrainian].

Song Meixuan

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student,
the Department of Interpretation and Music Analysis
e-mail:523354005@qq.com
ORCID iD: 0009-0004-8517-2588

Specifics of the embodiment of European genre models in Chinese piano music as the basis of performance stylistics

Statement of the problem.

A performer who gives "new life" to a composer's work lets the sound world of music pass through him. In this process, the genre-stylistic "inclination" of the work becomes a signpost on the way to the realization and improvement of its performance style. The article accents the significant of the relating the genre and performance stylistics. From this viewpoint, the Chinese piano works based on the European genre models are considered in the article.

Objectives, methods, and novelty of the research.

The relationship between the genre and the performance style of the piano works of Chinese composers has been out of the focus of musicologists' attention until today. The purpose of the article is to consider the specifics of the embodiment of European genre models (such as prelude, sonata, variations) in Chinese piano music as the basis of their performance stylistics. Achieving the goal required a systematic musicological approach and the involvement of historical-typological, musical-aesthetic, genre-stylistic, structural-functional, and interpretative research methods.

Research results and conclusion.

The samples of Chinese piano music (preludes, sonatas, variations) demonstrate that the specified group of works preserved their constant genre features, while the nationally directed means of expression were adapted to the norms of the European genre matrix, which in many ways contradicted the national ideas and mental foundations of Chinese musical art.

The piano prelude genre has become very popular in the works of Chinese composers. All elements of the national musical style, closely related to the deep roots of Chinese musical and, more broadly, artistic thinking, are involved in the process of "concentrating" energy in miniature form with special laconic and aphoristic expression.

The complex large-scale structure of the sonata genre promotes the principle of “activity”, offering the performer various musical ideas and emotions. The mental foundations of Chinese art were significantly adapted, especially in the first part – the sonata allegro, where tonal, figurative and textural contrast is the basis of the interaction of themes. New methods of folklore implementation, in which the role of language-creating and form-creating attitudes is growing, have a perceptible influence on the sonata work of Chinese composers.

The European genre model of variations reveals new prospects for its development in combination with a freer national model of variations inherent in Chinese music. There is a peculiar “rational” approach to free variation, “ordering” according to the textural, tonal, figurative principle.

Thus, the composers try to “inscribe” national mode and intonation means of expression and performance techniques into the structure of the European genre. At the same time, under the influence of the Chinese traditional system of thinking, European genre models receive a certain “national” interpretation, although the features of a specific sample of the European genre remain as dominant, which determines the style of performing these composition. Such works – diverse and interesting – serve to develop the pianist's performance skills and gain the widest recognition in the repertoire of many contemporary performers.

Keywords: *Chinese piano music; genre; style; performance style; prelude; sonata; variations.*

Стаття надійшла до редакції 23 травня 2024 року

УДК 780.616.432.071.2(510):78.091

DOI 10.34064/khnum1-7104

Пен Жуї

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

e-mail: 976188107@qq.com

ORCID iD: 0009-0001-6830-361X

Концертна діяльність китайських піаністів: історія розвитку

Розглядаються становлення і розвиток концертної діяльності китайських піаністів, починаючи від ХХ століття. Метою статті є визначення етапів формування концертної діяльності китайських піаністів в контексті розвитку національного фортепіанного виконавства країни. Аналізуються і зіставляються факти концертної практики як зарубіжних артистів, так і національних піаністичних кадрів, що заклали фундамент китайського піаністичного мистецтва. Визначаються фактори, що сприяли його розвитку, або, навпаки, гальмували останній. Оцінка наукових праць щодо виконавської діяльності китайських піаністів виявляє обмеженість та неузгодженість поглядів дослідників щодо деяких фактів та персоналії музикантів. Найгірше представлений драматичний період «культурної революції» з огляду на замовчування багатьох фактів, забуття імен видатних виконавців через їх трагічну долю тощо. Зіставлення фактологічної інформації з багатьох різних джерел, застосування аналітичного, історико-типологічного, теоретичного, компаративного, інтерпретаційного методів дослідження дозволили здійснити представлену у статті спробу відновлення справжньої справедливої картини розвитку фортепіанного виконавства в Китаї, окреслити його основні тенденції та перспективи.

Ключові слова: фортепіанне виконавство; китайські піаністи; концертна діяльність; тенденції розвитку; історична справедливість.

Постановка проблеми.

Виконавська діяльність китайських піаністів, хоча й визнана сьогодні надзвичайно яскравим явищем, все ж досліджена найменше серед всіх напрямків фортепіанного мистецтва країни. Це протиріччя

підтверджують китайські дослідники Юан Чжен і Бо-Ва Люн (Zheng, & Leung, 2023). Вивчаючи сприйняття креативності у фортепіанному виконавстві, вони зауважують, що *зі всіх напрямів* музичної діяльності, будь то композиція, імпровізація, слухання або виконання, останнє отримало найменшу увагу, особливо на Сході: «Як саме сучасні китайські музиканти сприймають музичну творчість у сфері виконавства, широко не вивчалось», – зазначають, зокрема, автори (Zheng, & Leung, 2023: 142). Поза напрямками основної уваги дослідників залишаються й різноманітні питання, пов'язані з розвитком фортепіанного виконавства саме як *феномену концертної практики*.

Останні дослідження і публікації. За останні декілька десятиліть китайське фортепіанне виконавство як дуже яскравий феномен викликало зацікавлення багатьох дослідників, що є цілком зрозумілим на тлі численних перемог китайських піаністів на міжнародних конкурсах, сенсаційних відкриттів нових імен піаністів зовсім юного віку, їх успішної концертної діяльності, високого рейтингу та популярності через приголомшливу віртуозну майстерність. Проте більшість науковців намагалися висвітлювати лише невеликий відрізок шляху, що його фортепіанне мистецтво Китаю пройшло за цей час. Так, Сюй Бо (2011) розглядає досягнення китайських піаністів на межі ХХ–ХХІ століть, Че Чао (2021) присвячує свою дисертацію постаті Лан Лана та його виконавському стилю, Ляо Моя (2022) в якості предмету своєї роботи обирає фортепіанний конкурс, розглядаючи його в контексті розвитку піаністичного виконавства в Китаї.

Треба відзначити вибірковий інтерес дослідників до вивчення системи фортепіанної освіти як частини виконавської культури в Китаї (Дін І, 2021; Хоу Юе, 2009), окремих консерваторій та постатей виконавців, що успішно займаються викладацькою діяльністю (Chi Lin, 2002). Так, серед представників старшого покоління китайських піаністів найбільш затребуваною стала Чжоу Гуанрен, хоча її титанічна універсальна особистість більшою мірою оцінюється з позицій її педагогічних принципів (Zhao Shimin, 1997; Chi Lin, 2002; Цинь Цинь, 2012). Осмисленню піаністичних підходів видатної піаністки до виховання молодих китайських музикантів, безумовно, сприяла публікація її книги «Основи навчання

фортепіанному виконавству» (Zhou Guangren, 1990) та численні відео її майстер-класів. Серед китайських піаністів більш молодого покоління, безперечно, найяскравіше наукове висвітлення отримує постать Лан Лана. Презентація його виконавської діяльності науковцями на сьогодні є чи не єдиним прикладом осягнення творчості китайського піаніста саме як *концертуючого виконавця*. При цьому його діяльності присвячена як робота монографічного плану (Че Чао, 2021), так і дослідження, побудовані на порівнянні стилістики інтерпретацій Лан Лана та піаністів інших країн: Є. Кісіна (Сюй Бо, 2011) та В. Лисиці (Hengyu Lu, 2023).

Минулого року у науковому збірнику, виданому в Намібії, вийшла друком стаття Цзян Нана у співавторстві з Палхом Родлойтуком (Jiang Nan & Palphol Rodloytuk, 2023), присвячена розвитку фортепіанного виконавського мистецтва Китаю у XX столітті. Її автори зазначають, що переважна кількість досліджень присвячена аналізу фортепіанних творів китайських композиторів, і значно менша – власне виконавству (Jiang Nan, & Palphol Rodloytuk, 2023: 1591). Грунтуючи своє невелике дослідження на огляді літератури, науковці констатують, що фортепіанне виконавське мистецтво в Китаї, в першу чергу, розглядалося в аспекті формування піаністичної освіти та різних впливів з боку фортепіанних шкіл інших країн.

Отже, можемо констатувати, що, попри значну кількість музикознавчих досліджень, присвячених фортепіанній музиці Китаю та виконавській творчості китайських піаністів, становлення їх концертної діяльності в цілому лишається в тіні. У зв'язку з цим назріла потреба узагальнення такого досвіду та прогнозування подальшого розвитку китайського національного фортепіанного мистецтва, з чим і пов'язана *наукова новизна пропонованого далі дослідження*.

Метою статті є визначення етапів формування концертної діяльності китайських піаністів в контексті розвитку національного фортепіанного виконавства країни.

Методологія дослідження. Основними методами, задіяними у роботі, стали *аналітичний, історико-типологічний, теоретичний, інтерпретаційний, компаративний*.

Виклад основного матеріалу дослідження.

З невеликої кількості джерел, що містять обмежену інформацію про концертну діяльність китайських піаністів, можна виокремити дослідження Ло Чжихуей (2016), де в загальному плані сформована періодизація концертного життя Китаю ХХ–ХХІ століття за європейським зразком. 1. *Перший* етап: початок ХХ століття. Зародження концертного життя європейського зразка, за визначення автора, починається з 1904 року. 2. *Другий* етап: 1920–1930 роки. Розвиток концертного життя, становлення музичної освіти країни. 3. *Третій* етап: 1941–1965 роки. Взаємовплив СРСР та КНР, розвиток музичного життя у певних політичних умовах. 4. *Четвертий* етап: 1966–1976 роки. Криза, «культурна революція». 5. *П'ятий* етап: від 1977 року до теперішнього часу. Подальший розвиток концертного життя в нових умовах (Ло Чжихуей, 2016: 32).

Перший сольний фортепіанний концерт відбувся в Китаї 1904 року. Солістом був відомий італійський музикант і диригент *Маріо Пачі* (1878–1946), що увійшов в історію китайської музики як засновник першого в Китаї симфонічного оркестру європейського типу. Відомо, що він також був гарним піаністом, оскільки отримав фортепіанну освіту під керівництвом Дж. Сгамбаті, учня Ф. Ліста. Тобто зародження концертного життя в Китаї відбулося під впливом концертної діяльності європейських виконавців та «на базі історико-політичних змін у країні, і його розвиток відбувався на перетині західного впливу та власних традицій» (Ло Чжихуей, 2016: 34).

Історичний факт виступу М. Пачі як концертуючого піаніста наводить Бянь Мен (1994), посилаючись на китайського історика музики Ляо Фушу (стаття «Про Мей Бачі» у «Вістях Пекінської консерваторії», № 1/1992: 85), який зазначає, що «перший у Китаї фортепіанний сольний концерт був зіграний Пачі у клубі німецьких емігрантів “Децяо” у Шанхай» (цит. за: Бянь Мен, 1994: 8). Після цього концерту М. Пачі вдруге приїхав на гастролі до Китаю 1919 року, після чого вже назавжди залишився жити і працювати у Шанхай. Бянь Мен (1994) зазначає, що, поруч із концертною

діяльністю, М. Пачі давав уроки гри на фортепіано китайським музикантам, таким як Юй Бяньмін, У Ілі, Чжан Цзюньвей (старше покоління) та тодішнім молодим піаністам, серед яких були Чжу Гун-ї, Чжоу Гуанрен, Фу Цун, які згодом стали відомими виконавцями.

Ло Чжіхуей (2016) визначає особливості державного устрою Китаю на початку ХХ століття, які обумовили можливість виникнення концертного життя: «1. Революції, які в Європейських країнах відбувалися раніше, у Китаї розпочинаються на початку ХХ століття з діяльності таких організацій, як “Союз відродження Китаю”, “Союз відновлення Китаю”, “Союз відродження слави Китаю” та ін. 2. Загострення внутрішньої кризи сприяло краху імперії Цин 1911 року» (Ло Чжіхуей, 2016: 34).

Певні явища музичного життя, що історично склалися на той час, були сприятливими для розвитку концертної діяльності в Китаї. Одним з таких визначальних факторів стала поява аристократичних капел та оркестрів. «Фактично в Китаї вже існували організації, налаштовані на концертне виконання. Але сам тип цих організацій, їхній репертуар і призначення цілей виконання були далекі від західноєвропейського концертування. Однак, передумови (існування грамотних керівників, які вміли організувати великі колективи; наявність виконавської культури; велика виконавська практика) для розвитку нової форми музикування були створені за кілька століть до виникнення концертування європейського зразка», – стверджує Ло Чжіхуей (2016: 34–35). Дослідник також переконаний, що на розвиток концертної культури вплинув неабиякий інтерес до музики у широких верств китайського населення. Наявність багатомільйонної аудиторії слухачів свідчила про затребуваність музичного мистецтва в державі (там само).

Бянь Мен зазначає, що до 20 років ХХ століття китайських піаністів, здатних виконати сольний концерт, не було, за винятком Цю Мохена, відомого своєю інтерпретацією *Rondo alla Turca* із Сонати К. 311 *A-Dur* В. А. Моцарта, що дає певне уявлення щодо рівня майстерності найкращих тогочасних китайських піаністів (Бянь Мен, 1994: 9). Поступово зацікавленість китайських музикантів фортепіано збільшується, зокрема й тому, що в Китаї починаються

регулярні гастролі артистів з різних країн, які організовував американський імперарю А. Строк, створюючи сприятливі концертні умови. Завдяки його діяльності з концертами в Китаї виступали Ф. Шаляпін, А. Галлі-Курчі, Ф. Крейслер, Я. Хейфец, Ж. Сігеті, Л. Годовський, І. Фрідман, С. Рахманінов, Артур Рубінштейн (там само).

До періоду 1920 років належить діяльність китайських піаністів Ван Жуйцян і Лі Енке, які здобули фортепіанну освіту в США. Після повернення до Китаю вони починають свою виконавську і педагогічну діяльність у Шанхаї, в першій китайській консерваторії, заснованій Сяю Юмеєм 1927 року за європейським зразком. Важливу роль у становленні фортепіанного мистецтва відіграють також високопрофесійні зарубіжні музиканти. У 1934–1937 роках в консерваторії викладав блискучий музикант, композитор і піаніст, О. Черепнін. Він виступав з концертами у Шанхайській консерваторії; є свідчення, що у квітні 1934 року він дав концерт із фортепіанної класики, власних творів, а також п'єс молодих китайських композиторів. Значну роль у закладенні основ фортепіанного виконавства в Китаї відіграв ще один зарубіжний музикант – Б. Захаров, учень А. Єсипової, якого запросили до Шанхайської консерваторії як викладача. Він підготував багато китайських професійних піаністів, серед яких – Лі Шанмін, Дін Шаньде, У Леї, Лі Цуйчжен та ін. Б. Захаров у своїх концертних виступах знайомив китайських слухачів із класичним репертуаром, в консерваторії він виконував перед студентами та викладачами «Добре темперований клавір» Й. С. Баха, сонати та концерти В. Моцарта і Л. Бетховена, твори Ф. Шопена, Р. Шумана, Е. Гріга, К. Дебюссі, М. Равеля та ін. У 1933 році Б. Захаров виконав з оркестром під керівництвом М. Пачі Четвертий концерт С. Рахманінова, нещодавно написаний і опублікований композитором. Отже, концертні виступи Б. Захарова стали для китайських музикантів своєрідним «виконавським взірцем» високого піаністичного професіоналізму. Серед підготовлених ним студентів найбільших результатів досягла Лі Цуйчжен, яка під керівництвом професора підготувала і виконала два зошити «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха і 32 сонати Л. Бетховена (за Бянь Мен, 1994: 10).

Ще одним перспективним учнем Б. Захарова був Дін Шаньде. Перш ніж познайомитися із західною музикою, він навчався грати на кількох китайських традиційних інструментах. Завдяки наполегливій праці Дін Шаньде зробив значні успіхи й як піаніст. Його стали запрошувати виступати на радіо. Нарешті, 1935 року з великим успіхом відбувся випускний екзамен Дін Шаньде з фортепіано. Цей виступ вважають «одним з визначальних епізодів у становленні китайського фортепіанного виконавства, котрий засвідчує високий професійний рівень випускників Шанхайської консерваторії» (Ляо Мoya, 2022: 125).

Перший сольний концерт Дін Шаньде відбувся 11 травня 1935 року (Ляо Мoya, 2022: 125; Бянь Мен, 1994: 11). До програми концерту увійшли «Місячна соната» Л. Бетховена (*op.* 27 № 2), «Арабески» К. Дебюссі, «Запрошення до танцю» К. М. Вебера, перша частина Концерту для фортепіано з оркестром Е. Грига, Етюд № 9 *op.* 10 та Полонез *op.* 53 Ф. Шопена, Угорська рапсодія № 6 Ф. Ліста, «Дві п'єси» О. Черепніна «Колискова пісня» і «Флейта пастуха» Хе Лутіна. Концерт проходив у залі ресторану «Санья», розрахованому на 700 місць, набралось стільки публіки, що довелося слухати музику з коридору. Виступ Дін Шаньде був відзначений китайською пресою. По суті, саме цей концерт став першим сольним фортепіанним концертом, виконаним китайським піаністом (Бянь Мен, 1994). Варто зазначити, що Дін Шаньде також виконав фортепіанні твори китайського композитора Хе Лутіна, вперше здійснивши публічне виконання твору китайського композитора у власній виконавській інтерпретації. Після цього успішного концерту Дін Шаньде мав декілька концертних виступів у Шанхаї, Пекіні та Тяньцзіні. Крім того, того ж 1935 року він став професором фортепіано в жіночому коледжі Хебей у Тяньцзіні.

1937 року, з початком Другої японо-китайської війни, Дін Шаньде прийняв запрошення викладати фортепіано від президента Національної консерваторії Сяо Юмея. Однак через політичні причини він незабаром залишив цю посаду і разом з іншими китайськими музикантами заснував приватний освітній заклад – Шанхайський музичний інститут, який діяв вісім років, надаючи можливість навчання

на трьох спеціальностях: фортепіано, скрипка та вокал. Дін Шаньде був єдиним, хто викладав фортепіано, і більшість студентів вступали в Інститут, щоби вчитися грати саме на цьому інструменті.

Таким чином, можна відзначити, що одним з перших осередків фортепіанного виконавства в Китаї став Шанхай. Саме там з'явилися перші китайські професори фортепіанної гри, піаністи, які здобули широку популярність як виконавці: Лі Щанмін, Дін Шаньде, Лі Цуйчжен, Хуан Тінгуй, Лі Хуйфан, Фань Цзишен, У Леї, І Кайцзі, Чжан Цзе. Вони брали активну участь у різних концертах, деякі навіть здійснили грамзаписи. Їхні успіхи говорили про музичний талант і здатність чужино сприймати культурні здобутки інших національних культур. Склався напрямок, який почали називати “шанхайською школою”, «де був закладений фундамент сучасної фортепіанної культури Китаю» (Бянь Мен, 1994: 12). Серед найяскравіших представників шанхайської школи провідне місце посіли учні Б. Захарова: Лі Щанмін, Дін Шаньде, У Леї, Лі Цуйчжен та ін.

Незважаючи на складні воєнні роки (1937–1949), розвиток фортепіанного виконавства продовжувався в Чунцині, Кунміні та Шанхаї. Випускники музичних закладів оселялись в інших містах країни, давали концерти, навчали молодь гри на фортепіано. Після 1945 року піаністи Дін Шаньде, У Леї, Хун Шикуй, Лі Цуйчжен отримали можливість здобути подальшу освіту в Європі та США. Отримавши новий професійний досвід, китайські виконавці після повернення втілювали його у своїй діяльності, стаючи «головною силою китайського піанізму» (Бянь Мен, 1994: 12).

Взимку 1939 року в Шанхайській консерваторії проводився перший дитячий музичний конкурс, де в номінації піаністів перемогу одержала дев'ятирічна У Ілі. Талановиту дівчину взяв у свій клас М. Пачі, який встиг в останні роки життя надати їй якісну професійну базу. У 18 років У Ілі з успіхом давала концерти у Шанхаї, її називали «наймолодшою піаністкою» в місті (Вей Яньань, 2021), а захоплені відгуки про її гру «переходили з вуст у вуста» (там само). У 24 роки У Ілі вперше в Китаї отримала посаду солістки Пекінського центрального оркестру, у 32 роки вона вважалася однією з найкращих піаністок Китаю вищого рівня, а також здобула титул «кращого

концертмейстера Китаю». Піаністку приймав прем'єр-міністр країни Чжоу Енлай, вона виступала перед іноземними лідерами, що відвідували Китай, гастролювала по всій країні, виступала в Данії, Індонезії, М'янмі та ін.

1950 роки пройшли в Китаї під знаком розвитку виконавського мистецтва. Відкрита 1950 року Центральна консерваторія Пекіна разом із Шанхайською консерваторією зібрала найкращі піаністичні кадри Китаю. Відкриваються Пекінська і Шанхайська філармонії, в якості солістів там постійно виступають піаністи У Лі, У Леї, Дуї Гуангун, Ши Данчен, Лі Цифан, Бао Худзяо та ін. В різних провінціях Китаю стали відбуватися музичні фестивалі («Шанхайська весна», «Музичний тиждень Тайцзиня»), що ставали новими концертними площадками для виступів китайських піаністів.

Період 1950-х – першої половини 1960 років дослідники називають «порою юності» китайської фортепіанної школи (Бянь Мен, 1994: 13), етапом «активного концертного життя», виходом китайського фортепіанного виконавства «за межі країни» та отримання ним «міжнародного резонансу» (Сюй Бо, 2011: 11). Цей період ознаменований розквітом фортепіанного виконавства, однак різні джерела подають щодо нього дещо несхожі відомості. Так, у дослідженні Чі Лін (Chi Lin, 2002) як одну з перших піаністок, що розпочали у цей час свою виконавську діяльність, названо Чжоу Гуанрен. Протягом 1948–1955 років піаністка часто виступала як солістка із Шанхайським симфонічним оркестром. У 1948 році у 19-річному віці вона виконала Концерт В. А. Моцарта *d-moll* (К. 466) для фортепіано з оркестром і спричинила сенсацію своєю досконалістю (Chi Lin, 2002: 22). Її ім'я постійно згадувалося в різноманітних критичних статтях як в самому Китаї, так і за його межами. Чі Лін також зазначає, що на початку 1949 року Чжоу Гуанрен дала у Шанхаї сольний концерт. Вона виконала чотири Балади і Експромти Ф. Шопена, а також Експромти *op.* 90 Ф. Шуберта. Критика була надзвичайно доброзичливою, а публіка запам'ятала виконавицю і стала відвідувати концерти молодій піаністці.

Крім концертів із Шанхайським симфонічним оркестром, Чжоу Гуанрен протягом 1950–1955 років виступала і як солістка

Центрального симфонічного оркестру в Пекіні – одного з найкращих музичних колективів Китаю. У березні 1951 року Управління у справах культури організувало зразкову групу з найвідоміших музикантів Китаю, що включала Чжоу Гуанрен, Ма Сицун, Ан По, Ду Мінсін і деяких інших. Вони були відряджені для участі в Музичному фестивалі «Весна в Булажі» (Франція). Після цього Гуанрен виступила в рамках Третього Берлінського «Міжнародного фестивалю молоді і студентів» як член китайської групи і посіла третє місце у фортепіанному конкурсі. Таким чином, вона стала першою китайською виконавицею-піаністкою, яка виграла міжнародні змагання (Chi Lin, 2002; Ляо Моя, 2022: 132). У 1954 році Гуанрен взяла участь у IV Міжнародному молодіжному фестивалі, що проходив у Румунії. У 1956 році – в Першому Шуманівському міжнародному фортепіанному конкурсі у Східній Німеччині, отримавши восьму премію. Її інтерпретація «Фантазії» Р. Шумана *C-dur* була ніби зліпком, ніби коротким викладом її власної піаністичної кар'єри. Критика знайшла її звук прекрасним і чистим, техніку – потужною, стиль – автентичним, образний зміст – драматичним. Так у віці 28 років Чжоу Гуанрен стала видатною піаністкою зі світовим ім'ям (Chi Lin, 2002). На батьківщині її педагогічна кар'єра також розвивалася «зоряно» – у ці ж роки її обрали заступником декана фортепіанного факультету Центральної консерваторії Пекіну. На жаль, у 1956 році Чжоу Гуанрен, через внесені нею пропозиції, які б, на її думку, «розгорнули» хід навчального процесу в бік посилення концертної підготовки учнів, зазнала критики з боку комуністичної партії: її визнали «правим елементом» і вступ її до лав партії, що готувався, став неможливим. Артистка пішла зі сцени і присвятила себе цілком викладанню.

Ло Чжихуей (2016), характеризуючи найяскравіші постаті китайського фортепіанного виконавства розгляданого періоду, концентрує свою увагу на двох інших музикантах – Лю Шикуні і Лі Мінцині. Дослідник наводить дані про початок тенденції виховання виконавців світового рівня, підкреслюючи, що в середині ХХ століття «з'являються імена перших знаменитих поза Китаєм виконавців», й це «піаністи Лю Шикунь і Лі Мінцин» (Ло Чжихуей, 2016: 39).

На жаль, деякі імена дуже талановитих виконавців, що були на той час гордістю країни і стали відомі світові як талановиті піаністи міжнародного рівня, загубилися у вирі історії. Так, у роботі Сюй Бо (2011) як перший сольний фортепіанний концерт в КНР згадується виконання 17-річного піаніста Цзін Ши, який був приватним учнем професорки Шанхайського державного музичного інституту Лі Цуйчжен. Навесні 1950 року у Шанхаї молодий виконавець «дав концерт із такою програмою, яка свідчила про високий рівень піанізму. Згодом Цзін Ши брав участь у фортепіанному конкурсі першого у СРСР VI Міжнародного фестивалю молоді та студентів» (Сюй Бо, 2011: 11).

Однак, згадуючи такий потужний міжнародний захід, що відбувся у дружній тоді Китаю країні влітку 1957 року, дослідник чомусь не згадав ім'я переможниці конкурсу піаністів VI Міжнародного фестивалю молоді та студентів – Гу Шеньїн, яка була нагороджена Золотою медаллю і увійшла в історію китайського фортепіанного виконавства як «перша китайська піаністка, що виборола Золоту медаль на міжнародному музичному конкурсі» (Цинь Сюе, 2020). За даними дослідників, закордонна преса із захватом писала про талант Гу Шеньїн: «Вона має блискучу техніку, тонку музикальність, що одразу привернуло до неї увагу публіки. <...> Вона природжена виконавиця творів Ф. Шопена – поетеса фортепіано...» (цит. за: Цинь Сюе, 2020). Ім'я цієї талановитої піаністки було відомим не тільки в Китаї, а й за його межами, вона завоювала безліч нагород й тим підвищувала статус китайського мистецтва у світі. Дуже прикро, що ця піаністка, яка багато разів підкорювала світові сцени, вже через деякий час була забута більшістю людей, і лише зараз дослідники (Цинь Сюе, 2020; Нанді Юн, 2023) стали згадувати про її великі досягнення. Її життя було сповнене слави та блиску, але передчасно обірвалося через трагічні події.

Так, серед китайських виконавців у 1950-ті виокремилася група молодих піаністів – «п'ять святих китайського фортепіанного виконавства» (Нанді Юн, 2023) – Гу Шеньїн, Фу Цун, Лю Шикунь, Лі Мінцин, Ін Чензон. Доля цих неймовірно талановитих музикантів, що народилися у 1930–1940 роки, склалася по-різному. Але всі вони увійшли

в історію виконавського мистецтва Китаю як обдаровані особистості, що принесли славу своїй країні, але, як «мученики», вони мали пройти через страшенні випробування жахів «культурної революції».

Гу Шеньїн вважалася найталановитішою з п'яťох, бо першою в Китаї виборола численні нагороди на вітчизняних і міжнародних конкурсах піаністів. Вже в 10 років (1947) дівчинка отримала перше місце на Шанхайському юнацькому конкурсі піаністів. Їз 12 років вона почала фахову фортепіанну підготовку у класі професора Шанхайської консерваторії Ян Цзярєня, а також брала уроки у відомої китайської піаністки Лі Цзялу, яка багато років гастролювала і працювала в США. Наполеглива праця і багатогодинні заняття фортепіано дали позитивний результат: в 15 років її прийняли студенткою у Шанхайську консерваторію, яку вона закінчила за два роки у класі професорів А. Татуляна і Т. Кравченко. Вже із другого курсу Гу Шеньїн виступала з Шанхайським симфонічним оркестром та грала сольні концерти. В її репертуарі були фортепіанні концерти Ф. Шопєна, К. Сен-Санса, С. Рахманінова, сольні твори європейських композиторів – класиків і романтиків. 1954 року, у віці 17 років, Гу Шеньїн блискуче закінчила Шанхайську консерваторію та почала працювати солісткою Шанхайського симфонічного оркестру. Першу Міжнародну нагороду на фортепіанному конкурсі Гу Шеньїн здобула у 19 років – як зазначалося вище, вона стала володаркою Золотої медалі VI Всєсвітнього молодіжного фестивалю-конкурсу піаністів у Москві. Наступного 1958 року молода піаністка здобула ще одну високу міжнародну нагороду: отримала другу премію на XIV Міжнародному конкурсі піаністів у Швейцарії. В 1964 році Гу Шеньїн стала дипломанткою XVI Міжнародного конкурсу імені королеви Єлизавєти в Брюссєлі. Вона з успіхом гастролювала у багатьох країнах Європи.

Разом із Гу Шеньїн за межами Китаю блискуче заявили про свій талант такі піаністи, як Фу Цун (третя премія V Міжнародного конкурсу імені Ф. Шопєна, 1955), Лю Шикунь (третя премія Міжнародного конкурсу імені Ф. Ліста, 1956; друга премія I Міжнародного

конкурсу імені П. Чайковського, 1958), Лі Мінцин (третя премія III Міжнародного конкурсу піаністів імені Б. Сметани, 1957; перша премія I Міжнародного конкурсу піаністів імені Дж. Енеску, 1958; четверта премія VI Міжнародного конкурсу імені Ф. Шопена, 1960), Ін Чензон (перша премія VII Фестивалю молоді й студентів, 1959; друга премія II Конкурсу імені П. Чайковського, 1962). Загалом, як пише Сюй Бо, в період 1951–1964 років «на дев'ятнадцяти міжнародних змаганнях у різних країнах виступали понад 30 піаністів, які у тринадцяти конкурсах здобули 23 нагороди» (Сюй Бо, 2011: 11).

Період «культурної революції» мало розглядався в дослідженнях, присвячених фортепіанному виконавству Китаю. Наприклад, Сюй Бо (2011) цей період взагалі практично не висвітлює. Бянь Мен (1994) називає 1966–1976 роки «трагічним лихом, що спричинило шкоду багатьом областям життя» (Бянь Мен, 1994: 15). Оскільки фортепіанне виконавство було визнано «розсадником ревізйонізму» (там само), цей вид мистецтва потрапив під політичні заборони. Почалися жахливі переслідування видатних китайських піаністів. Найтрагічніше склалася доля Гу Шеньїн. Її батька заарештували, а її, мати й брата переслідували і знущалися над ними. Не знаходячи виходу із цього становища, вся сім'я вважала за краще покінчити життя самогубством, ніж продовжувати таке існування. У такий спосіб трагічно обірвалося життя талановитої 30-річної піаністки Гу Шеньїн. Дуже прикро, що «навіть її порох не вдалося зберегти» (Нанді Юн, 2023).

Значно більше поталанило другу дитинства Гу Шеньїн – піаністу Фу Цуну, з яким часто спілкувалася піаністка. 1953 року він переїхав із Шанхаю до Варшави, щоби вчитися, і 1955 року став лауреатом Міжнародного конкурсу піаністів імені Шопена. В 1959 році він оселився в Лондоні і більше ніколи не мав жодних контактів із вітчизняною музичною культурою (Цинь Сюе, 2020). Дійсно, якщо би Фу Цун залишився в Китаї, його б також спіткала трагічна доля. На жаль, його батьки, так само як і сім'я Гу Шеньїн, вирішили позбавити себе життя, не вважаючи за можливе піддаватися тортурам і приниженням.

Під час «культурної революції» почалися політичні переслідування Лю Шикуня, який був заарештований і на шість років

ув'язнений. Піаніст зазнав фізичних тортур, пальці обох його рук були переламані. Згодом він згадував, як шість років провів без фортепіано в одиночній камері в компанії лише тюремних наглядачів. Піаніст продовжував заняття музикою у своїх думках і навіть скомпонував концерт, хоча у нього не було паперу та ручки, щоб записати його (Сюй Чженьдун, 2021: 15).

Талановитого піаніста Лі Мінцина, як і багатьох інших, відправили працювати на ферму. Йому не лише заборонили торкатися фортепіано протягом кількох років, але й навмисно змусили його виконувати таку роботу, яка мала зруйнувати його піаністичні пальці, що, зрештою, і сталося. На жаль, жорстокість цього жакливого періоду закінчила його кар'єру як піаніста-виконавця.

Чжоу Гуанрен спіткала та ж доля, що і багатьох інших видатних артистів, художників, музикантів. У 1968 році її чоловіка з ганьбою усунули з посади глави оркестру, яку він обіймав, і він наклав на себе руки на знак протесту. Невдовзі за трагічною загибеллю чоловіка, життя приготувало Чжоу Гуанрен нове випробування: її також позбавили улюбленої роботи. Змушена самостійно ростити і підтримувати дітей, вона поїхала працювати на одну із сільських ферм, де копала землю, вирощувала рис, як і багато викладачів Центральної консерваторії. Через надмірну фізичну працю вона втратила сили; крім того, нещасний випадок покалічив вказівний палець її лівої руки.

Не менш драматично склалася доля талановитої піаністки У Ілі – першої солістки Пекінського центрального оркестру. Її чоловік, знаменитий скрипаль Ян Бінсун, був заарештований, У Ілі вимушена була покинути Китай і ніколи більше не бачила свого коханого. Вона мешкала в США, Сінгапурі та інших країнах, цілком присвятивши своє життя виконавській та педагогічній діяльності.

Справжнім «борцем за життя фортепіано» став у роки «культурної революції» Ін Чензон. Талановитий піаніст був підданий моральним «тортурам», що ними стали вислуховування настанов партійців щодо того, яким чином західне фортепіано повинно «вкупити свою провину» перед «культурною революцією». Натхненний підтримкою своїх колег із Центральної філармонії, Ін Чензон почав вивчати та

досліджувати традиційну китайську оперу та старовинну музику. Спочатку він створив фортепіанний акомпанемент для пекінської опери «Легенда про Червоний ліхтар». У цьому творі він поєднав старовинний ладовий стрій *цзін сі*, що використовувався в пекінській опері при співі виконавців з оркестром національних інструментів. Твір, що віддзеркалював давні китайські традиції, неможливо було заборонити. Таким чином, Ін Чензон та інші артисти Центральної філармонії отримали можливість виступати, демонструючи оперу «Червоний ліхтар», де солісти співали під акомпанемент фортепіано (Бянь Мен, 1994: 16).

У травні 1967 року Ін Чензон, ризикуючи життям, демонстративно грав на піаніно, яке він та його друзі на руках винесли на середину площі Тяньаньмень у Пекіні. За рік з початку «культурної революції» майже всі піаніно в Китаї були конфісковані та знищені як буржуазні інструменти за наказом Червоної гвардії. Розшукавши один із інструментів, що вцілів, Ін Чензон протягом трьох днів грав на ньому революційні пісні, китайську музику і фрагменти з пекінської опери. Тисячі людей привітали його виступи. «Він зіграв героїчну роль у порятунку фортепіано від руйнування та забуття», – написав про цей вчинок піаніста Р. Краус у книзі «Фортепіано та політика в Китаї» (Kraus, 1989: 130). Отже, смілива поведінка Ін Чензона сприяла тому, що «буржуазний» інструмент фортепіано був, врешті-решт, прийнятний войовничими прихильниками Мао Цзедуна.

Отже, наступним кроком на шляху формування «революційного репертуару» став фортепіанний концерт «Жовта ріка», який доручили створити групі авторів, в яку входив і Ін Чензон. У 1969 році колектив музикантів Центральної філармонії Пекіна – Ін Чензон разом із композиторами Лі Жонгом, Чу Ванхуа, Шень Ліхонгом, Ши Шуксенг і Ду Мінгсіном – створили концерт для фортепіано «Жовта ріка» на основі однойменної кантати Сі Сінхая. Однак, на жаль, Джанг Куанг, більш відома як «мадам Мао», яка була присутня на прем'єрі, заявила, що роботу треба переглянути і додати більше «революційного компоненту» (MacFauhar, & Schoenhals, 2009). У результаті концерт був ґрунтовно переглянутий і «покращений» за рахунок додавання до четвертої частини фрагментів «Інтернаціоналу» та гімну «Схід

червоний». Виконання концерту у новій редакції відбулося 1970 року. Твір став менш оригінальним у музичному плані, але більш політизованим, що цілком відповідало партійним вимогам. У 1976 році, після офіційного закінчення «культурної революції», фортепіанний концерт «Жовта Ріка», подібно до всіх творів, прем'єри яких відбулися в 1966–1975 роки, був виключений з усіх китайських концертних програм (Chen, Shing-Lin, 1995). Найцікавішою і найціннішою у художньому відношенні визнано початкову версію концерту, яку представила група авторів у виконавській редакції Ін Чензона. Піаніст є першим і на сьогоднішній день найкращим виконавцем концерту «Жовта ріка». Запис концерту у виконанні Ін Чензонга отримав платинову нагороду (Chun-Ya Chang, 2017).

Але Ін Чензон був не єдиним заручником «культурної революції» – інтерпретатором концерту «Жовта ріка». Із цим твором пов'язана доля ще одного блискучого китайського піаніста – Хсу Фей-Пінга – випускника Шанхайської консерваторії. Молодий музикант був настільки талановитим, що в його репертуар входили всі етюди Ф. Шопена (Сун Тянь, 2019: 145). Як і багатьох музикантів, Хсу Фей-Пінга примусово відправили на «перевиховання» сільськогосподарськими роботами. Але, знаючи про його бездоганну піаністичну майстерність, Хсу Фей-Пінга також примушували грати Концерт «Жовта ріка». Протягом двох років Хсу і група оркестрантів «йшли пішки через весь Китай, тягнучи на собі віз, на який було завантажено фортепіано. Піаніст грав Концерт “Жовта ріка” кілька сотень разів солдатам, селянам на фермах і робітникам на фабриках» (Сун Тянь, 2019: 145). Незважаючи на таку важку місію, Хсу Фей-Пінг був щасливий, що може грати на своєму улюбленому інструменті.

Наприкінці 1970 років ситуація змінилася на краще, було відновлено роботу консерваторій в Пекіні та Шанхаї, почали працювати фортепіанні факультети. З початком політики «відкритих дверей» багато піаністів, що зазнали тортур «культурної революції», виїхали жити за межі країни. Відтоді до США та Європи виїхала вчитися та працювати велика група китайських музикантів. Сьогодні вони визнані як виконавці та композитори світового рівня (Lei Weng, 2008).

В 1979 році Хсу Фей-Пінг виїхав з Китаю на навчання в США, де отримав «американське громадянство і оселився в Нью-Йорку» (Сун Тянь, 2019: 145). Вже у 1980 роки Хсу Фей-Пінг виборов декілька престижних нагород на міжнародних конкурсах, отримавши Золоту медаль на Міжнародному конкурсі піаністів імені Артура Рубінштейна в Ізраїлі (1983), а також на конкурсах у США та Іспанії. Від 1984 року Хсу Фей-Пінг з успіхом почав виступати в найпрестижніших залах Америки, багатьох європейських країн, Японії та Китаю.

Ін Чензон також отримав візу, яка дозволяла йому працювати у США. Тільки у 1980 році, коли він нарешті відновив свою піаністичну форму після десятирічної перерви, йому дозволили виступити з декількома концертами у Китаї, а пізніше в Японії – він виконав Другий і Третій концерти С. Рахманінова, Другий концерт Ф. Ліста та інші віртуозні твори. У вересні 1983 року відбулися перші гастролі Ін Чензона у США.

У 1989 році до Каліфорнії (США) переїхав Лі Мінцин. Після закінчення тортур «культурної революції» піаніст повернувся до фортепіано, але вже не міг концертувати так, як раніше. Тому всі свої зусилля він сконцентрував на педагогічній, організаційній та методичній діяльності. У 1984–1989 роках Лі Мінцин обіймав посади голови Шанхайської фортепіанної асоціації, проректора Шанхайської консерваторії та професора кафедри фортепіано. Але згодом він поїхав до США для проведення майстер-класів у кількох музичних центрах.

Між тим, фортепіанне виконавство в Китаї з кінця 1970 років знову починає стрімко розвиватися. Популярність фортепіано значно зростає, китайські батьки всіляко заохочують своїх дітей до занять на цьому інструменті. Сюй Бо зазначає, що вже в перший рік політичних реформ зусилля, спрямовані на відновлення зруйнованої музичної культури, були зосереджені на «двох головних консерваторіях» – Пекінській і Шанхайській (Сюй Бо, 2011: 12). Затребуваність фортепіанного навчання засвідчують неймовірні конкурси. Так, в перші два роки після «культурної революції» тих, хто «бажав навчатися в консерваторіях, було більше двадцяти тисяч осіб.

В училище при Пекінській консерваторії конкурс становив сто осіб на місце» (там само).

Протягом останніх десятиліть ХХ століття в Китаї спостерігається збільшення інтересу до вивчення європейської музики. У низці великих міст відкриваються музичні школи, де викладаються основи європейської музики, гра на фортепіано, скрипці, віолончелі, духових інструментах. Від 1980 років у Китаї також проводяться дитячі конкурси фортепіанного виконавства з метою популяризації інструмента та професії піаніста. Так, від 1985 року в Центральній консерваторії Пекіна проводиться один із наймасовіших дитячих музичних заходів – Всекитайський національний конкурс імені Сі Сінхая (Ляо Моя, 2022: 148) та Міжнародний юнацький конкурс імені П. Чайковського, популярний в азієцькому регіоні з 1995 року (там само: 149–150).

Стрімкий злет фортепіанної освіти на всіх рівнях, відкритість Китаю іншим країнам, запрошення зарубіжних музикантів для роботи та концертування, відновлення гастрольної діяльності китайських піаністів сприяло виникненню «фортепіанного буму» 1980–90 років (Бянь Мен, 1994: 18). У цей час китайські піаністи все впевненіше виступають на фортепіанних змаганнях у різних країнах. Неможливо перелічити численні перемоги китайських піаністів на міжнародних конкурсах у цей час. Назвемо лише найгучніші з них: 1983 рік – перші місяці посіли Цзян Тянь (1982, Всеамериканський конкурс у США) та Ду Нін-у (1985, Сідней), який двома роками раніше отримав п'яте місце на Міжнародному конкурсі в Токіо. Сюй Чжон двічі отримав перші премії – у 1988 році в Іспанії та у 1992-му в Сідней; двічі ставав лауреатом першої премії Кон Сяндон (1988 року в конкурсі імені Бахауера і 1992 року в Токіо). Безліч високих нагород здобули й інші піаністи. У 1995 році відбулася одна знаменна подія, сенс якої виявився трохи пізніше, до кінця століття. На II Міжнародному юнацькому конкурсі імені Чайковського, який проходив у Сендаї (Японія), перше місце посідає 13-річний китайський хлопчик Лан Лан – сьогодні його ім'я відоме по всьому світу.

Позитивним явищем цього часу стає концертна діяльність піаністів, на противагу конкурсній лихоманці. Це доводять виступи

молодих піаністів, які заявили про свій талант, не перемагаючи на конкурсі. Так, завдяки виступам із Чикагським симфонічним оркестром під керуванням Д. Баренбойма світ дізнався про піаністичну обдарованість Лі Юнді (1982 рік) та Лан Лана (1999 рік). Варто відзначити, що сенсаційна перемога 18-річного Лі Юнді на Міжнародному конкурсі піаністів імені Ф. Шопена у Варшаві відбулася 2000 року, вже після його світового визнання.

Сьогодні високий ступінь інтеграційних процесів сприяє подальшому розвитку китайської піаністичної школи як самостійного музичного феномена. Тим часом в науковій літературі та публіцистиці не вщухають питання: «Хто найкращий піаніст в Китаї?» (Ма Бус, 2023), йдуть дискусії про те, що вважається найкращим у фортепіанному виконанні – блиск, емоційність чи філософія (там само). Одним із найцікавіших досліджень китайського фортепіанного виконавства стала нещодавня праця, авторами якої є Юань Чжен і Бо-Ва Люн (Zheng, & Leung, 2023), присвячена сприйняттю креативності у фортепіанному виконавстві і педагогіці. Китайська концепція креативності має тенденцію бути інклюзивною, зосереджуючись не лише на творчому мисленні та навичках, а й на цілісному розвитку людини, як з матеріальними, так і нематеріальними результатами. Застосовуючи її в музичному виконанні, піаністи можуть розширити своє художнє мислення за межі конкретних ідей, використовуючи свою уяву та асоціації з наявними знаннями й досвідом для створення в музиці свого власного стилю. Зрештою, виконавська творчість, на яку вплинуло особисте життя піаністів, розглядається як духовне досягнення.

Висновки.

Огляд наукових джерел, представлених у дослідженні, свідчить про те, що, більшість науковців зосереджується на вивченні фортепіанної композиторської творчості як провідної частини національного піаністичного репертуару. Оцінка представлених наукових праць щодо виконавської діяльності китайських піаністів підтверджує їх обмеженість та неузгодженість деяких фактів та персоналій. Найгірше представлений драматичний період «культурної революції» в аспекті замовчування багатьох фактів, забуття імен видатних

виконавців через їх трагічну долю, тощо. Зіставлення фактів із багатьох різних джерел дозволили зробити спробу відновлення справжньої картини розвитку фортепіанного виконавства в Китаї, окреслити його основні тенденції та перспективи.

Таким чином, ми можемо спостерігати історичну динаміку розвитку китайського фортепіанного виконавського мистецтва, яке сформувалося під впливом концертної та педагогічної діяльності піаністів різних країн та континентів. Своєю власною творчістю в Китаї кожен із них привносить у виконавський стиль та методику викладання фортепіано найцінніші знання, отримані від своїх зарубіжних наставників.

Перспективою розвитку запропонованої у статті теми може стати подальше ґрунтовне вивчення виконавської діяльності кожного з видатних китайських піаністів.

ЛІТЕРАТУРА

- Бянь Мен. (1994). *Нариси становлення й розвитку китайської фортепіанної культури*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). https://new-disser.ru/_avtoreferats/01000170384.pdf
- Дін І. (2021). *Система фортепіанної освіти в сучасному Китаї: структура, стратегії розвитку, національний репертуар*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства).
- Ло Чжихуей. (2016). *Концертне життя сучасного Китаю*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства).
- Ляо Моя. (2022). *Фортепіанний конкурс як феномен музичної культури Китаю*. (Дис. ... д-ра філософії). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Сунь, Тянь. (2019). *Звуковий світ фортепіанних творів Хуан Ан-Луна: композиторські та виконавські проєкції*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Сюй Чженьдун. (2021). *Виконавська діяльність Лю Шикуня*. (Бакалаврська робота). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Сюй, Бо (2011). *Феномен фортепіанного виконавства в Китаї на рубежі ХХ–ХХІ століть*. (Автореф. дис. канд. мистецтвознавства).

- Хоу Юе. (2009). *Дитяча фортепіанна освіта в Китаї і проблеми її розвитку*. (Автореф. дис. канд. мистецтвознавства).
- Цинь Цинь. (2012). Феномен універсалізму творчої особистості на прикладі життя та діяльності Чжоу Гуанжень. *Суспільство. Середовище. Розвиток (Terra Humana)*, 4(25), 197–201.
- Че Чао. (2021). *Музично-виконавський стиль Лан Лана: специфіка, етапи формування*. (Дис. ... д-ра філософії). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ.
- Chen Shing-Lin. (1995). *The Yellow River Piano Concerto: Politics, Culture, and Style*. (D.M.A. thesis). The University of British Columbia. Vancouver.
- Chi Lin. (2002). *Piano teaching philosophies and influences on pianism at the central conservatory of music in Beijing, China*. (A Monograph). Beijing, China: Central Conservatory of Music.
- Chun-Ya Chang (2017). *The Yellow River piano concerto: a pioneer of Western classical music in modern China and its socio-political context*. (D.M.A. thesis). The University of Alabama. Tuscaloosa, AL, USA.
- Hengyu Lu. (2023). A Study of Piano Performance in the Context of Reception Aesthetics. *Proceedings of the 2023 9th International Conference on Humanities and Social Science Research (ICHSSR 2023)*, pp. 1397–1405. Atlantis Press. (Series: Advances in Social Science, Education and Humanities Research). https://doi.org/10.2991/978-2-38476-092-3_178
- Lei Weng. (2008). *Influences of Chinese Traditional Cultures on Chinese Composers in the United States since the 1980s, as Exemplified in Their Piano Works*. (D.M.A. diss.) University of Cincinnati. Cincinnati, OH, USA.
- MacFarquhar, R., & Schoenhals, M. (2009). *Mao's Last Revolution*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Zhao Shimin (1997). *The Piano Is My Life – Female pianist Zhou Guangren*. Shenyang: Spring Wind Cultural Press, 1994, (Modern and Contemporary Chinese Musicians' Biographies). Translated by Elaine Chew, Cambridge, Massachusetts, 1997. <https://sites.google.com/site/contemporarychinesepianomusic/musicians-biographies/zhou-guangren>
- Zheng, Yu., & Leung, B.-W. (2023). Perceptions of developing creativity in piano performance and pedagogy: An interview study from the Chinese perspective. *Research Studies in Music Education*, 45(1), 141–156. <https://doi.org/10.1177/1321103X211033473>
- Zhou Guangren (1990). *Basic Training of Piano Performance*. Beijing: Higher Educational Press.

- Kraus, R. C. (1989). *Pianos and Politics in China. Middle-Class Ambitions and the Struggle over Western Music*. New York: Oxford University Press.
- 马布斯 (2023). 朗之后, 谁是中国最优秀的青年钢琴家? 深焦艺术志深焦艺术志官方澎湃号 09.2023.上海 [Ma Бус (2023). Хто після Лан Лану найкращий молодий піаніст Китаю? *Мистецтво і література Шеньцзяо*. 09.2023. Шанхай]. https://m.thepaper.cn/newsDetail_forward_24569952
- 难得君 (2023). 她19岁为中国赢得第一个钢琴大奖, 30岁和母亲弟弟一起自杀. [Нанді Юн (2023). Вона виграла першу в Китаї нагороду за фортепіано у віці 19 років і покінчила життя самогубством разом зі своєю матір'ю та братом у віці 30 років]. <https://www.163.com/dy/article/ICLMQ0C905563X3S.html>
- 群学书院 (2020). 在朗朗、李云迪的时代, 我更加怀念顾圣婴. [Цинь Сюе. (2020). В епоху Лан Лана і Лі Юнді я більше скучаю за Гу Шеньїн] https://www.sohu.com/a/369687825_120271802
- 魏亚男 (2021). 中国第一代钢琴家——巫漪丽先生. [Вей Яньань (2021). Перше покоління піаністів у Китаї -- пані У Лі]. <https://www.163.com/dy/article/GG87J72M0552B2C3.html>

REFERENCES

- Bian Meng (1994). *Essays on the formation and development of the Chinese piano culture*. (Extended abstract of PhD diss.). https://new-disser.ru/_avtoreferats/01000170384.pdf [in Russian].
- Che Chao. (2021). *Lang Lang's musical performance style: specifics, stages of formation*. (PhD diss.). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv [in Ukrainian].
- Chen Shing-Lin. (1995). *The Yellow River Piano Concerto: Politics, Culture, and Style*. (D.M.A. thesis). The University of British Columbia. Vancouver [in English].
- Chi Lin. (2002). *Piano teaching philosophies and influences on pianism at the Central Conservatory of Music in Beijing, China*. (A Monograph). Beijing, China: Central Conservatory of Music [in English].
- Chun-Ya Chang. (2017). *The Yellow River piano concerto: a pioneer of Western classical music in modern China and its socio-political context*. (D.M.A. thesis). The University of Alabama. Tuscaloosa, AL, USA [in English].
- Ding Yi (2021). *System of piano education in modern China: structure, development strategies, national repertoire*. (PhD diss.) [in Russian].
- Hengyu Lu. (2023). A Study of Piano Performance in the Context of Reception Aesthetics. *Proceedings of the 2023 9th International Conference*

- on Humanities and Social Science Research (ICHSSR 2023)*, pp. 1397–1405. Atlantis Press. (Series: Advances in Social Science, Education and Humanities Research). https://doi.org/10.2991/978-2-38476-092-3_178 [in English].
- Hou Yue. (2009). *Children piano education in China and problems of its development*. (Extended Abstract of PhD diss.) [in Russian].
- Kraus, R. C. (1989). *Pianos and Politics in China. Middle-Class Ambitions and the Struggle over Western Music*. New York: Oxford University Press [in English].
- Lei Weng. (2008). *Influences of Chinese Traditional Cultures on Chinese Composers in the United States since the 1980s, as Exemplified in their Piano Works*. (D.M.A. diss.) University of Cincinnati. Cincinnati, OH, USA [in English].
- Liao Moya. (2022). *Piano competition as a phenomenon of Chinese musical culture*. (PhD diss.). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv [in Ukrainian].
- Luo Zhihui (2016). *The concert life of modern China*. (PhD diss.) [in Russian].
- Ma Bus (2023). After Lan Lan, who is the best young pianist in China? *Art and literature of Shenjiao*. 09.2023. Shanghai. https://m.thepaper.cn/newsDetail_forward_24569952 [in China].
- MacFarquhar, R., & Schoenhals, M. (2009). *Mao's Last Revolution*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press [in English].
- Nandi Yun (2023). She won China's first piano award at the age of 19 and committed suicide along with her mother and brother at the age of 30. <https://www.163.com/dy/article/ICLMQ0C905563X3S.html> [in China].
- Qin Qin. (2012). The phenomenon of universalism of creative personality on the example of the life and activities of Zhou Guangren. *Society. Environment. Development (Terra Humana)*, 4(25), 197–201 [in Ukrainian].
- Qin Xue. (2020). In the era of Lang Lang and Li Yundi, I miss Gu Shenyang more. https://www.sohu.com/a/369687825_120271802 [in China].
- Song Tian. (2019). *Sound world of piano pieces by Huang An-Lun: composers' and performers' projections*. (PhD diss.) Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Sui Bo. (2011). *The Phenomenon of Piano Performance in China at the Turn of the 20th – 21st Centuries*. (Extended abstract of PhD. diss.) [in Russian].
- Sui Zhendong (2021). *Performance activities of Liu Shikun*. (Bachelor thesis). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Wei Yan'an (2021). The First Generation of Pianists in China – Ms. Wu Yili <https://www.163.com/dy/article/GG87J72M0552B2C3.html> [in China].

- Zhao Shimin (1997). *The Piano Is My Life – Female pianist Zhou Guangren*. Shenyang: Spring Wind Cultural Press, 1994, (Modern and Contemporary Chinese Musicians' Biographies). Translated by Elaine Chew, Cambridge, Massachusetts, 1997. <https://sites.google.com/site/contemporarychinese pianomusic/musicians-biographies/zhou-guangren> [in English].
- Zheng, Yu., & Leung, B.-W. (2023). Perceptions of developing creativity in piano performance and pedagogy: An interview study from the Chinese perspective. *Research Studies in Music Education*, 45(1), 141–156. <https://doi.org/10.1177/1321103X211033473> [in English].
- Zhou Guangren (1990). *Basic Training of Piano Performance*. Beijing: Higher Educational Press [in English].

Peng Rui

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student,
the Department of Interpretation and Music Analysis
e-mail: 976188107@qq.com
ORCID iD: 0009-0001-6830-361X

Concert activities of Chinese pianists: the history of development

Statement of the problem.

The article discusses the formation and development of concert activities of Chinese pianists, starting from the 20th century. The performance art of Chinese pianists, although recognized today as an extremely bright phenomenon, is still the least studied among all areas of music art in the country.

Objectives, methods, and novelty of the research.

Analysis of the current musicological studies shows that, despite a significant number of the works devoted to the piano music of China and the performance creativity of Chinese pianists, the formation of latter's concert activity as a whole remains in the shadows. In this regard, there is a need to summarize this experience and forecast the further development of Chinese national piano art, which is the scientific novelty of the proposed study. The purpose of the article is to determine the stages of the formation of the concert activity of Chinese pianists in the context of the development of the country's national piano performance. The main methods

involved in the work were analytical, historical-typological, theoretical, interpretive, and comparative one.

Results of the research.

The facts of the concert practice of both foreign artists and the formation of national pianistic cadres, which formed the foundation of the Chinese national pianistic art, are analyzed and compared. The factors that contributed to its development or, on the contrary, inhibited it, are determined. The concert performances of M. Paci, B. Zakharov, A. Cherepnin, which became a “performing model” for Chinese pianists at the beginning of the twentieth century, are considered. The first solo concerts of Chinese performers Ding Shande, Li Cuizheng, Zhou Guangren, Gu Shenying, Jing Shi, Liu Shikun, Li Mingqing, etc. are analyzed. Their role in the festival and competition movement, which made it possible to announce to the world about the development of Chinese pianistic art, is determined. The article provides historical facts about the biased concert activity and dramatic fate of many Chinese pianists during the “Cultural Revolution”. The trends in the renewal and further development of Chinese piano performing art (since the late 1970s) and its rapid rise (after the 1980s) are determined. The large-scale touring and international competition activities of modern Chinese pianists Lang Lang, Li Yundi, Jiang Tian, Du Ning-wu, etc. are analyzed.

Conclusion.

The assessment of the presented scientific works on the performing activities of Chinese pianists confirms their limitations and inconsistencies regarding some facts and personalities of the artists. The dramatic period of the “cultural revolution” is worse represented in the aspect of hushing up many facts, forgetting the names of outstanding performers because of their tragic fate. A comparison of facts from many different sources made it possible to make an attempt to restore a truly fair picture of the development of piano performance in China, to outline its main trends and prospects.

Keywords: *piano performance; Chinese pianists; concert activities; development trends; historical justice.*

Стаття надійшла до редакції 9 червня 2024 року

УДК 784.3

DOI 10.34064/khnum1-7105

Новак Ілона Іллівна

Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової,
творча аспірантка,
кафедра сольного співу
e-mail: novakilonaa@gmail.com
ORCID iD: 0009-0001-4103-6806

**Вокальний цикл М. Равеля «Chansons madécasses»
та його роль у розвитку французької камерно-вокальної
музики першої половини ХХ століття**

Розглянуто вокальний цикл М. Равеля «Chansons madécasses» («Мадагаскарські пісні») в контексті розвитку французької камерно-вокальної музики першої половини ХХ століття з акцентом на змісті та стилістиці. Теоретичний аналіз і систематизація публікацій за темою допомогли виявити напрями музикознавчої презентації циклу М. Равеля; історичний і компаративний методи дослідження дозволили відтворити історико-культурний контекст, пов'язаний з поетичним джерелом циклу – «віршами у прозі» Е. Парні. Методи цілісного і порівняльного музикознавчого аналізу сприяли висвітленню шляхів реалізації поетичного та музичного просторів циклу. Проаналізовано тематику текстів Е. Парні та їх вплив на музичну інтерпретацію; окреслено місце «Chansons madécasses» у французькій музичній культурі початку ХХ століття; розглянуто взаємодію музики М. Равеля з поетичним текстом; визначено характерні риси музичної стилістики твору. Комплексний аналіз камерно-вокального циклу М. Равеля надав підстави для висновку, що композитор водночас продовжує краєві традиції французького мистецтва із властивими йому вишуканістю та імпресіоністичними рисами і демонструє інноваційний підхід до вокального жанру. Особливо цікавими є його творчі пошуки останніх років, коли митець сягає нового розуміння музично-поетичного синтезу. Основними рисами його камерно-вокальної музики, зокрема вокальних циклів, стають витонченість образної сфери, елегантність і вишуканість музичного стилю, підкреслення декламаційної природи вокалізації та елементи звукопису. Отже, цикл «Chansons madécasses» репрезентує складні стосунки з ідеєю «голосу». М. Равель «привласнює» голос екзотичного «інішого», щоби звернутись до провокаційних тем, яких він уникав у решті своїх вокальних творів; але

замість того, щоб залишатися у цьому «безпечному просторі», він постійно підриває його стабільність: уникаючи умовностей музичної екзотики і шукаючи сильної драматичної підтримки тексту, здатної справити враження на слухачів, М. Равель вводить нас у конфронтацію з різноманітними емоціями, представленими у циклі.

Ключові слова: «Мадагаскарські пісні»; *Chansons madécasses*; М. Равель; екзотизм; колоніальна тематика; стиль; жанр; камерно-вокальний цикл.

Постановка проблеми.

Камерно-вокальні жанри приваблювали М. Равеля протягом усього творчого шляху – з перших опусів (перша його пісня належить до *op. 4*) і до останнього, яким став вокальний цикл «Три пісні Дон Кіхота до Дульсінеї». Вокальні твори повною мірою втілюють основні риси стилю композитора та його творчі інтереси. Ця сфера творчості М. Равеля відповідає провідним тенденціям розвитку камерно-вокальних жанрів у французькій культурі ХХ століття з його тяжінням до символізму, витонченості й вишуканості музичних барв, імпресіоністичного відображення швидкоплинних миттєвостей, невловимих образів природи або відтінків людських почуттів. Цикл «Мадагаскарські пісні» ставить перед виконавцями низку непростих завдань, вирішення яких лежить у площині історичної точності інтерпретації, у вибудові цілісної драматургії циклу і чіткості технічного відтворення його музичного тексту. Саме ці аспекти розглянуто у статті. Обговорення історичних, соціальних і текстуальних аспектів музичної та поетичної складових твору допоможе оновити традиції виконання циклу, що сформувалися в минулому столітті.

Останні дослідження і публікації за темою. У статті, присвяченій теоретичному аспекту жанрового синтезу в музиці ХХ століття, дослідниця О. Грицюк концентрується на зсувах жанрового фонду, наводячи як приклад цикл «Мадагаскарські пісні» М. Равеля, але при цьому погляд музикознавиці зосереджений на співвідношенні інструментальних партій ансамблю (Грицюк, 2016). У монографії В. Жаркової «Прогулянки в музичному світі Мориса Равеля» (2009) є розділ, присвячений особливостям музичної інтерпретації компози-

тором віршів Р. де Маре, П. Верлена, С. Малларме та інших поетів. Дослідниця розглядає вибрані вокальні твори, однак цикл «Мадагаскарські пісні» згадується лише для порівнянь і окремо не проаналізований. Стаття В. Жаркової «Музика Клода Дебюссі і Моріса Равеля: сучасний погляд на проблему стильової ідентифікації» (2021) присвячена стильовій ідентичності композиторів, а також новим підходам, необхідним для кращого розуміння їхнього внеску в розвиток музичного мистецтва. У дисертаційному дослідженні А. Фрасинюк «Гра як діалогічний феномен у творчості Моріса Равеля» (2021) здійснено спробу аналізу образної сфери і структури творів композитора, яка має на меті виявлення загальних ігрових тенденцій, враховуючи як формотворення, так і специфіку фортепіанної гри в контексті музичної культури. Однак у полі зору дослідниці перебувають лише інструментальні твори.

Книга Катріони Сет «Еваріст Парні, 1753–1814: креол, революціонер, академік» (Seth, 2014) не тільки досліджує літературні досягнення автора поетичних текстів циклу М. Равеля, але й дозволяє оцінити його здобуток в ширшому контексті, підкреслюючи його вплив на оновлення ліричної поезії у Франції та за її межами. Дослідниця дає глибокий погляд на особисте і професійне життя Е. Парні, зображуючи його як представника свого класу, середовища та покоління. Отримані відомості дозволяють оновити розуміння текстів поета, збагачуючи розвідки стосовно вокального циклу «Мадагаскарські пісні» М. Равеля, який залишається маловисвітленим у вітчизняному музикознавстві, що зумовлює *наукову новизну* цього дослідження.

Мета цієї статті – розглянути вокальний цикл М. Равеля «Мадагаскарські пісні» в контексті розвитку французької камерно-вокальної музики першої половини ХХ століття з акцентом на його змісті та стилістиці. Відповідно до мети сформульовано такі завдання:

- 1) окреслити місце «Мадагаскарських пісень» у французькій музичній культурі початку ХХ століття;
- 2) проаналізувати взаємодію музики М. Равеля з поетичним текстом Еваріста Парні;
- 3) визначити характерні риси стилістики М. Равеля у цьому циклі.

Методологія дослідження. Теоретичний аналіз і систематизація наукової літератури за темою допомогли виявити певні напрями музикознавчої презентації циклу «Мадагаскарські пісні» М. Равеля; історичний і компаративний методи – відтворити історико-культурний контекст, пов'язаний з поетичною складовою циклу авторства Е. Парні. Практичні методи цілісного і порівняльного музичного аналізу використано для висвітлення технічних засобів реалізації поетичного та музичного просторів циклу.

Виклад основного матеріалу.

XX століття відзначено появою у французькому музичному мистецтві багатьох різноманітних вокальних циклів: цей жанр помітно актуалізувався під впливом підвищеного інтересу до експресивно-ліричного висловлювання, символістської поезії, нових типів стилізації. Крім К. Дебюссі («Пісні Білігіс» і «Галантні свята»), вокальні цикли писали багато французьких композиторів: Г. Форє («Пісні Єви», «Міражі» на сл. П. Верлена), А. Руссель («Чотири поеми на вірші Анрі де Реньє»), Д. Мійо («Петроградські вечори» на сл. Р. Шалюпта), А. Дютійо («Три сонети на вірші Ш. Бодлера») і багато інших.

Камерно-вокальна спадщина видатного французького композитора XX століття М. Равеля посідає важливе місце в сучасній музичній культурі. Поетичні першоджерела, до яких він звертається, належать виключно французькій поезії – він використовує вірші Т. Клінгзора, К. Маро, Е. Парні, П. Ронсара, Ж. Ренара, С. Малларме, П. Верлена, Е. Верхарна, П. Морана, А. Реньє. Композитора приваблюють твори символістського та імпресіоністичного змісту, з багатою і барвистою лексикою, незвичайними стилістичними прийомами.

М. Равель віддає перевагу невеликим циклам, що складаються з трьох-п'яти частин. Жанр вокального циклу він трактує досить вільно, майже ніде не дотримуючись сюжетності, але зберігаючи загальну драматургію першоджерела. Орієнтальна лінія творчості композитора яскраво представлена циклом «Мадагаскарські пісні» на слова Е. Парні (1926), де задля відтворення екзотичного колориту М. Равель поєднує мовленнєву виразність і музикальність, декламаційність мелодики та пластику ритму. У вокальному письмі та інструментовці цього твору композитор також сполучає

експериментальний та екзотичний стиль ХХ століття з характерними рисами музичного мистецтва кінця ХІХ століття.

Пісенний цикл М. Равеля «*Chansons madécasses*» був написаний на замовлення американської меценатки Елізабет Спрегг Кулідж. Пані Кулідж замовила пісенний цикл для голосу у супроводі флейти, віолончелі та фортепіано. Композитор обрав незвичний, на його погляд, текст Е. Парні. Згідно з відомостями, наведеними французьким композитором і музикознавцем А. Ролан-Мануелем, М. Равель знайшов перше видання віршів Е. Парні у букіністичній крамниці, «між готичним годинником 1820 року та етрусським чайником» (Roland-Manuel, 1972: 95).

Отже, Еваріст-Дезір де Парні (1753–1814), креольський поет кінця ХVІІІ століття, був автором віршів, до яких М. Равель звернувся у циклі «*Chansons madécasses*». Е. Парні походив із французької колонії Реюньйон і був учнем Жан-Жака Руссо. Хоча йому не довелося подорожувати до Мадагаскару, він неправдиво стверджував, що створив вірші своєї збірки «*Chansons madécasses, traduites en français, suivies de poésies fugitives*» («Мадагаскарські пісні, перекладені французькою, за якими слідує *poésies fugitives*¹») з пісень, зібраних серед насельників Мадагаскару (Orenstein, 1990: 37). В передмові до циклу Е. Парні підкреслює «незвичність» і водночас «простоту», «невигадливість» як основу «поетичного»: «Я зібрав і переклав кілька пісень, які можуть дати уявлення про звичаї жителів Мадагаскару. У них немає віршів; їхня поезія – це лише ретельно оброблена проза. Їхня музика проста, ніжна і завжди сумна (*mélancolique*)» (Parny, 1787: 4).

Джеральд Ларнер у своїй монографії «Моріс Равель» зазначає: «Хоча його прозові вірші насправді не були записані від мадагаскарських уродженців, як стверджував Е. Парні, вони мають привабливу екзотику, а також цікаві антиколоніальні політичні настрої» (Larner,

¹ *Poésies fugitives* – «бігли вірші», широко розповсюджений у Франції (а також Італії, Німеччині, Англії) ХVІІІ століття жанр «легких» віршів, призначених їх авторами для циркулювання в повсякденному обігу, зазвичай у виді рукописів, нерідко як дарунків (Goodchild, 2024).

1996: 189). Три вірші, обрані Равелем, – це «*Nahandove*» («Красуня Нахандова»), «*Aoua!*» («Білим не вірте ви!») та «*Il est doux*» («Добре влягтися у спеку ...») (букв. «Він солодкий...»).

Вірші збірки «*Chansons madécasses, traduites en français, suivies de poésies fugitives*» Е. Парні мають репутацію тексту невдалого, хоча їх ретроспективно й було віднесено до витоків одного з найпродуктивніших жанрів французької літератури – «віршів у прозі». Одразу ж зазначимо, що більшість закордонних дослідників, зокрема літературознавці (Seth, 2003; Meitinger, 1988), частіше визначають цикл як перший зразок ліричної прозової мініатюри. Ці тексти присвячені коханню, війні та блаженному неробству, а також представляють химерні образи з життя мадагаскарців. Перший і третій з обраних М. Равелем віршів мають виразно еротичний характер. Середній вірш є більш драматичним – у ньому йдеться про наслідки французького колоніалізму для екзотичної і далекої землі Мадагаскару та її народу.

Цикл М. Равеля «*Chansons madécasses*», з його парадоксальним поєднанням простоти й пишності, відомий не лише як один з найбільш емоційних його творів, але й як найзагадковіший. У малому просторі цього короткого пісенного циклу приховується багатство суперечностей, як у житті і творчості самого М. Равеля.

Співачка Джейн Батторі була першою виконавицею всього циклу в Американському посольстві в Римі 8 травня 1926 року. Того ж року твір було опубліковано видавництвом Дюрана (*Durand*) і проілюстровано Жан-Люком Моро. Мартіал Сінгер, професійний співак і викладач, розповів біографу М. Равеля, Арбі Оренштейну, що він був першим чоловіком, який виконав «*Chansons madécasses*» (у 1939 році в *Salle Gaveau*). А. Оренштейн наводить текст його листа (від 3 вересня 1965 року), де співак згадує про своє спілкування з М. Равелем із цього приводу: «Я зауважив Равеля, що тексти цих пісень, безумовно, були призначені для чоловіка. Він підтвердив (це, мабуть, сталося близько 1935 року), що, пишучи їх, мав на увазі чоловічий голос, але тільки співачки з ґрунтовним музичним досвідом цікавилися ними» (Orenstein, 1990: 507).

Використання *tempo rubato* було впливовою та суперечливою особливістю виконання музики на початку ХХ століття, але вже у 1930 роках така манера стала менш популярною. З'явилася тенденція до більш буквальних інтерпретацій. Чіткість деталей покращилась завдяки наявності записів. У той же час, музика відійшла від традиційних гармоній та мелодій, що робило її надзвичайно важкою для виконання, співу та ансамблевої гри. Дослідник Роберт Філіп у розділі «1900–1940» книги «Performance Practice, Music after 1600» («Практика виконання: Музика після 1600 року») зазначає: «Музика, яка радикально відірвалася від традицій та форм ХІХ століття, змушувала переосмислити виконавську практику» (Philip, 1989: 479).

Приклади цього відходу від традиції можна почути у багатьох творах М. Равеля; однак цикл «*Chansons madécasses*» виділяється своїм очевидним спрямуванням до нових звукосполучень ХХ століття: це атональність та політональність, несподівані інтервальні стрибки, а також наявність квазіречитативних розділів у кожній пісні, що сприяють близькому до «розмовного» трактуванню партії вокалу. Завдяки унікальним «примітивістським» перкусійним ефектам (подекуди «ударне» звучання фортепіано, «стукотливі» флажолетні піцикато віолончелі), а також «бойовим крикам» вокальної партії, створюється «екзотична» музична атмосфера.

Музичний аналіз циклу «*Chansons madécasses*» демонструє дуже зрілий рівень письма не лише в інтонаційному оформленні вокальної лінії, але й в інструментовці. У першій пісні, «*Nahandove*», інструментальна партія має драматичне забарвлення. Вступ інструментів створює враження почергового виходу на сцену персонажів п'єси. Короткий вступ віолончелі задає романтичний настрій пейзажу та оповідача перед тим, як починає звучати вокальна партія. Фортепіано, що вступає у 19 такті, репрезентує образ ритмічного руху й зростання – ходи, що раптово з'являється і наближається – можливо, «швидкого маршу», до якого незабаром приєднується вокальна партія, або навіть власного прискореного серцебиття оповідача. У захопленні всією цією «інструментальною драмою», голос, здається, виконує «інтерпретативну» роль щодо інших трьох

інструментів. Він стає відбиттям емоційного пейзажу віршів, його драматичні висловлювання панують над інструментами, а чітка артикуляція чудово підбраного композитором тексту забезпечує театральну яскравість.

Голос спочатку рухається неспішно-нескінченно у «зв'язці» з віолончельними «скрипучими» мелодіями, що пластично вигинаються, мов очеретяні стебла. Він наповнений «гогенівською» еротичною млістю і передчуттям пристрасного танцю, що зароджується в ритмах фортепіано. А потім голос вибухає волелюбними криками протесту (ніж втрата свободи – «*Plutôt la mort!*» / «Краще смерть!»). У супроводі ми чуємо, як «сполохана» флейта, що тільки-но облігатно-слухняно повторювала ритмічний малюнок вокальної партії, змінює рух, створюючи образ збентеженої пташки.

Початок другої пісні циклу «*Chansons madécasses*» створює майже шокуєче враження. Закінчивши «*Nahandove*» у м'якій динаміці, М. Равель починає пісню з вигуку «*Aoua!*». Це слово було його власною знахідкою; його взагалі немає в оригінальному вірші². М. Равель підкреслює свій «бойовий заклик» дисонатним акордом *ff*; співак майже викрикує цей перший вигук. Після цього експресивного початку розгортання відбувається у більш м'якій динаміці, але це все ж не розряджає тривожну атмосферу; постійно повторювані мажорні септакорди у фортепіано, короткі спадаючі хроматичні побудови флейти й ритмічні збивки в партії віолончелі тримають слухача в напруженні. Вокальна партія з її стабільним ритмом і вузьким діапазоном нагадує обрядовий спів.

М. Равель використовує специфічні засоби гри на флейті і віолончелі, щоб створити нові «місцеві» звуки, що уособлюють «несвропейський» контекст. Одним з прикладів цього є імітація флейтою звучання труби у пісні «*Aoua!*», де, починаючи з такту 38, флейта повинна звучати *quasi* труба – як сигнал або попередження про вторгнення чужинців у країну.

2 Сучасний автоматичний перекладач-Google-на основі штучного інтелекту ідентифікує цей вигук як гавайське «Hi!».

Наприкінці твору вокальний вигук «Aoua!» виконується на октаву нижче, стає приглушеним попередженням; коли флейта і віолончель повертаються на останні чотири такти твору, флейта повторює свої невеликі хроматичні низхідні побудови з першого куплету, тоді як віолончель м'яким відлунням вторить вокальній лінії.

Музика М. Равеля у другій пісні циклу сприймається скоріше як коментар до оригінального вірша Е. Парні, ніж просто як спроба вдалого його втілення. Додання ядро емоційного вигуку «Aoua!» свідчить про сильне прагнення підкреслити для сучасної йому аудиторії тему расового зіткнення за допомогою драматичного, «силового» способу. Завдяки контрасту між більш ніжною чуттєвістю першою і третьою піснями й жорсткістю другої, саме «Aoua!» частіше справляє найсильніше враження.

Третя й остання пісня «*Chansons madécasses*» менш емоційно вимоглива до слухачів, ніж дві попередні. Після вражаючого «Aoua!» з жорсткими ритмами, різкими дисонансами та кричущими високими нотами, ми чуємо неочікувано ніжне звучання флейти в нижньому регістрі на початку «*Il est doux*», що викликає миттєве полегшення і, водночас, стає алюзією на поетичний образ першої пісні, але тепер загальне звучання є м'якшим і «лінивішим», немов через спеку літньої обідньої пори.

Специфіка атонального письма цього номера полягає в тому, що, починаючи з такту 20, вокальна партія залишається тональною, тоді як інструментальні виходять за тональні межі. А. Оренштейн у своїй книзі «Равель: Людина і музикант» коментує: «Лінійна орієнтація “*Chansons madécasses*” поєднується з елементом примітивізму, який можна спостерігати в місцевому колориті віршів, а також у широкому застосуванні повторень в акомпанементі. Пісні певною мірою об'єднані використанням спільного матеріалу в “*Nahandove*” та “*Il est doux*”, чий чуттєві настрої взаємопов'язані, і з інструментів видобуваються кілька нових тембрів» (Orenstein, 1991: 196).

Із трьох пісень циклу «*Il est doux*» не тільки найспокійніша, але й найбільш екзотична за своїм образним наповненням – спека, танець, жіночі постаті й усі ті чуттєві задоволення, що асоціюються з екзотикою. Відтінки поетичного тексту, що їх зображують, тонко виписані

М. Равелем в музичних інтонаціях вокальної партії. Композитор більше не використовує у цій пісні остинатних та ударних побудов в партії фортепіано, які слугували ознаками «екзотики» у перших двох піснях, натомість у віолончелі з'являються не менш екзотичні «таємничі постукування» флажолетів піцикато.

У творчому доробку М. Равеля тематика східної екзотики та містики представлена також вокальним циклом «Shéhérazade» («Шехеразада»), який складається із трьох оркестрових пісень на вірші Трістана Клінга. У «Шехеразаді» використано розширену гармонічну мову та складну фактуру, інструментовану значно багатше, ніж у «Мадагаскарських піснях», де застосовано обмежений ансамбль, що робить цикл камерно-інтимним. Цикл «Шехеразада» розрахований на повний оркестровий склад, що створює різнобарвну звукову палітру. У «Мадагаскарських піснях» інтенсивні та чуттєві емоції передано через мінімалістичний ансамбль і темброві експерименти та експресивні мелодії, що розгортаються у вільній формі з наскрізним розвитком. Гармонічна мова «Шехеразادي» більш традиційна порівняно з «Мадагаскарськими піснями», проте орієнтальна атмосфера створюється здебільшого оркестровими засобами. Таким чином, цикл «Мадагаскарські пісні» посідає унікальне місце серед вокальних творів М. Равеля завдяки своїй камерній формі, екзотичній тематиці і тембровим експериментам.

Висновки.

На основі аналізу камерно-вокального циклу М. Равеля можна дійти висновку, що композитор продовжує найкращі традиції французького мистецтва зі властивими йому вишуканістю та імпресіоністськими рисами, а також демонструє інноваційний підхід до вокальних жанрів. Особливо цікавими є творчі пошуки М. Равеля в останні роки, коли французький митець сягає нового розуміння музично-поетичного синтезу. Головними рисами його камерно-вокальної музики, включаючи вокальні цикли, стають витонченість образної сфери, елегантність і вишуканість музичного стилю, підкреслення декламаційної природи вокалізації та елементи звукопису.

У циклі «*Chansons madécasses*» М. Равель не просто втілює текст у музиці; він намагається зробити так, щоб сама музика передавала

текст. Емоції та конфлікти, присутні в словах, отримують активне драматичне музичне втілення; еротична гра динаміки і темпів у «*Nahandove*», зіткнення тональностей у «*Aoual!*» і тихі таємничі звучання у «*Il est doux*» служать прикладом спроби досягти «прямого» відтворення тексту в музиці.

Таким чином, пісні циклу «*Chansons madécasses*» репрезентують складні стосунки композитора з ідеєю «голосу». М. Равель «привласнює» голос екзотичного «іншого», щоб звернутися до провокаційних тем, яких він уникав у решті своїх вокальних творів; але замість того, щоб лишатися у цьому «безпечному просторі», він постійно підриває його стабільність: уникаючи умовностей музичної екзотики, шукаючи сильного драматичного обрамлення тексту, здатного справити враження на слухачів, М. Равель вводить нас у конфронтацію з різноманітними емоціями, представленими в цих піснях.

Перспективи дослідження. Логічним продовженням цього дослідження може стати порівняння інтерпретацій циклу М. Равеля відомими вокалістами ХХ століття, зокрема записів Madeleine Grey 1932 року, Gerard Souzaу (1989), Jessye Norman (1987), та виконавцями ХХІ століття. Цікавим було б простежити еволюцію інтерпретацій колоніальної тематики та екзотизму на тлі змін культурно-історичного контексту, відбір виконавських засобів у зв'язку із тлумаченням образного простору. Таке дослідження дозволить не тільки глибше зрозуміти творчість М. Равеля та її вплив на камерно-вокальну музику, але й виявити тенденції розвитку виконавських підходів до його творів. Вивчення еволюції інтерпретацій допоможе зрозуміти, як змінюється сприйняття музики в різні епохи, та які фактори впливають на ці зміни.

ЛІТЕРАТУРА

- Грицюк, О. Я. (2016). Жанровий синтез в музичному мистецтві ХХ ст.: теоретичний аспект. *Міжнародний вісник: Культурологія, філологія, музикознавство*, II (7), 178–184.
- Жаркова, В. Б. (2021). Музика Клода Дебюссі і Моріса Равеля: сучасний погляд на проблему стильової ідентифікації. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*, 130, 24–51.

- Жаркова, В. Б. (2009). *Прогулянки в музичному світі Моріса Равеля (в пошуках смислу послання Майстра)*. Київ: Автограф.
- Фрасинюк, А. (2021). *Гра як діалогічний феномен у творчості Моріса Равеля*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеса. Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової.
- Goodchild, R. (2024). 'Poésie fugitive' in eighteenth-century Europe. *Voltaire Foundation*. <https://voltairefoundation.wordpress.com/tag/poesie-fugitive/>
- Larner, G. (1996). *Maurice Ravel*. London: Phaidon Press.
- Meitinger, S. (1988). «Les Chansons madécasses» de Parny: Exotisme et libération de la forme poétique. In *L'exotisme*, pp. 294–304. Paris: Didier Érudition.
- Orenstein, A. (1991). *Ravel: Man and Musician*. New York: Dover Publications, Inc.
- Orenstein, A. (Ed.) (1990). *A Ravel Reader: Correspondence, Articles, Interviews*. New York: Columbia University Press.
- Parny, E. (1787). *Chansons madécasses, traduites en François, suivies de Poésies fugitives*. Londres: et se vend à Paris, Hardouin et Gattey.
- Philip, R. (1989). "1900-1940". In *The Norton / Grove Handbooks in Music: Performance Practice, Music After 1600*, H. M. Brown & S. Sadie (eds.). New York: W. W. Norton and Company.
- Roland-Manuel, A. (1972). *Maurice Ravel*. (Transl. from French by Cynthia Jolly). New York: Dover Publications, Inc.
- Seth, C. (2003). Les Chansons madécasses de Parny: une poésie des origines aux origines du poème en prose. In *Aux origines du poème en prose*, pp. 448–457. Paris: Champion.
- Seth, C. (2014). *Evariste Parny, 1753–1814: Créole, révolutionnaire, académicien*. Paris: Hermann.

REFERENCES

- Frasiniuk, A. (2021). *Play as a Dialogic Phenomenon in Maurice Ravel's Creativity*. (PhD diss.). Odesa A. V. Nezhdanova National Academy of Music. Odesa. [in Ukrainian].
- Goodchild, R. (2024). 'Poésie fugitive' in eighteenth-century Europe. *Voltaire Foundation*. <https://voltairefoundation.wordpress.com/tag/poesie-fugitive/> [in English].
- Hrytsiuk, O. Ya (2016). Genre Synthesis in the Musical Art of the 20th Century: Theoretical Aspect. *International Bulletin: Cultural Studies, Philology, Musicology*. II (7), 178–184 [in Ukrainian].
- Larner, G. (1996). *Maurice Ravel*. London: Phaidon Press [in English].

- Meitinger, S. (1988). «Les Chansons madécasses» de Parny: Exotisme et libération de la forme poétique [Parny's "Les Chansons madécasses": Exoticism and liberation of poetic form]. In *L'exotisme*, pp. 294–304. Paris: Didier Érudition [in French].
- Orenstein, A. (1991). *Ravel: Man and Musician*. New York: Dover Publications, Inc. [in English].
- Orenstein, A. (Ed.) (1990). *A Ravel Reader: Correspondence, Articles, Interviews*. New York: Columbia University Press [in English].
- Parny, E. (1787). *Chansons madécasses, traduites en François, suivies de Poésies fugitives*. Londres: et se vend à Paris, Hardouin et Gattey [in French].
- Philip, R. (1989). "1900-1940". In *The Norton / Grove Handbooks in Music: Performance Practice, Music After 1600*, H. M. Brown & S. Sadie (eds.). New York: W. W. Norton and Company [in English].
- Roland-Manuel, A. (1972). *Maurice Ravel*. (Transl. from French by Cynthia Jolly). New York: Dover Publications, Inc. [in English].
- Seth, C. (2003). Les Chansons madécasses de Parny: une poésie des origines aux origines du poème en prose [Parny's 'Madagascan Songs': a poetry from the origins to the origins of the poem in prose]. In *Aux origines du poème en prose [The Origins of the Prose Poem]*, pp. 448–457. Paris: Champion [in French].
- Seth, C. (2014). *Evariste Parny, 1753–1814: Créole, révolutionnaire, académicien [Evariste Parny, 1753–1814: Creole, revolutionary, academician]*. Paris: Hermann [in French].
- Zharkova, V. B. (2009). *The walks in Maurice Ravel's musical world (in search of the meaning of the Master's message)*. Kyiv: Avtohrاف [in Russian].
- Zharkova, V. B. (2021). The Music of Claude Debussy and Maurice Ravel: A Contemporary Perspective on the Problem of Stylistic Identification. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 130, 24–51 [in Ukrainian].

Ilona Novak

A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music,
postgraduate student,
the Department of Solo Singing
e-mail: novakilonaa@gmail.com
ORCID iD: 0009-0001-4103-6806

M. Ravel's vocal cycle "Chansons madécasses" and its role in the development of French chamber-vocal music of the first half of the twentieth century

Statement of the problem.

Chamber vocal genres attracted Ravel throughout his career, from his first opuses (his first song belongs to Op.4) to his last, which was the vocal cycle "Three Songs of Don Quixote to Dulcinea". The vocal works fully embody the main features of the composer's style and creative interests. This sphere of Ravel's work corresponds to the leading trends in the development of chamber vocal genres in the French culture of the twentieth century. At that time, composers had gravitated toward symbolism, elegance and refinement of music expression, the impressionistic reflection of fleeting moments, elusive images of nature or shades of human feelings. The cycle "Chansons madécasses" ("Madagascar Songs") attracts primarily by a mixture of colonial themes and exoticism, which is realized in a combination of speech expressiveness and musicality, recitative melody and plastic rhythm. The cycle poses a number of difficult tasks for performers, the solution of which lies in the plane of historical accuracy and technical precision. These aspects are examined in the article. Discussion of the historical, social and textual specifics of music and poetry will help to renew the traditions of the cycle's performance that were formed in the last century.

Objectives, methods, and novelty of the research.

The purpose of the article is to examine Ravel's vocal cycle "Chansons madécasses" in the context of the development of French chamber music of the first half of the twentieth century, with an emphasis on content and stylistics. Theoretical analysis and systematization of scientific sources on the topic helped to outline certain traditions of musicological presenting the cycle "Chansons madécasses; historical and comparative research methods have made it possible to consider the historical and cultural context of the poetic component of the cycle – "poems in prose" by E. Parny. Holistic and comparative musicological analysis contributed to the coverage of ways of realizing the poetic and musical spaces of the cycle. M. Ravel's vocal cycle "Chansons madécasses" remains poorly researched in domestic musicology, which determines the scientific novelty of this study.

Research results and conclusion.

Based on the analysis of M. Ravel's chamber-vocal cycle, it can be concluded that the composer continues the best traditions of French art with its refined and impressionistic features, while demonstrating an innovative approach to vocal

genres. Particularly interesting are his creative searches in recent years, when Ravel reached a new understanding of musical and poetic synthesis. The main features of his chamber music, including vocal cycles, were the daintiness and elegance of the figurative sphere, the refinement of the musical style, the inclination to the recitative manner of vocalization, and elements of sound painting

In the cycle “*Chansons madécasses*” M. Ravel not just embodies the text in music; he tries to make the music itself convey the text. Emotions and conflicts present in the words receive an active dramatic musical embodiment; the erotic play of dynamics and tempos in “*Nahandove*”, the clash of tonalities in “*Aoua!*” and the quiet mysterious sounds in “*Il est doux*” serve as an example of an attempt to achieve a “direct” reproduction of the text in music.

Thus, the songs of the cycle “*Chansons madécasses*” represent the composer’s complex relationship with the very idea of a “voice”. M. Ravel “appropriates” the voice of an exotic “other” in order to address provocative themes that he avoided in the rest of his vocal works; but instead of remaining in this “safe space”, he constantly undermines its stability: avoiding the conventionality of musical exoticism, looking for a strong dramatic support of the text capable of making an impression on the listeners, M. Ravel puts us into a confrontation with the various emotions presented in these songs.

Keywords: M. Ravel; «*Chansons madécasses*»; “*Madagascar Songs*”; exoticism; colonial themes; style; genre; chamber-vocal cycle.

Стаття надійшла до редакції 30 травня 2024 року

УДК 784.071.2(44)(092):78.03

DOI 10.34064/khnum1-7106

Продоус Євгенія Русланівна

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

e-mail: bozapi00@gmail.com

ORCID iD: 0000-0002-0631-9624

**Специфіка формування стильових домінант
у вокальному виконавстві
(на прикладі творчості Н. Штуцманн)**

У статті апробовано поняття «стильової домінанти» як параметра, що визначає специфіку виконавського висловлювання (або комплексу музично-мовленнєвих ресурсів) та аксіологічний аспект музичного мислення інтерпретатора. Новизна цього дослідження полягає в тому, що воно вводить до наукового обігу вітчизняного музикознавства виконавську творчість Н. Штуцманн. Метою ж статті є визначення факторів, які зумовлюють специфіку формування стильових домінант у вокальному виконавстві. Наголошено, що у вокальному мистецтві одним із визначальних факторів, що зумовлює формування «стильової домінанти», є тембр голосу. Виявлено, що формування стильових домінант творчості видатної співачки – володарки досить рідкого типу голосу (контральто) – та диригентки Н. Штуцманн визначено впливом двох факторів: внутрішнього – специфікою її голосу – та зовнішнього – впливом виконавської творчості її матері-співачки. Зазначено, що взаємодія барокової та романтичної стильових домінант творчості мисткині впливає на репертуарну політику у різних сферах її виконавської діяльності.

Ключові слова: музична творчість; виконавський стиль; виконавське висловлювання Н. Штуцманн; стильова домінанта; вокальне мистецтво; музична інтерпретація.

Постановка проблеми.

Дослідження виконавства як окремої сфери музичної творчості не втрачає актуальності вже понад століття, що зумовлено і тим впливом, який інтерпретатори здійснюють на розвиток мистецтва, і складністю наукового опрацювання цієї тематики. Сучасне музичне

мистецтво, з його пливкими межами художніх стилів, академічних та популярних напрямів, загальносвітових та національних традицій, є досить складним об'єктом для наукового осягнення. Особливо, якщо йдеться про намагання визначити специфіку індивідуального стилю музичної творчості. І ще більше, коли йдеться про дослідження вокального стилю – дуже специфічної сфери виконавського мистецтва, де все залежить від найтонших відчуттів і опановується переважно на рівні особистісного досвіду. Невипадково співачка, завідувачка кафедри сольного співу та оперної підготовки ХНУМ імені І. П. Котляревського Л. Деркач зазначає, що у вокальному мистецтві під суб'єктом творчості розуміється «особистість співака, що володіє психофізіологічними, емоційно-інтелектуальними та технічними якостями» (Деркач, 2014: 716).

Працюючи над дослідженням, присвяченим виявленню значення стильових домінант виконавської творчості, ми відкрили для себе феноменальну співачку, нашу сучасницю, володарку унікального тембру контральто Наталі Штуцманн. Це спонукало нас до роздумів щодо того, який вплив має темброва специфіка голосу співака на формування його виконавського стилю та розвиток кар'єри.

Новизна цього дослідження полягає в тому, що воно вводить до наукового обігу вітчизняного музикознавства виконавську творчість Н. Штуцманн. **Метою** ж статті є визначення факторів, які зумовлюють специфіку формування стильових домінант у вокальному виконавстві.

Останні дослідження і публікації. Вокальне виконавство привертає увагу багатьох дослідників, більшість з яких переважно концентрується на історії вокального мистецтва та критеріях класифікації співочих голосів. Зокрема, це колективна монографія «Голос людини та вокальна робота з ним» (2010), де стисло класифікуються та узагальнюються знання і практики, присвячені кожному типу голосу, та відповідні методи навчання співаків; стаття Н. Кречко та О. Ряжко «Німецька система FACH як приклад фахової класифікації голосів в сучасному вокально-оперному мистецтві» (Кречко, & Ряжко, 2022), у якій надано термінологію професійних голосів оперних співаків; стаття Д. Джонса «Постановка контральто.

Розробка діагностичних інструментів для розуміння рідкісного типу голосу» (Jones, n. d.); стаття Є. Авраменка «Тембр-амплуа як інструмент вираження оперного “голособразу” на прикладі драматичного тенора» (Авраменко, 2020). Порівняння цих робіт дозволило встановити розбіжність поглядів сучасних дослідників щодо типізації голосів, що стимулює розвиток проблематики їх тембрового осягнення та його впливу на подальшу кар’єру співака.

Окрему увагу звернемо на статтю Л. Деркач «Синергія у виконавському процесі», де знаходимо поняття «настанови», під якою розуміється «цілісний стан психіки музиканта-виконавця, який залежить від професійної мотивації, цілей, завдань і умов для діяльності» (Л. Деркач, 2014: 714).

Методологія дослідження. Застосовано комплекс наукових підходів, серед них *системний*, спрямований на осягнення музичних явищ у їх взаємозв’язках; *стильовий*, що дозволяє розглянути специфіку художнього висловлювання особистості; *біографічний* для визначення факторів, які вплинули на формування стилю музичної творчості митця, а також один з підходів когнітивного музикознавства, спрямований на дослідження образу Людини як творчої сили, що змінює світ.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Відома співачка і диригентка Н. Штуцманн володіє найрідкіснішим жіночим голосом із виразним грудним регістром – контральто, який в українських методичних працях визначають як «найнижчий жіночий голос, діапазон якого – від *мі* малої октави до *соль* другої; цей голос має великий запас нижніх нот густого й соковитого звучання, чим і відрізняється від мецо-сопрано» (Стасько, Шуляр, Сливоцький, Стефанюк, Молодій, Попелюк, & Жеребецька, 2010: 35). Цікавою особливістю цього типу голосу вітчизняні викладачі вважають те, що він формується достатньо довго порівняно з іншими голосами. Так, у цитованій вище колективній монографії «Голос людини та вокальна робота з ним» знаходимо інформацію про те, що «всі голоси можна умовно поділити на дві групи – легкі й важкі <...>. До другої групи належать тенори, колоратурні сопрано, мецо-сопрано і контральто. Ці голоси від природи, як правило, не поставлені і тому

потребують великої праці як від співака, так і від педагога для досягнення необхідного вокально-виконавського рівня» (Стасько, Шуляр, Сливоцький, et al., 2010: 37). Зазначимо, що такої ж думки дотримується й Н. Штуцманн, яка в інтерв'ю зазначає: «Щоб опанувати всі технічні тонкощі глибокого голосу, потрібно близько двадцяти – двадцяти п'яти років» (Schreuders, 2010).

Водночас звернемо увагу, що в поширеній у сучасній оперній практиці німецькій класифікації голосів FACH контральто відсутнє, але є драматичне контральто / *Dramatischer Alt* (Кречко, & Рячко, 2022). Можливо, це пов'язано з тим, що досі залишається проблемою ідентифікація контральтового тембру. Контральто плутають із меццо-сопрано, володаркам якого вже понад століття часто доручають партії, призначені для альти або контральто. М. Яновська зазначає: «В умовах посиленої віртуозності італійської опери XIX ст. низькі сопрано набули великої рухливості, породивши новий тип оперного голосу – “колоратурне меццо-сопрано”, ініційоване творчістю Дж. Россіні» (Яновська, 2021: 65).

Підкреслимо, що, попри той факт, що контральто, здавалося б, рідкісний голос, таких виконавиць в історії європейського мистецтва доволі багато. Серед найвідоміших назвемо Марієтту Альбоні / *Marietta Alboni* (1826–1894), яка навчалася співу у Дж. Россіні; Клару Батт / *Dame Clara Butt* (1872–1936) та Маріан Андерсон / *Marian Anderson* (1897–1993). А от серед сучасниць Н. Штуцманн слід назвати АннаМарію Кардіналлі / *AnnaMaria Cardinalli* (1979), яка відома не тільки як співачка (зокрема, критики відзначають виконання нею партій в операх Р. Вагнера та П. Маскан'ї), але і як гітаристка й науковиця; а також видатних виконавиць барокового репертуару: Дельфін Галу / *Delphine Galou* (1977), Марі-Ніколь Лем'є / *Marie-Nicole Lemieux* (1975) та Соню Пріну / *Sonia Prina* (1975).

Аналіз репертуару сучасних співачок-контральто засвідчує, що, як правило, вони тяжіють до виконання саме барокових творів. Водночас потужною є й інша тенденція, коли тембр контральто використовується в музиці «третього пласту». Зокрема, відомими є такі співачки, як Емі Вайнхаус / *Amy Winehouse*, Шер / *Cher*, Леді Гага / *Lady Gaga*, Енні Леннокс / *Annie Lennox*. Наприклад,

Емі Вайнхаус отримала 24 нагороди у 60 номінаціях, серед яких шість нагород у восьми номінаціях *Grammy Awards*, останню з яких їй було присуджено посмертно. А співачка Леді Гага, авторка хіта «*Shallow*» (2018), стала першою жінкою, яка отримала «Оскар», «*BAFTA*», «Золотий глобус» і «Греммі» за один рік.

Що стосується репертуару контральто, то, на перший погляд, здається, що в кількісному і стильовому вимірах він значно поступається репертуару для інших голосів. На це, зокрема, вказує Н. Штуцманн: «Мої головні партії не дуже численні: репертуар контральто, хоча й дуже цікавий, не дуже великий, крім репертуару у стилі бароко, ролі якого найчастіше замасковані» (як цит. Schreuders, 2010). Що мається на увазі? Те, що, дійсно, в операх доби Бароко фактично неможливо знайти авторську ремарку про призначення партії саме контральто (винятком є партії в операх Г. Ф. Генделя: Юлія Цезаря з однойменної опери та Арзаса, принца Коринфського, з опери «Партенопа»)¹.

Натомість й у барокових операх, й у творах більш пізніх періодів є партії, доручені альту: Брадаманта з опери «Алчіна» Г. Ф. Генделя, Розіна у «Севільському цирульнику» Дж. Россіні (у клавирі сопрано або альт), Перша Норна у «Загибелі богів», Ерда у «Зігфріді» Р. Вагнера, Дріада з «Аріадни на Наксосі» Р. Штрауса. Проте тут

¹ Зазначимо, що насправді не так просто зрозуміти, для якого саме типу / під-типу голосу призначено ту чи іншу партію, адже композитори не позначають цього. Як приклад, згадаємо про партії, які традиційно виконують колоратурні сопрано (Цариця ночі з «Чарівної флейти» В. А. Моцарта), хоча відповідної позначки у партитурі опери немає, або ще більш тонку градацію, яка розділяє тенорів на ліричних, героїчних тощо. Знов-таки, авторських вказівок із цього приводу в партитурі ми не знайдемо, хоча в оперній практиці відповідний розподіл є загальноприйнятим. Що ж стосується саме барокових опер, то іноді ми стикаємося з випадками, коли в партитурі є вказівка не на бажаний тип голосу, а на те, для якого співака була призначена певна партія. Зокрема, відомо, що багато років Г. Ф. Гендель співпрацював з видатним кастратом Сенезіно, який співав у прем'єрних показах багатьох опер композитора. Звідси, у деяких виданнях можна побачити, що партії опер Г. Ф. Генделя призначені Сенезіно. Діапазон цих партій фактично відповідає діапазону контральто.

важливо зауважити, що в німецькомовних країнах альтами називали жіноче контральто (Криса, 2006: 52). Також у сучасній оперній практиці партії, призначені бароковими композиторами для кастратів, виконують саме контральто, зокрема Орфея з «Орфея і Еврідіки» К. Глюка, Орlando в «Несамовитому Роланді» А. Вівальді.

Щодо романтичного репертуару чи творчості композиторів ХХ–ХХІ століть зауважимо, що тут ми знаходимо партії, які призначені саме для контральто (Маффі Орсіні в «Лукреції Борджіа» Г. Доніцетті; Ангеліна в «Попелюшці, або Перемозі добродійності», Арзаче в «Семіраміді», Танкред у «Танкреді» Дж. Россіні; Ла Чієка у «Джоконді» А. Понк'єллі; Арт-банк'єр в опері «Обличчям до Гойї» М. Наймана; Баронеса з «Ванесси» С. Барбера; Тітонька в «Пітері Граймсі» Б. Брітгена; Ульріка в опері «Бал-маскарад», Маддалена у «Ріголетто» Дж. Верді; Лючія в «Сільській честі» П. Масканьї), хоча на практиці їх доволі часто виконують мецо-сопрано.

Отже, проаналізуємо більш детально, яким чином специфіка голосу вплинула на формування стильових домінант творчості Н. Штуцманн, спираючись на власне визначення: «...домінанта стилю музичної творчості – це панівна художньо-естетична настанова, що відображає динаміку процесу творчої діяльності особистості та визначає специфіку комплексу музично-мовленневих ресурсів та аксіологічний аспект музичного мислення» (Продоус, 2022: 88).

Почнемо з того, що Наталі Штуцманн / Nathalie Stutzmann – співачка, яка з дитинства сприймала себе як універсального митця: «Я вважала себе музикантом, який користується голосом як інструментом, а не суто вокалісткою за освітою» (Nathalie Stutzmann..., 2014). Виконавиця народилася 6 травня 1965 року у передмісті Парижу – Сюрені, у родині музикантів (її батьки були співаками). Розповідаючи про своє дитинство, Н. Штуцманн у численних інтерв'ю згадує, що вона вчилася грати на декількох інструментах (фортепіано, фагот, віолончель, альт), а співом з нею займалася мати – сопрано Крістіане Штутцманн / Christiane Stutzmann (1939). Обравши кар'єру оперної співачки, Н. Штуцманн продовжила навчання у Консерваторії Ненсі / Conservatoire régional du Grand Nancy (Франція), а згодом почала брати уроки у видатного німецького

співака, професора Віденської музичної академії Ганса Хоттера / Hans Hotter (1909–2003).

Дебютувавши в 1985 році у Магніфікаті BWV 243 Й. С. Баха в концертному залі Плеєль / Salle Pleyel (Париж), вже наступного року співачка дає сольний концерт у Нанті й доволі швидко стає відомою як виконавиця барокового репертуару, а також французьких *mélodies* та німецьких пісень. Поряд із цим, Н. Штуцманн активно опановує диригування; її наставниками були видатний фінський диригент та педагог Йорма Панула / Jorma Panula (1930), японський диригент Сейдзі Озава / Seiji Ozawa (1935) та британський диригент сер Саймон Реттл / Simon Rattle (1955).

У 2009 році Н. Штуцманн заснувала камерний оркестр «*Orfeo 55*», з яким до 2019 року виступала як солістка та диригент. Від 2017 року виконавиця співпрацює з багатьма оркестрами, серед яких – Національний симфонічний оркестр RTE (Дублін, Ірландія), Філадельфійський оркестр / Philadelphia Orchestra (США), а від сезону 2022/23 років стає новим музичним керівником Атлантського симфонічного оркестру і другою жінкою в історії, яка ним керувала (Nathalie Stutzmann..., 2024). Крім цього, вона також стала другою жінкою-диригентом, яка була запрошена до участі в Байройтському фестивалі, поступившись першістю українці Оксані Линів.

Свідомо уникаючи ретельного аналізу всього спектра творчої діяльності мисткині, сконцентруємося саме на вокальному виконавстві, у межах якого вона сформувалася як творча особистість, бо це її перша музична професія. Це важливо, адже зрозуміло, що унікальність індивідуального вокального стилю зумовлюється, перш за все, фізичними властивостями голосу. Саме вони визначають тембр-амплуа співака², його репертуарну політику і, як наслідок, панівну художньо-естетичну настанову. Так, американський викладач вокалу

² За визначенням Є. Авраменка, «Тембр-амплуа – тип голосу, здатний у вокальному відображенні повноцінно виразити семантику характеру оперного персонажа. Тембр-амплуа “упредметнює” у вокальному звуці тип особистості героя; спосіб його художнього мислення; особливості комунікації із глядачем; є втіленням технологічних особливостей звукоутворення певного типу голосу» (Авраменко, 2020: 95).

Девід Джонс / David Jones, який співпрацює з такими оперними театрами, як Метрополітен-опера / Metropolitan Opera, Берлінська державна опера / Deutsche Staatsoper Unter der Linden, Віденська державна опера / Wiener Staatsoper, Королівський оперний театр у Ковент-Гардені / Royal Opera House, і є автором методики, яка базується на синтезі шведської та італійської шкіл співу, у статті «Постановка контральто: розробка діагностичних інструментів для розуміння рідкісного типу голосу» пише: «Як правило, основними елементами, які визначають вокальний фах, є (1) тембр, (2) індивідуальний колір, (3) специфічна теситура та (4) особистість або темперамент. Особистість і/або темперамент є критичними факторами, оскільки багато співаків мають глибоке внутрішньо-інстинктивне розуміння свого голосу» (Jones, n. d.).

Підкреслимо, що велике значення має конституція співака, адже загальновідомо, що абсолютно міфічним чином пов'язані, наприклад, зріст і тип голосу (меццо-сопрано, як правило, дуже високі, статні, а тенори – маленького зросту). Із цього приводу звернемося до дисертації Чжоу Ї, який зазначає, що «специфіка вокального виконавства полягає в тому, що в ньому людина та інструмент буквально становлять одне ціле, тож можна стверджувати, що одним з базових параметрів, які визначають особливості музичного мислення конкретного співака, є його голос» (Чжоу Ї, 2021: 43).

Зазначимо, що думка про те, що фізіологія певним чином впливає на творчу діяльність, є доволі розповсюдженою і в інших сферах виконавства, наприклад, у піанізмі. Так, видатний швейцарський піаніст і диригент Едвін Фішер указував на зв'язок між конституцією музиканта та специфікою його мислення: «Люди певної конституції найбільш придатні для інтерпретації творів, написаних композиторами подібної до них конституції. Це означає, що, наприклад, кремезні люди з товстими, м'ясистими руками схильні до виконання творів схожих за складом людей, тобто людей, що належать до типу пікніків, у той час як худій, довгопалій, високій, жилавій людині ближче твори такої ж, як він, людини, тобто композитора астеничного типу» (Fischer, 1959: 29).

Погоджуючись з Е. Фішером, підкреслимо, що саме мислення виконавця визначає специфіку його музично-мовленнєвих ресурсів, фактично – стилю. При цьому очевидним є вплив таких факторів, як, наприклад, величина руки у піаніста (згадаємо Р. Шумана, який не зміг реалізувати мрію про кар'єру концертуючого піаніста через маленьку руку). Таким самим чином параметри голосу конкретного співака можуть дещо обмежувати його художньо-естетичні прагнення. Водночас вважаємо, що стильова домінанта творчості – як важливий показник специфіки музичного мислення виконавця – є динамічним фактором, тим, що може змінюватися у процесі життя. Адже фізіологія людини напряму пов'язана з психологією, а саме, темпераментом (першим, хто вказав на цей зв'язок, був ще Гіпократ), характером, поведінковими і, як наслідок, художніми настановами. Останні, у свою чергу, впливають на репертуарну політику кожного окремого виконавця. Як зазначено вище, найбільш поширений вибір співачок-контральто, визначений західноєвропейською оперною практикою, – це бароковий репертуар. Утім Н. Штуцманн свідомо виходить за його межі, зазначаючи: «Бароковий музикант, який співає лише бароко, за два-три роки тільки й звучить бароково. Голос не розширюватиметься, не розкриватиметься. Так само митцю, який інтерпретує лише великі твори, через деякий час буде дуже важко повернутися до інтимних творів. Я завжди так працювала з мамою, вона завжди виховувала мене у цьому почутті еклектики. Звичайно, у всіх нас є композиції, в яких ми чуємося краще, які ми вважаємо за кращі, які сильніше впливають на нас, і ми повинні віддавати їм перевагу, але спеціалізуватися на одному музичному періоді або одному способі виконання чи співу – це нестерпно!» (як цит. Schreuders, 2010).

Музична діяльність Н. Штуцманн є яскравим прикладом того, що фізіологія виконавця справді впливає на формування стильових доміант його творчості. Водночас, маємо визнати, що такі доміанти можуть не стати визначальними, вони можуть коригуватися, співіснувати або навіть підпорядковуватися іншим. Так, поряд із бароковою, не менш важливою домінантою вокальної творчості Н. Штуцманн є романтична, що доводить, зокрема, її захоплення

відповідним репертуаром. Систематизація концертного репертуару співачки дозволила дійти висновку, що кількість творів композиторів-романтиків у ньому майже не поступається кількості барокових. Якщо перше місце посідає творчість Й. С. Баха (27 творів), то друге – Р. Шумана (18 вокальних циклів, де сумарна кількість пісень становить 150 творів). Також у репертуарі співачки представлена творчість Г. Форе (14 творів), Й. Брамса (6) та Ф. Мендельсона (6). Що ж стосується саме барокових композиторів, то у виконанні Н. Штуцманн можна почути музику Г. Ф. Генделя (13 творів), А. Вівальді (6 творів), Д. Перголезі (2 твори), Н. Порпори (1 твір), Дж. Каріссімі (1 твір).

Витоком формування романтичної домінанти можна вважати сімейне коло виконавиці. Її мати, Крістіане Штуцманн, була талановитою оперною співачкою (драматичне сопрано) та вокальним педагогом. Основу її репертуару склали твори композиторів-романтиків та веристів. Вона виконувала партії Аїди, Мадам Батерфляй, Манон, Тоски, Дездемони. Можна припустити, що творча діяльність матері, присутність на її виставах, спостереження за її домашніми заняттями могли суттєво вплинути на формування естетичних уподобань Н. Штуцманн, та, як наслідок, її музично-мовленнєвих ресурсів. Одним з наслідків цього, на наш погляд, стало бажання самореалізації не лише в бароковому репертуарі, що, врешті-решт, привело співачку до диригування. Хоча маємо визнати, що створений Н. Штуцманн оркестр «*Orfeo 55*», солісткою і диригенткою якого вона була протягом десяти років (2009–2019), спеціалізувався саме на музиці Бароко. Однак з плином часу мисткиня й у диригентській діяльності перейшла до виконання творів композиторів-романтиків.

Висновки.

У корпусі наукових розробок, присвячених дослідженню вокального мистецтва, поки небагато таких, що висвітлюють проблематику, пов'язану з питаннями індивідуального виконавського стилю. Увага авторів більше спрямована на досягнення творчості окремих митців, становлення вокальних шкіл, сучасної трансформації стилю бельканто тощо. Утім, урахувавши наявність потужного наукового доробку у сфері так званого «виконавського музикознавства», ми розуміємо, що вже найближчим часом станемо свідками появи таких робіт.

Це поставить перед науковцями питання щодо можливості міждисциплінарного синтезу наукових розробок із різних виконавських спеціальностей (фортепіанної, скрипкової, диригентської). Такі взаємодії є корисними і продуктивними. Проте очевидно, що саме вокальне мистецтво є особливою сферою музикування, що чітко бачимо на прикладі творчості Н. Штуцманн.

Отже, встановлено, що фізіологічні особливості виконавця-вокаліста визначають специфіку його музично-мовленнєвих ресурсів, фактично – стилю, а також його репертуарну політику. Водночас сформовані домінанти можуть не стати істотними, можуть змінювати одна одну або підпорядковуватися іншим. Так, аналіз репертуару Н. Штуцманн дозволяє стверджувати, що вона віддає перевагу творчості композиторів-романтиків, що йде всупереч із загальними тенденціями трактування тембру контральта в сучасній оперній практиці. Зазначено, що романтичне світобачення мисткині було сформовано під впливом родини, а саме – музичної діяльності її матері-співачки. Водночас, неможливо заперечувати той факт, що специфіка голосу Н. Штуцманн визначила її цікавість до барокового репертуару як у вокальній, так і в диригентській творчості.

Перспектива подальшого вивчення теми. Перспективу дослідження ми бачимо у визначенні стильових домінант творчості Н. Штуцманн у диригентській діяльності та інтерпретаційний аналіз її версій творів композиторів різних стильових епох.

ЛІТЕРАТУРА

- Авраменко, Є. (2020). Тембр-амплуа як інструмент вираження оперного «голосообразу» (на прикладі драматичного тенора). *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОНМА імені А. В. Нежданової*, 30, 1, 89–96. DOI: 10.31723/2524-0447-2020-30-1-14
- Деркач, Л. (2014). Синергия в исполнительском процессе. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 40, 714–724.
- Кречко Н., & Ряжко О. (2022). Німецька система Fach як приклад фахової класифікації голосів в сучасному вокально-оперному мистецтві. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*. 5(1), 46–55, DOI: 10.31866/2616-7581.5.1.2022.258147

- Криса, О. (2006). Альт. У кн. Г. Скрипник (Гол. ред.), *Українська музична енциклопедія*, т. 1 (А–Д), с. 52. Київ: Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України.
- Продоус, Є. (2022). Сильові домінанти музичної творчості Марти Аргеріх. *Аспекти історичного музикознавства*, XXVIII, 84–100.
- Стасько, Г. Є., Шуляр, О. Д., Сливоцький, М. Ю., Стефанюк, М. П., Молодій, О. Р., Попелюк, М. В., & Жеребецька, І. І. (2010). *Голос людини та вокальна робота з ним*. (Монографія). Івано-Франківськ: Вид-во Прикарпатського національного ун-ту ім. В. Стефаника.
- Чжоу Ї (2021). *Індивідуальний виконавський стиль в умовах глобалізації (на прикладі творчості китайських співаків)*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. Суми, https://sspu.edu.ua/images/2021/docs/dis/c/hzhou_yi_dis_ok_e8963.pdf
- Яновська, М. (2021). *Вокально-виконавські стилі в контексті розвитку опери*. (Кваліф. робота ... маг. муз. мистецтва). Криворізький державний педагогічний університет. Кривий Ріг.
- Fischer, E. (1959). *Beethoven's Pianoforte Sonatas: A Guide for Students & Amateurs*. (Translated by S. Godman & P. Hamburger). London: Faber and Faber.
- Jones, D. (n. d.). Training the contralto voice. Developing diagnostic tools for understanding a rare voice type. https://www.voiceteacher.com/articles/contralto_voice.html
- Nathalie Stutzmann / Biography. (2024). <https://nathaliestutzmann.com/biography/>
- Nathalie Stutzmann interview / Konserthuset Stockholm. (2014). <https://www.youtube.com/watch?v=mxvOEO5nyv0>
- Schreuders, B. (2010). Nathalie Stutzmann: «Je ne fouille pas les manuscrits, je fouille les âmes». <https://www.forumopera.com/nathalie-stutzmann-je-ne-fouille-pas-les-manuscrits-je-fouille-les-ames/>

REFERENCES

- Avramenko, Ye. B. (2020). Timbre as a tool for expressing operatic “voice image” (on the example of a dramatic tenor). *Musical art and culture: Scientific Bulletin of Odesa A. V. Nezhdanova National Musical Academy*, 30, 1, 89–96. DOI: 10.31723/2524-0447-2020-30-1-14 [in Ukrainian].
- Derkach, L. (2014). Synergy in the performance process. *Problems of interaction of art, pedagogy and theory and practice of education*, 40, 714–724 [in Russian].

- Fischer, Edwin (1959). *Beethoven's Pianoforte Sonatas: A Guide for Students & Amateurs*. (Translated by S. Godman & P. Hamburger). London: Faber and Faber [in English].
- Jones, D. (n. d.). Training the contralto voice. Developing diagnostic tools for understanding a rare voice type. https://www.voiceteacher.com/articles/contralto_voice.html [in English].
- Krechko, N., & Ryazhko, O. (2022). The German Fach system as an example of professional voice classification in contemporary vocal and opera art. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art*, 5(1), 46–55. DOI: 10.31866/2616-7581.5.1.2022.258147 [in Ukrainian].
- Krysa, O. (2006). Alt. In H. Skrypyk (Ed.-in-Chief), *Ukrainian Musical Encyclopedia*, vol. 1 (A–D), p. 52. Kyiv: Publishing House of Institute of Musicology, Folklore and Ethnology of National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].
- Nathalie Stutzmann / Biography (2024). <https://nathaliestutzmann.com/biography/> [in English].
- Nathalie Stutzmann interview / Konserthuset Stockholm. (2014). <https://www.youtube.com/watch?v=mxvOEo5nyv0> [in English].
- Prodous, Ye. (2022). Style dominants of Martha Argerich's musical creativity. *Aspects of Historical Musicology*, XXVIII, 84–100 [in Ukrainian].
- Schreuders, B. (2010). Nathalie Stutzmann: «Je ne fouille pas les manuscrits, je fouille les âmes» [Nathalie Stutzmann: “I don't search manuscripts, I search souls”]. <https://www.forumopera.com/nathalie-stutzmann-je-ne-fouille-pas-les-manuscrits-je-fouille-les-ames/> [in French].
- Stasko, H. E., Shuliar, O. D., Slyvotskyi, M. Yu., Stefaniuk, M. P., Molodii, O. R., Popeliuk, M. V., & Zherebetska, I. I. (2010). *Human voice and vocal work with it*. (Monograph). Ivano-Frankivsk: Vasyl Stefanyk Precarpathian National University [in Ukrainian].
- Yanovska, M. (2021). *Vocal and performance styles in the context of the development of opera*. (Master's thesis). Kryvyi Rih State Pedagogical University. Kryvyi Rih [in Ukrainian].

Zhou Yi (2021). *Individual performance style in the conditions of globalization (on the example of the creativity of Chinese singers)*. (Candidate's diss.). Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko. Sumy, https://sspu.edu.ua/images/2021/docs/dis/chzhou_yi_dis_ok_e8963.pdf [in Ukrainian].

Yevheniia Prodous

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student,

the Department of Interpretation and Music Analysis

e-mail: bozapi00@gmail.com

ORCID: 0000-0002-0631-9624

The specificity of the formation of style dominants in vocal performance (based on N. Stutzmann's creativity)

Statement of the problem.

In the article, using the example of the famous representative of vocal and conducting art, N. Schutzmann, the concept of "stylistic dominant" is tested as a parameter that determines the specificity of the performance statement (or a complex of musical and speech resources) and the axiological aspect of the interpreter's musical thinking. N. Stutzmann has the rarest female voice with an expressive chest register – contralto. An analysis of the repertoire of contemporary contralto singers shows that, as a rule, they mostly gravitate towards the performance of baroque works. The proposed study analyzes how the specificity of the voice influenced the formation of stylistic dominants in N. Stutzmann's work.

Objectives, methods, and novelty of the research.

The purpose of the study is to identify the factors that determine the specifics of the formation of style dominants in vocal performance. The novelty of the study is that it introduces N. Stutzmann's performance work into the scientific circulation of domestic musicology. A complex of scientific approaches is applied, among them systemic, aimed at understanding musical phenomena in their interrelationships; stylistic, which allows you to consider the specifics of an individual's artistic expression; biographical to determine the factors that influenced the formation of the style of the artist's musical creativity, as well as one of the approaches of cognitive musicology, aimed at studying the image of Human as a creative force.

Recent research and publications.

The work used studies focused on the history of vocal art and criteria for classifying singing voices, such as the collective monograph «The Human Voice and Vocal Work with It» (Stasko, Shuliar, Slyvotskyi, et al., 2010); a number of scientific articles (Krechko, & Riazhko 2022); Jones, n.d.; Avramenko, 2020; etc.). Particular should be mentioned L. Derkach's article «Synergy in the Performing Process», where we find the concept of attitude, which is understood as «a holistic state of the performing musician's psyche, which depends on professional motivation, goals, tasks and conditions for activity» (Derkach, 2014: 714).

Results and conclusion.

It has been established that the physiological characteristics of a vocalist determine the specifics of his musical and speech resources, in fact, his style, as well as his repertoire policy. It is emphasized that in vocal art one of the determining factors of the formation of a “stylistic dominant” is the timbre of the voice. At the same time, such dominants may not become decisive, but can be adjusted or subordinated to others. Thus, an analysis of N. Stutzmann's repertoire suggests that she prefers the works of romantic composers, which is contrary to the general trends in the interpretation of contralto timbre in contemporary opera practice. It is noted that the artist's romantic worldview was formed under the influence of her family, namely the musical activity of her mother, a singer. At the same time, it is impossible to deny the fact that the specificity of N. Stutzmann's voice determined her interest in the Baroque repertoire, both in her vocal and conducting work.

Thus, the formation of the style dominants (baroque and romantic) of the creativity of the outstanding singer and conductor N. Stutzmann is determined by the influence of two factors: internal – the specificity of her voice (contralto) and external – the performing creativity of her parents. The interaction of these style dominants influences the choice of the artist's repertoire in various fields of performing arts.

Keywords: musical creativity; performance style; N. Stutzmann's performance statement; style dominant; vocal art; musical interpretation.

Стаття надійшла до редакції 1 червня 2024 року

УДК 784.071.2(438)(092):78.03'06

DOI 10.34064/khnum1-7107

Запорожан Дмитро Віталійович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,

аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики

e-mail: operakhmusical@gmail.com

ORCID iD: 0000-0002-9428-9786

Творчість Якуба Йозефа Орлінського у дзеркалі сучасних тенденцій мистецтва контратенорів

У статті запропонований інтерпретативно-стильовий аналіз творчості одного з найвідоміших співаків сучасності як приклад авторської методики дослідження феноменології особистості співака. Відсутність у вітчизняному музикознавстві матеріалів, присвячених Я. Й. Орлінському, зумовлює актуальність і новизну результатів нашого дослідження. Розкриття теми здійснюється на ґрунті узагальнень щодо історичних контекстів контратенорового мистецтва, традицій виконання старовинної музики, стилізації та експериментальної інтерпретації. Розглянуто особливості становлення співака в якості контратенора, його роль у розвитку історично-інформованого виконавства. Окреслені ціннісно-сміслові орієнтири життєтворчості Я. Й. Орлінського як представника новітньої генерації контратенорів польської вокальної школи. У висновках визначено основні риси його виконавського стилю: історизм, надвисокий рівень вокально-технічного оснащення, артистичність; визначено психотип виконавця як універсального співака, здатного до перевтілення.

Ключові слова: Якуб Йозеф Орлінський; мистецтво контратенорів; Бароко; музичне мистецтво ХХ–ХХІ століть; виконавський стиль; ціннісно-сміслові орієнтири творчості; історично інформоване виконавство.

Для мене барокова музика містить справжні людські емоції. Звичайно, інколи вона надмірно прикрашена, орнаментована, і має ту велич і пишність, яка є трохи надмірною, але також має ту чистоту і автентичність, яка дійсно торкається душі...

Якуб Йозеф Орлінський¹

¹ З інтерв'ю артиста інтернет-журналу «Мордент» (Let's #BaRock: Interview with Jakub Józef Orliński, n.d.).

Постановка проблеми.

Мистецтво контратенорів – яскравий феномен світової музичної культури сьогодення. У межах історично-інформованого виконавства, з урахуванням нових форм музичної комунікації, його популярність сягає «градусу кипіння». Надвисокий слухацький інтерес до виняткових виконавських можливостей володарів такого типу голосу, передусім, генерує процеси ревіталізації старовинної музики, а також сприяє розвитку сучасного академічного музичного мистецтва, поєднанню різних жанрів та форм в єдиному мистецькому хронотопі.

Зацікавленість у цьому типі співацького голосу була зумовлена розвитком барокового мистецтва, яке після періоду втрати актуальності знов набуло популярності й стало об'єктом стилізації та прикметою стилізового плюралізму культури другої половини ХХ – початку ХХІ століть. Свідченням актуалізації вокального мистецтва барокової доби є досвід провідних оперних театрів і концертних організацій Західної Європи та України, які залучають контратенорів для участі в оперних виставах та концертах. Наведемо лише деякі приклади таких оперних постановок нашого часу (від театрального сезону 2023- / 2024 років дотепер): опера «Оронтея» / «*L'Oronthea*», Антоніо Честі, *Teatro alla Scala*, м. Мілан, Італія; опера «Олімпіада» / «*L'Olimpiade*» Антоніо Вівальді, *Royal Opera House*, м. Лондон, Великобританія; опера «Повернення Улісса на батьківщину» / «*Il ritorno d'Ulisse in patria*» Клаудіо Монтеверді, *Wiener Staatsoper*, м. Відень, Австрія; його ж «Орфей» / «*L'Orfeo*», *Opernhaus Zürich*, м. Цюріх, Швейцарія; опери «Ксеркс» / «*Serse*», «Агріппіна» / «*Agrippina*» Георга Фрідріха Генделя, *Opernhaus Zurich*, м. Цюріх, Швейцарія; опери «Сокіл», «Алкід» Дмитра Бортнянського, Львівська національна опера, м. Львів, Україна; «Король Артур, або Британський Герой» / «*King Arthur or The British Worthy*» Генрі Перселла, «*Open Opera Ukraine*», Національна філармонія України, м. Київ, Україна.

Унаслідок цієї практики склалася й усталена традиція виховання контратенорів, яка налічує вже декілька генерацій співаків, серед яких найвідомішими є:

- 1970 роки: Макс Емануель Ценчіч / *Max Emanuel Cencic* (нар. 1976), Хав'єр Сабата / *Xavier Sabata* (нар. 1976), Філіпп Жарускі / *Philippe Jaroussky* (нар. 1978), Девід Дікью Лі / *David DQ Lee* (нар. 1978), Естін Девіс / *Iestyn Davies* (нар. 1979), Крістоф Дюмо / *Christophe Dumaux* (нар. 1979);
- 1980 роки: Девід Хенсен / *David Hansen* (нар. 1981), Франко Фаджіолі / *Franco Fagioli* (нар. 1981), Тім Мід / *Tim Mead* (нар. 1981), Террі Вей / *Terry Wey* (нар. 1985), Валер Барна-Сабадус / *Valer Barna-Sabadus* (нар. 1986), Бруно де Са Нунес / *Bruno de Sá Nunes* (нар. 1989);
- 1990 роки: Кімон Вінкфілд Мурра / *Key'mon Winkfield Murrah* (нар. 1990), Якуб Йозеф Орлінський / *Jakub Józef Orliński* (нар. 1990), Александр Чанс / *Alexander Chance* (нар. 1992), Ар'є Нуссбаум Коен / *Aryeh Nussbaum Cohen* (нар. 1994).

Відсутність у вітчизняному музикознавстві матеріалів, присвячених життєтворчості переважної більшості названих співаків, зокрема феномену Якуба Йозефа Орлінського / *Jakub Józef Orliński*, зумовлює актуальність теми нашої статті. Особиста зацікавленість автора, співацький досвід якого спрямований на пропагування історично інформованого виконавства в Україні, засвідчує практичну значущість цього дослідження, результати якого стануть у пригоді викладачам вокалу.

Останні дослідження і публікації. Загальним проблемам відродження мистецтва контратенорів у європейському культурному просторі сьогодення присвячено низку англomовних наукових праць (Ravens, 2014; Reetz, 2018; Braithwaite, 2020; Sherman, 2021). Серед публікацій вітчизняних фахівців виокремимо статті Н. Говорухіної (2017), В. Гіголаєвої-Юрченко (2022), Ю. Ніколаєвської (2017), присвячені розкриттю загальних проблем контратенорового мистецтва. Однак творчість Я. Й. Орлінського в українському музикознавстві ще не була предметом спеціального дослідження. Матеріали до біографії Якуба Йозефа Орлінського, запозичені з інтернет-джерел, а також рецензії на його концерти адаптовані для авторської методики аналізу творчої особистості виконавця.

Мета статті – здійснити інтерпретативний аналіз творчості одного з найпопулярніших та найуспішніших вокальних виконавців, Я. Й. Орлінського, в контексті сучасних тенденцій мистецтва контратенорів.

Методологія дослідження. Для розкриття теми статті задіяні такі методи:

- *біографічний* та *історико-культурологічний* – для вивчення життєтворчості співака в контексті культури;
- *історичний* – для виявлення генези мистецтва контратенорів;
- *ціннісний* – для осмислення світоглядних орієнтирів співака;
- *інтерпретативно-стильовий* – для визначення особливостей творчої еволюції та психотипу виконавця.

Новизна отриманих результатів. На ґрунті інтерпретативно-стильового аналізу виконавської творчості співака представлений творчий портрет Я. Й. Орлінського, досі відсутній у вітчизняному музикознавстві.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Якуб Йозеф Орлінський – володар унікального контратенора – молодий польський співак, який належить до новітньої генерації виконавців, представляючи мистецтво нашого часу й продовжуючи при цьому традиції видатних співаків минулого століття – Альфеда Деллера / *Alfred Deller*, Пола Есвуда / *Paul Esswood* та ін.

Співак народився 8 грудня 1990 року у Варшаві в мистецькій родині. Музика відігравала велику роль у його дитинстві, тому ще змалечку він почав займатися грою на фортепіано та співати в хорі. Але ще до того, як прийняти рішення будувати професійну співацьку кар'єру, він встиг стати напівпрофесійним скейтбордистом, а також зробити собі ім'я на хіп-хоп сцені як винятковий брейк-дансер. Відтоді як він відкрив для себе цей виразний акробатичний танець, співак регулярно тренується у складі відомого варшавського колективу *Skill Fanatikz Crew*. Як тільки він надовго приїжджає до якогось міста на гастролі для участі в оперній постановці, то відразу шукає контакт із місцевою брейк-данс групою і тренується разом з ними: «Хіп-хоп культура дуже відкрита, а брейк-данс

для мене є своєрідною медитацією», – зазначає Якуб в одному зі своїх інтерв'ю (Kalina, n. d.).

З початком його контратенорової кар'єри пов'язана доволі кумедна історія. У дитинстві, співаючи в хорі, Якуб по черзі виконував партії сопрано і альти. Після того як його голос зазнав мутації, він почав співати бас-баритоном. Згодом разом із колегами по хору він став одним із засновників авторитетного польського вокального ансамблю давньої музики «*Gregorianum*». Сам співак описує цей період так: «Разом із моїми колегами по хору ми заснували вокальний ансамбль *Gregorianum* і спочатку зосередилися на музиці Середньовіччя. Потім ми додали до репертуару ренесансні твори, і для цього нам було потрібно п'ять голосів, два високих голоси на додачу до баса, бас-баритона та тенора. Ніхто не хотів брати на себе ці високі голоси добровільно, тож довелося тягнути жереб. Як не дивно, були обрані двоє наймолодших учасників ансамблю – мій друг Петр і я. Впевнений, що жеребкування було підлаштоване, але що з того? Отже, ми обидва почали співати контратенорові партії, не знаючи, що таке контратенор. Лише пізніше, коли ми взяли участь у воркшопі, хтось сказав нам: “Гей, ви ж контратенори!”. Ми тоді не знали цього терміна, тож подумали, що нас хочуть образити. Але потім ми зрозуміли, що це таке, і почали досліджувати для себе, як працює контратеноровий спів» (там само).

З того часу Орлінський почав замислюватися над можливостями розвитку власного співацького голосу в новій якості. Уже через декілька років він стрімко став одним з найяскравіших виконавців класичної музики на міжнародній арені, одночасно тріумфуючи в оперних спектаклях, камерних концертах і студійних записах.

У 2009 році, в пошуках вдосконалення своїх вокальних можливостей на шляху оволодіння мистецтвом контратенорового співу, Якуб Юзеф Орлінський вступає до Варшавського університету музики імені Фридеріка Шопена. Але все починалося не просто. Перше гірке розчарування 18-річний юнак пережив на вступному іспиті, коли журі визнало його непридатним для навчання на державному бюджеті. Хоча пізніше це рішення було виправлено, спочатку Орлінському дозволили навчатися за власні кошти. Це стало

величезним викликом для нього, тим більше, що на той час він вже покинув батьківську домівку. Як каже співак, «доводилося шукати гроші у спонсорів, підробляти моделлю для компанії з виробництва одягу, щоб тримати голову над водою» (там само).

В університеті Якуб навчався в класі відомої польської мецо-сопрано Анни Радзєєвської / *Anna Radziejewska*. Співак зізнався: «Те, що вона повірила в мене, дуже багато значило, адже мої починання були зовсім не багатообіцяючими <...> це можна почути на звукозаписах, які я зробив під час першого семестрового іспиту в університеті, які вважаю жахливими. Коли у мене поганий день, я слухаю ці старі записи і кажу собі: “Якубе, ти перевершив усі свої очікування, все добре”, – і мені одразу стає легше» (там само).

З часом навчання дало свої плоди. Так, вже у магістратурі з вокального виконавства він брав участь у виставах, організованих Університетом Шопена та Національною академією драматичного мистецтва імені Олександра Зельверовича. Від 2012 року він почав демонструвати свою майстерність на концертах і конкурсах, завдячуючи участі в престижній програмі для молодих артистів – Оперній академії Польської національної опери у Варшаві. У 2014 році написав та захистив магістерську роботу на тему барокової орнаментики, отримавши вищу освіту як академічний співак.

За порадою піаніста і викладача співу Ейтана Пессена / *Eytan Pessen* Якуб Юзеф Орлінський у 2015 році продовжив навчання вокалу у Джульєрдській школі в Нью-Йорку, де протягом двох років здобував другу освіту у класі Едіт Вінс. Хоча за цей час Орлінський переміг на Міжнародному конкурсі вокалістів імені Марцелли Сембріх (і потім ще брав участь у численних інших конкурсах по всьому світу), він не вважає конкурси вирішальними для своєї кар'єри. Вони були для нього радше «гарною можливістю познайомитися з новими місцями та багатьма цікавими людьми» (там само).

Під час навчання Якуб Юзеф Орлінський брав участь у постановках опери Джона Блоу «Венера і Адоніс» (партія Амура, 2013) та «Альцини» Георга Фрідріха Генделя, у якій співак виконав партію Руджеро (2014). Перебуваючи у Джульєрдській школі, він виконав партію Біженця в опері Джонатана Дава «Політ» (1998, 2016),

а також партію Оттона в «Агріппіні» Генделя (2017). Ще у період навчання, у 2016 році, він був названий одним з п'яти переможців престижного прослуховування в Метрополітен-опера. Закінчивши Джульєрську школу (2017), він одразу ж розпочав повноцінну міжнародну кар'єру в ролі Орімено в опері «Ерісмена» Франческо Каваллі, дебютувавши на фестивалі в Екс-ан-Провансі. Із цією подією пов'язана історія, яка за одну ніч зробила контратенора медіазіркою.

8 липня 2017 року, наступного дня після прем'єри опери Каваллі, Орлінського запросили на концерт радіостанції *France Musique* для виконання арії Анастасія «*Vedrò con mio diletto*» з опери А. Вівальді «Юстін». «Я запитав організаторів, чи потрібно мені якось особливо вдягнутися на цей виступ. А мені відповіли: “Ні, не треба, це лише радіоконцерт”. Я пішов на радіоконцерт зі своїм піаністом Альфонсом Семаном, одягнений в шорти. Виявилось, що концерт відбувався просто неба на очах у глядачів і паралельно транслювався у *Facebook* у звуковому та візуальному супроводі. Було вже пізно повертатися до готелю і перевдягатися. До того ж, того дня було шалено спекотно, понад 30 градусів у затінку. Люди були в захваті» (Kalina, (n. d.).

Виступ став хітом в Інтернеті, зібравши понад 11 мільйонів переглядів на *YouTube*. «Думаю, я просто опинився в потрібному місці в потрібний час», – сміється Якуб Юзеф Орлінський. «Мені пощастило! Хоча мій коуч і наставник Ейтан Пессен завжди каже, що удачу треба заслужити. У цьому сенсі я також зробив свій внесок у цю удачу» (там само). Після цього він дебютував у головній партії опери Генделя «Рінальдо» у Франкфуртській опері у приголомшливій постановці Теда Хаффмана.

Серед попередньо запланованих ангажементів – дебют на сцені Державної опери під липами в ролі Фарнака у новій постановці опери «Мітрідат, цар Понтійський» В. А. Моцарта; гастролі із цією партією у супроводі «Музикантів Лувру» у таких містах, як Париж, Барселона та Валенсія; повернення на Фестиваль Г. Ф. Генделя в Карлсруе для виконання головної партії в його опері «Птолемея»; гастролі з «Тамерланом» Генделя у Карнегі-холі, Лос-Анджелеському Дісней-холі, Барбікан-центрі, Театрі на Єлисейських полях, Театрі

у Відні та інших локаціях, а також додатковий сольний концерт з Міхалом Белем / *Michał Biel* у Діжоні (Франція).

Я. Й. Орлінський співпрацює з багатьма камерними оркестрами Європи та Америки, створює концертні програми і здійснює турне на підтримку своїх альбомів. Серед найяскравіших подій минулих сезонів – сольний концерт у Карнегі-холі з учасниками *New York Baroque Incorporated*; дебют на американській оперній сцені в Сан-Франциско в партії Арміндо в опері «Партенопа» Г. Ф. Генделя; дебют на сцені Цюрихської опери в партії Кіра у «Валтасарі» під орудою Лоренса Каммінгса; дебютні виступи у Варшавській філармонії з ораторією «Месія» Г. Ф. Генделя, а також на Монреальському фестивалі, присвяченому музиці Й. С. Баха. Співак виступив із сольними концертами у Вігмор-холі, на фестивалі у Верб'є, а також в Іспанії, Бельгії, Польщі, Німеччині, Нідерландах.

Аналізуючи його творчість на прикладі сценічних виступів та дискографії, можна дослідити жанрово-стильові пріоритети його репертуару та вокально-сценічний імідж. Передусім важливо вказати, що він – співак універсальний, що безпосередньо є складовою його стилю. Орлінського характеризує широка амплітуда художньої самосвідомості: він поєднує стилі музичного виконавства різних епох та жанрів, від світської музики до духовної, від оперної – до концертно-камерної (у супроводі фортепіано), чудово виконує не тільки старовинну музику Середньовіччя, Ренесансу, Бароко, але й досить вдало відчуває композиторські стилі сучасності. Співак має чималий спектр уподобань і у національно-стильовому відношенні, від італійського Бароко до національної польської музики, зокрема, він звертається до нетипових для контратенора творів Кароля Шимановського, Мечислава Карловича, Станіслава Монюшка, Тадеуша Бейрда, Генрика Чижя.

Станом на літо 2024 року дискографія співака налічує 10 альбомів, з яких шість – записи його сольного співу, а чотири – результат співпраці з іншими співаками. Перший альбом під назвою «*Enemies in Love*» / «Закохані вороги», створений у співпраці зі співачкою Наталією Кавалек, диригентом Стефаном Плевняком та камерним оркестром «*Il Giardino d'amore*» побачив світ у 2018 році. Він

складається з оперних творів Георга Фрідріха Генделя. Восени того ж року співак випустив свій дебютний сольний альбом «*Anima Sacra*» / «*Душа свята*» у супроводі камерного оркестру «*Il poto d'Oro*» (диригент – Максим Ємельяничев) під лейблом *Erato / Warner Classics*. У цьому альбомі представлені церковні арії XVIII століття маловідомих німецьких та італійських композиторів – Франческо Нікола Фаго, Йоханна Адольфа Хассе, Доменіко Сарро, Гаetano Марії Шассі. Для запису Орлінський обрав низку невідомих барокових творів, які переписав його друг і колега Янніс Франсуа – співак із Гваделупи, який захоплюється колекціонуванням рідкісних нот епохи Бароко. Щодо цього альбому Орлінський зазначає: «Нам знадобилося півтора року, щоб зібрати його докупи, і насамперед для того, щоб надати йому сенсу. Знайти невідомі твори або розкопати щось нове не складає труднощів. Дійсно, у бібліотеках дуже багато творів, які ще не переписані в нашій сучасній нотації, але ми спробували зробити з них історію. Це зайняло багато часу, але тепер у нас є вісім крутих світових прем'єр» (Lech, 2023). За цей альбом у номінації «запис сольного співу» Орлінський отримав престижну нагороду *Opus Klassik*. У 2019 році він випускає альбом «*Facce d'amore*» / «Обличчя кохання», де, знову ж таки у співпраці з оркестром «*Il poto d'Oro*» та Яннісом Франсуа, створює унікальну антологію інтимної любовної лірики.

Серед визначних подій творчості співака слід також назвати повний запис опери «Агріппіна» Генделя (2020), де його партнерами були всесвітньо відома співачка Джойс ді Донато та відомий контра-тенор сучасності Франко Фаджолі; запис неймовірного духовного твору А. Вівальді «*Stabat Mater*», який хоч і не був прем'єрним (до Орлінського цей твір записали Андреас Шолль, Філіпп Жарускі та ін.), але у виконанні Якуба він прозвучав на притаманній його співацькій інтерпретації духовній висоті.

Слід відзначити появу альбому «Прощання» (2022, у співпраці з відомим піаністом Міхалом Белем), який складається з камерних творів польських композиторів.

Отримав високу відзнаку серед музичних критиків альбом Орлінського «За межами», де він віддає перевагу італійським творам

(як відомим, так і тим, що стали прем'єрою). «З моменту виходу свого першого альбому *Anima Sacra* у 2018 році він здобув репутацію людини, яка відкопує маловідомі барокові перлини і надає їм мідасівського відтінку. *Beyond* – це класичний Орлінський. Не просто розкішний, а революційний», – пише видання “*The Sunday Times*”, називаючи цей альбом одним із найкращих альбомів 2023 року» (Franks, 2024).

Нарешті, слід сказати про його новітній запис – партії Орфея в опері «Орфей і Еврідіка» К. В. Глюка, прем'єра альбому якої відбулася 26 квітня 2024 року. Це партія, яку він уже неодноразово виконував на театральних сценах світу, зокрема в Нью-Йорку, та в одній з постановок захопив увагу слухачів своєю майстерністю брейк-дансу: під час окремих інструментальних фрагментів він виконував акробатичні трюки на голові, демонструючи при цьому неймовірні швидкість руху, пластичність, мистецтво володіння своїм тілом.

Надважливо зазначити таку характерну ознаку професійної компетентності Орлінського, як *раціональність* в організації передконцертного часу, а потім, під час виступу, відчуття свободи при виконанні музики у сценічному просторі. Щодо цього співак зауважує: «Підготовка має вирішальне значення. Тому що, якщо ти добре підготувався <...> то ти дійсно можеш відчути свободу, відпустивши себе і спробувавши щось нове. Ти вчишся <...> володіти своїм голосом і диханням, вести за собою весь оркестр <...> Я навчився на власному досвіді бути вільним, але водночас і точним, і, якщо у вас є хороші музиканти, які вас слухають, це схоже на магію. Ось так ти можеш дійсно створювати музику кожного разу, і вона не набридає» (Franks, 2024).

Назвемо цю здатність співака до самоаналізу, увагу до власного творчого процесу терміном «ретельність», який додає характерний штрих до його професійної поведінки і пояснює його успішність, а також наше визначення «психотип універсального співака».

Висновки.

На прикладі творчої діяльності Якуба Йозефа Орлінського, який репрезентує новітній етап розвитку мистецтва контратенорів, визначимо основні принципи його виконавського стилю.

1. Історизм. Історизм виконавського стилю Орлінського проявляється одразу в декількох важливих аспектах. Співак приділяє значну увагу дослідженню та аналізу маловідомих (або взагалі невідомих) творів барокової музики, що засвідчує прагнення до розширення репертуару та відтворення максимальної автентичності виконання. Це також пояснює активну співпрацю співака з оркестрами та ансамблями, які виконують барокову музику на історичних інструментах (або їхніх копіях), що сприяє автентичності звучання. Крім того, він консультиється з музикознавцями та істориками, щоб забезпечити точність своїх інтерпретацій та відповідність історичним традиціям. Водночас, попри прагнення до історичної точності, Орлінський адаптує барокову музику до сучасної аудиторії, використовуючи відповідні інтерпретаційні підходи, що робить музику більш доступною та цікавою для слухачів сьогодення. Таким чином, історизм як складова виконавського стилю Я. Й. Орлінського інтегрує глибоке усвідомлення історичного контексту виконуваної музики, прагнення до автентичності і пошук сучасних методів інтерпретації.

2. Технічний арсенал. Я. Й. Орлінський демонструє досконалість вокальної техніки, що базується на глибокому розумінні анатомії голосу та методів його розвитку. Вільна робота його голосового апарату дозволяє виконувати складні мелізми, колоратури, прийом співу *legato*, контрольоване вібрато, що притаманні бароковому стилю. Звучання його голосу відзначається широким діапазоном, чистотою інтонації та гнучкістю, що дозволяє йому точно передавати нюанси музичних творів. Він демонструє грамотне володіння диханням, фразуванням, динамічними контрастами, артикуляцією та орнаментикою, що допомагають відтворити стильову точність інтерпретації творів барокової епохи.

3. Вокально-сценічний імідж. Перевтілення. Артистичність. Вокально-сценічний імідж співака формується завдяки поєднанню його виняткових вокальних здібностей, сценічних та акторських навичок. Його голос є основою сценічного образу. Орлінський здатен майстерно інтерпретувати широкий спектр ролей, від класичних барокових персонажів до сучасних оперних героїв, демонструючи при цьому вражаючу вокальну та емоційну виразність. Перевтілення

Орлінського у сценічні образи є результатом глибокого розуміння та вивчення типології кожного персонажа. Він детально опрацьовує психологічні та емоційні аспекти ролі, що дозволяє йому створювати переконливі та виразні характери. Я. Й. Орлінський використовує свою фізичну підготовку для підкреслення характерних рис персонажів, приділяючи увагу міміці, жестам, рухам, що відповідають історичним і стилістичним вимогам виконуваних творів. Крім цього, він експериментує на сцені, привносить елементи сучасної хореографії у виконання старовинної музики, чим збільшує свій харизматичний вплив на аудиторію, й, задовольняючи естетичні потреби глядачів різних вікових категорій, захоплює й підкорює її.

4. Психологічні особливості. Якуб Йозеф Орлінський своїм творчим внеском у сучасний розвиток мистецтва контрастенорів підтвердив, що він є не лише технічно досконалим співаком, а й *справжнім артистом*, який глибоко занурюється у психологію перетворення під час проживання своїх ролей. Це відіграє важливу роль у створенні переконливих інтерпретацій. Його підхід до творчої роботи відзначається ретельністю й уважністю до деталей, що дозволяє йому досягати високих результатів у його мистецтві. Співак демонструє виняткову здатність до емпатії, що дозволяє йому глибоко відчувати і передати емоційний стан персонажів, яких він представляє. Його психологічна підготовка включає вивчення внутрішнього світу героїв, їхніх мотивів, конфліктів і розвитку протягом виконуваного твору. Ця здатність до глибокого занурення у психологічний стан персонажів створює вражаючий *сугестивний* ефект. На нашу думку – як прихильників цього співака – він є володарем дійсно унікального голосу та виняткових акторських здібностей. На це безпосередньо впливає його генокод – слов'янські корені додають його співу особливу, неймовірну чуттєвість, щирість і емоційність, що дозволяє йому бути віртуозним виконавцем, особливо барокових творів, не тільки з погляду вокальної техніки, а й з точки зору *психотипу співака*, що відрізняється внутрішньою емоційністю і здатністю до перевтілення як ключовим *принципом виконавського стилю*.

Перспективи дослідження. Означені параметри аналізу виконавського стилю є віхами в алгоритмі дослідження такого складного явища, як контратеноровий спів. Кожен з них скеровує дослідника і слухача на розуміння ціннісно-сміслових орієнтирів музики доби Бароко в контексті НІР (історично інформованого виконавства) як передумови актуалізації мистецтва контратенорів у наш час. Досвід вивчення виконавської творчості інших представників контратенорового мистецтва за обраною методикою інтерпретативного аналізу (зокрема, Філіппа Жарускі і Андреаса Шолля) є основою для подальшої розробки теми сучасного контратенорового співу.

ЛІТЕРАТУРА

- Гіголаєва-Юрченко, В. (2022). Співаки-кастрати і контртенори: вокально-фізіологічна специфіка виконання. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 65, 65–81.
- Говорухіна, Н. (2017). Мистецтво контртенорів у сучасному культурному просторі. *Аспекти історичного музикознавства*, 10, 252–265.
- Ніколаєвська, Ю. (2017). Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації. *Аспекти історичного музикознавства*, 10, 180–198.
- Braithwaite, T. (2020, July). An Overview of the History of the Countertenor voice and Falsetto Singing. *Cacophony! Reimagining Historical Voices*. https://www.cacophonyhistoricalsinging.com/_files/ugd/a5f0e3_a51f942171324376a6b2c3880c747a33.pdf
- Franks, R. (2024). Meet the breakdancing countertenor and cover model who has graced the world's biggest opera stages. URL: <https://www.classical-music.com/features/artists/jakub-jozef-orlinski>
- Kalina, M. (n. d.). From Breakdancing to the Baroque: Portrait of the countertenor Jakub Józef Orliński. URL: <https://www.berliner-philharmoniker.de/en/stories/jakub-jozef-orlinski/>
- Lech, F. (2019). Jakub Józef Orliński. (Translated by P. Grabowski). URL: <https://culture.pl/en/artist/jakub-jozef-orlinski>
- Let's #BaRock: Interview with Jakub Józef Orliński (n.d.). *Mordents*. <https://mordents.com/jakub-jozef-orlinski-interview/>
- Ravens, S. (2014). *The Supernatural Voice: A History of High Male Singing*. Woodbridge, Suffolk: Boydell Press.

- Reetz, J. (2018). Contemporary Perspectives on the Countertenor: Interviews with Kai Wessel, Corinna Herr, Arnold Jacobshagen, and Matthias Echternach. *Journal of Singing*, 75, 131–140.
- Sherman, S. (2021). *The Voice of Androgyny: A Gender Analysis of the Countertenor Within Opera*. (Undergraduate Honors Theses). University of Northern Colorado. Greeley, Colorado <https://digscholarship.unco.edu/honors/47>

REFERENCES

- Braithwaite, T. (2020, July). An Overview of the History of the Countertenor voice and Falsetto Singing. *Cacophony! Reimagining Historical Voices*. https://www.cacophonyhistoricalsinging.com/_files/ugd/a5f0e3_a51f942171324376a6b2c3880c747a33.pdf [in English].
- Franks, R. (2024). Meet the breakdancing countertenor and cover model who has graced the world's biggest opera stages. <https://www.classical-music.com/features/artists/jakub-jozef-orlinski> [in English].
- Hiholaieva-Yurchenko, V. (2022). Castrato singers and countertenors: vocal and physiological specifics of performance. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education*, 65, 65–81 [in Ukrainian].
- Hovorukhina, N. (2017). The art of countertenors in the modern cultural space. *Aspects of historical musicology*, 10, 252–265 [in Ukrainian].
- Kalina, M. (n.d.). From Breakdancing to the Baroque: Portrait of the countertenor Jakub Józef Orliński. <https://www.berliner-philharmoniker.de/en/stories/jakub-jozef-orlinski/> [in English].
- Lech, F. (2023). Jakub Józef Orliński. (Translated by P. Grabowski). <https://culture.pl/en/artist/jakub-jozef-orlinski> [in English].
- Let's #BaRock: Interview with Jakub Józef Orliński (n.d.). *Mordents*. <https://mordents.com/jakub-jozef-orlinski-interview/> [in English].
- Nikolaievska, Yu. (2017). Authentic performing strategy and its modern transformations. *Aspects of historical musicology*, 10, 180–198 [in Ukrainian].
- Ravens, S. (2014). *The Supernatural Voice: A History of High Male Singing*. Woodbridge, Suffolk: Boydell Press [in English].
- Reetz, J. (2018). Contemporary Perspectives on the Countertenor: Interviews with Kai Wessel, Corinna Herr, Arnold Jacobshagen, and Matthias Echternach. *Journal of Singing*, 75, 131–140 [in English].
- Sherman, S. (2021). *The Voice of Androgyny: A Gender Analysis of the Countertenor Within Opera*. (Undergraduate Honors Theses). University of Northern Colorado. Greeley, Colorado <https://digscholarship.unco.edu/honors/47> [in English].

Dmytro Zaporozhan

Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student,
the Department of Interpretation and Music Analysis
e-mail: operakhmusical@gmail.com
ORCID iD: 0000-0002-9428-9786

**Jakub Józef Orliński's work in the mirror of modern trends
in the art of countertenors*****Statement of the problem.***

The art of countertenors is a phenomenon of today's world musical culture. Within the limits of historically informed performance, the art of countertenors is gaining a new round of popularity, taking into account new forms of musical communication. The interest in carriers of this type of singing voice was stipulated by the development of baroque culture, which, in turn, after a period of loss of relevance, became an object of stylization and a sign of stylistic pluralism of the culture of the second half of the 20th – the beginning of the 21st centuries. Today, the directors of the leading Europe opera houses, in particular of Ukraine, and attract countertenors to participate in opera performances of the composers of the Baroque era, and also the tradition of training countertenors, which includes several generations of singers, was formed.

Objectives, methods, and novelty of the research.

Despite a certain interest of researchers in the revival of the art of countertenors in the European cultural space (Ravens, 2014; Reetz, 2018; Braithwaite, 2020; Sherman, 2021; Hovorukhina, 2017; Hiholaieva-Yurchenko, 2022, etc.), the work of the Polish singer Jakub Józef Orliński, one of the most famous countertenors in the modern musical world, has not yet been the subject of special research in Ukrainian musicology. The purpose of the research is to carry out an interpretative and stylistic analysis of J. J. Orliński's creativity, in the context of modern trends in the art of countertenors. To reveal the topic, the following methods are used: the historical to reveal the genesis of the art of countertenors; the value-based one for understanding the singer's outlook; and the interpretative and stylistic one to examine the creative evolution and psycho-type of the performer.

Results and conclusion.

On the example of J. J. Orliński's work representing the latest stage of developing the art of countertenors, the main features of his performance style were determined.

1. *Historicism, which manifests itself in several important aspects. The singer researches and analyses of little-known and unknown works of baroque music; actively cooperates with orchestras and ensembles that perform baroque music on authentic instruments; consults with musicologists and historians to ensure the accuracy of his interpretations. At the same time, the desire for authenticity is combined with the search for modern methods of reading in order to bring baroque music closer to the audience.*

2. *Technical arsenal. Orliński demonstrates the perfection of vocal technique basing on a deep understanding of the anatomy of the voice. The free operation of the vocal apparatus allows him to perform complex baroque coloraturas, ornaments, controlled vibrato, and legato singing. A wide range, purity of intonation and flexibility, perfect mastery of breathing, phrasing, dynamic contrasts, and articulation help him to convey all the nuances of musical works and stylistically accurately interpret baroque music.*

3. *Vocal and stage image. Reincarnation. Artistry. The vocal and stage image of the singer is formed thanks to the combination of his exceptional vocal abilities, stage and acting skills. Orliński is able to skilfully interpret a wide range of roles, from classical baroque characters to modern opera heroes, demonstrating impressive vocal and vivid emotionality. The singer uses his excellent physical training as a break-dancer to emphasize the characters' gestures and movements. In addition, he experiments on stage, brings elements of modern choreography to the performance of ancient music, thereby increasing his charismatic influence on the audience, satisfying the aesthetic needs of viewers of various age categories.*

4. *Psychological features. The singer's approach to creative work is characterized by thoroughness and attention to detail, which allows him to achieve high results. The transformation of Orliński into stage images is the result of a deep study of the typology of each character, psychological and emotional aspects of the role. He demonstrates an exceptional capacity for empathy, which allows him to deeply feel and convey the emotional state of his scenic characters. This ability creates an impressive suggestive effect, which allows the singer to be a brilliant performer, especially of baroque works, from the point of view not only of vocal technique, but also of a singer's psycho-type, which is characterized by inner emotionality and the ability to incarnate as a key feature of performance style.*

Interest in the creative work of one of the most famous singers of our time, the bright representative of the Polish culture in modern musical world, served as the basis for developing a methodology for researching the phenomenology of the performer's personality. The specified parameters of the performance style analysis

can serve as milestones on the way to the study of such a complex phenomenon as countertenor singing.

Key words: *Jakub Józef Orliński; art of countertenors; Baroque; musical art of the 20th–21st centuries; performing style; historically informed performance.*

Стаття надійшла до редакції 9 червня 2024 року

УДК 784.071.2(477)'06
DOI 10.34064/khnum1-7108

Коноров Олексій Олексійович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики
e-mail: dirizor9514@gmail.com
ORCID iD: 0000-0003-0731-4662

Перлини української вокальної лірики у творчості сучасного співака-тенора (виконавський автокоментар)

Культурно-стильова ситуація в музичному мистецтві XXI століття пов'язана з активним розповсюдженням української культури та її вокально-виконавської складової у світовому просторі. Тематика статті обумовлена необхідністю розв'язання проблеми вибору репертуару на ґрунті визначення ментальних якостей української вокальної лірики, адже для молодих виконавців як ніколи актуальним є наразі переосмислення значущості «золотого фонду» вітчизняної вокальної музики, її відтворення у власній концертній діяльності. Мета статті – визначити історично усталені ментальні якості української вокальної музики, якими вони постають у творах XIX–XXI століть і актуалізуються в сучасній творчості співака-тенора. Новизна отриманих результатів полягає у впровадженні в науковий та концертний обіг перлин української вокальної лірики на ґрунті інтерпретативно- та історико-стильового й жанрового аналізу в контексті виконавської творчості сучасного співака-тенора. Підсумовано, що солоспів посідає чільне місце у скарбниці світового мистецтва як переконливе свідчення духовної краси вокальної культури української нації, що виникає завдяки творчому перевтіленню народнопісенної інтонації, інтерпретації поезії композиторами-класиками М. Лисенком, Я. Степовим, К. Стеценком та спадкоємцями закладеної традиції (М. Вериківським, Л. Ревуцьким, Г. Верьовкою).

Ключові слова: камерно-вокальна лірика; співак-тенор; українські композитори-класики; солоспів; оперна арія; пісня; виконавський аналіз.

Постановка проблеми.

Культурно-стильова ситуація в музичному мистецтві XXI століття пов'язана з активним розповсюдженням української культури та її вокально-виконавської складової у світовому просторі. Тому для молодих вітчизняних співаків як ніколи *актуальним* постає завдання переосмислення значущості «золотого фонду» вітчизняної вокальної лірики XIX–XX століть і його відтворення у власній виконавській діяльності. Однак реалії концертного життя сучасного співака-тенора свідчать про інше: «золоті сторінки» камерно-вокальної лірики, створені для високого чоловічого голосу, в основному є маловідомими і не вивчаються на системній основі у вищих музичних закладах. Подекуди у філармонійному житті міст України зустрічаємо монографічні (зазвичай, ювілейні) концерти, присвячені постаті одного митця. Однак, без сумніву, цього недостатньо для розуміння та усвідомлення «буття» камерно-вокальної лірики в річищі її еволюції («від серця до серця» композитора і поета), слід заново «прожити» цей період національної музичної історії, відтворивши її «перлини» у власній концертно-артистичній діяльності¹.

Серед наявних нотних джерел української композиторської спадщини нами було віднайдено унікальні ноти музичних композицій, створених для високого чоловічого голосу (тенора). Зупиняючи свій вибір на тих чи інших творах, автор статті відшукував записи їх виконання іншими співаками-тенорами або згадки про них, і, як з'ясувалося, їх украй мало. Сьогодні більшість справжніх «перлин» вокальної лірики України залишається маловідомою і перебуває майже на маргінесі сучасної концертної практики. Це спонукає до заповнення цієї «прогалини» в межах можливостей концертуючого вокаліста, що збагачує наукову складову вокального мистецтва і становить *актуальність теми статті*.

¹ Автор є виконавцем трьох концертних програм (2022–2024), присвячених відродженню вокальної лірики українських композиторів (від М. Лисенка до сьогодення). Вибір творів зумовлений метою реалізації мистецько-творчого проєкту на здобуття ступеня доктора мистецтва.

Мета статті – визначити історично усталені ментальні якості української вокальної музики, якими вони постають у творах ХІХ–ХХІ століть і актуалізуються в сучасній творчості співака-тенора.

Об'єкт дослідження – мистецтво тенора в композиторській спадщині ХІХ–ХХ століть; **предмет** – творча практика виконавця-тенора у світлі «ренесансу» української вокальної лірики у ХХІ столітті. **Матеріалом дослідження** слугують твори камерно-вокального жанру, написані фундаторами української композиторської школи (М. Лисенком; Я. Степовим; К. Стеценком) та їх послідовниками (М. Вериківським, Л. Ревуцьким, Г. Верьовкою).

Останні публікації за темою. Розкриття теми неминуче потребує звертання до фундаментальних праць вітчизняних музикознавців старшої та молодшої генерації за такими напрямками, як *наукова лисенкіана*, що включає праці Л. Архімович та М. Гордійчука (Архімович, & Гордійчук, 1963), Т. Булат і Т. Філенка (Булат, & Філенко, 2009), Р. Скорульської (Скорульська, 2013); *історія української музики*, представлений роботами М. Зайко (2013), Т. Медецької (Медецька, 2016), Л. Пархоменко (2009) Т. Булат (1979); *вокальна музика*, а саме – праці Н. Говорухіної (Говорухіна, 2007), Т. Мадішевої (Мадішева, 2002), О. Торби (Торба, 2004).

Методи дослідження: *історико-стильовий* – висвітлює динаміку процесів становлення національної української музики; *жанровий* – сприяє розумінню стилістики вокальних творів в аспекті інтерпретації композиторами усталених європейських моделей; *стильовий* – виявляє індивідуально-композиторські принципи музичного мислення; метод *виконавського аналізу* – спрямований на висвітлення практичного досвіду автора як концертуючого співака.

Новизна отриманих результатів полягає у впровадженні в науковий та концертний обіг перлин української вокальної лірики М. Лисенка, Я. Степового, К. Стеценка, М. Вериківського, Л. Ревуцького, Г. Верьовки, на ґрунті інтерпретативно-стильового аналізу в контексті виконавської творчості сучасного співака-тенора.

Вибір перелічених творів пов'язаний із концепцією мистецько-творчого проекту автора, який має на меті обґрунтувати історичну

місію тенорового виконавства в контексті самоідентифікації української національної музики на межі ХХ–ХХІ століть.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Сповнена глибокого чуття, ллється мелодія солоспіву. Здається, виникає вона на самому зламі драматичного звучання голосу, незвідано-високого, неповторного. Афористично викладена музична думка панує в камерному звукопросторі, у якому тембр співака злитий воедино з поетичним словом та інструментальним супроводом. Винятковість переживання автора музики породжує стильову інтонацію, що передається виконавцем і стає «живою» внутрішньою силою душі (її енергією), образом мислення, світоспоглядання, сутністю ліричного універсуму музики.

Український солоспів посідає чільне місце в мистецькій скарбниці світового мистецтва як переконливе свідчення глибинних традицій вокальної культури української нації, що базуються на творчому синтезі і спадкоємності народнопісенної інтонації, поезії та музики.

Головною постаттю, що сприяла настанню «золотої доби» української камерно-вокальної лірики, є Микола Віталійович Лисенко. Солоспіви композитора здебільшого мають лірико-психологічне спрямування. Перш за все, молодого Лисенка зацікавила поезія Генріха Гейне у перекладах українською мовою. Взаємодія із творчістю німецького поета-романтика мала неабияке значення для народження *нової стилістики* лисенкової вокальної лірики, яка не тільки характеризує творчість композитора зрілого періоду, але й вплинула на його послідовників (К. Стеценко, Я. Степовий, В. Косенко). Тобто йдеться про «мовно-стильові елементи» національного українського словника (за О. Козаренком, 2000).

Символічно, що високохудожні українські переклади іноземної літератури в той час були створені видатними представниками молодшої генерації, які входили до руху «Плеяда молодих українських літераторів». Серед них були такі видатні постаті, як Леся Українка, Людмила Старицька, Володимир Самійленко, Максим Славинський, яких Микола Віталійович підтримував, створюючи сприятливі умови для розвитку їхньої діяльності. Результатом спільної праці Лесі Українки і М. Славинського над поезією Гейне став вихід перекладу

збірки «Книги пісень», яка, за сприянням Івана Франка, 1892 року була видана в редакції Олени Пчілки у Львові як частина бібліотеки «Всесвітні твори».

Першу згадку про озвучення поезії Гейне знаходимо в листі Лесі Українки до матері від 9 червня 1893 року: «Лисенко грав мені нові композиції на Гейне, і я прийшла од них в нестям, бо вони справді дуже гарні» (Скорульська, 2013). Декілька творів у перекладі поетеси Лисенко включив у свій цикл.

Твори М. Лисенка на слова Г. Гейне складають вокальний цикл, типологічно споріднений із циклами західноєвропейських композиторів-романтиків першої половини ХІХ століття, хоча, звичайно, він має свої відмінності. Композитора надихнули вірші з поетичного циклу «Ліричне інтермецо». Лише солоспіви «У мене був коханий рідний край» та «Дівчино, рибалонька люба» написані на тексти з іншого циклу Гейне («На чужині»).

Подібно до Р. Шумана, композитор відібрав ліричні та лірико-пейзажні мініатюри, оминувши сатиричні замальовки, що мають місце в поетичному першоджерелі. Лисенкові була близькою драма ліричного героя. Тема кохання та романтичного *Sehnsucht* (туга за недосяжним ідеалом) пронизує музичну драматургію циклу: від зародження почуття в «чудовому місяці травні» (романс «Коли настав чудовий травень») – до гіркого прозріння й одвічної розлуки (дует «Коли розлучаються двоє»).

Працюючи із віршами Г. Гейне, М. Лисенко перебував переважно у звичній йому мовно-стилістичній сфері, пов'язаній із наспівним мелосом. Для підсилення драматичного образу композитор здійснював органічну модуляцію від кантилени до виразного декламаційного типу інтонування. Внутрішня ритміка віршів, зміни закладених у них емоцій допомогли природно віддзеркалити в музиці перехід від світлих спогадів до страждання. Проте страждання не є емоцією, що домінує у циклі, рух музичних образів не приводить до трагедійного фіналу.

Особливістю лисенкового циклу є логічне поєднання солоспівів та ансамблів (вокальних дуетів). Цим самим автор відкрив нову грань у традиційно усталених засадах циклізації камерно-вокальних творів. Музика циклу відтворює світ поезії за індивідуально-авторськими

естетичними уявленнями, але з ознаками європейського структурного мислення. Цикл побудований за принципом контрастних змін настроїв та душевних станів, де наскрізна психологічна лінія і настроєвий підтекст є однаково важливими в загальній драматургії; в ньому, як видається, присутній і образ Автора в іпостасі ліричного героя.

Продовжуючи тему поетичної *лисенкіани*, перейдемо до солоспівів на вірші Тараса Шевченка, чия поезія (волелюбна за тематикою, народна за характером, інтонаційно-наспівна) слугувала імпульсом для розгортання таланту молодого композитора. Систематичну працю над ними М. Лисенко почав з весни 1868 року. У процесі виконання солоспіву «Мені однаково» (з циклу «В казематі») ми відчуваємо життєдайну силу шевченківської поезії і розуміємо: образ Тараса для Лисенка є символом волі свободи нації, як і для сьогоднішніх українців.

Яскравим втіленням ментальних якостей української національної лірики є арія Левка з опери М. Лисенка «Утоплена» – одного з найвідоміших творів митця (на лібрето М. Старицького за мотивами оповідання М. Гоголя «Травнева ніч», або «Утоплена» зі збірки «Вечори на хуторі біля Диканьки»). У ній поєднані жанрові ознаки загальноєвропейського оперного і національного українського мелосу. Цікавим є той факт, що ця арія жодного разу не увійшла у відомі постановки опери; принаймні в аудіо- та відеоматеріалах, що збереглися від часів написання «Утопленої», саме арія Левка *відсутня*. Вірогідно, це було зумовлено тим фактом, що від початку опери ця арія йде за порядковим номером четвертою, і вона, як і всі чотири попередні номери, виконується одним і тим самим співаком (тенором, якому належить роль Левка). За всіма музично-стилістичними параметрами – структурою, мелодикою, ритмічними малюнками, тривалістю – ця арія належить до надскладних і саме тому, можливо, систематично вилучалась із вистави.

Перейдемо до другого етапу історичного розвитку вокальної «чоловічої лірики», що представлений творчістю Якова Степового та Кирила Стеценка.

Глибоко ліричні, шляхетні почуття постають у солоспіві Я. Степового на слова І. Франка «*Розвійтеся з вітром*» із циклу композитора

«Барвінки» (на вірші І. Франка з поетичної збірки «Зів'яле листя»), у якому яскраво виражені мелодійність інтонаційної мови, чіткість форми, зв'язок з народнопісними інтонаціями, національний колорит.

Збірка «Зів'яле листя» складається із трьох розділів, які Франко назвав «жмутками» (невелика кількість чого-небудь – трави, сіна, зібраного разом). Поезія розділів відрізняється своїм ліричним звучанням. «Перший жмуток» – позначений весняними мотивами, присвячений оспівуванню молодого кохання. У ньому ж з'являються й перші нотки смутку. Закінчується збірка «Епілогом» («Розвійтеся з вітром»), у якому логічного завершення набуває наскрізний образ збірки.

Солоспів «Розвійтеся з вітром» (рік написання 1905–1906) позначений здебільшого весняними, життєстверджувальними мотивами «молодого кохання», хоча й з певними проявами смутку (відповідно до образу поетичного першоджерела), вражає великою внутрішньою сконцентрованою ліричного почуття, надзвичайним багатством змісту, мінливістю настроїв і тонкою грою емоцій, що знаходять свій конкретний вимір у римі, ритміці, строфічній композиції. Перейнятий весняними тонами «юнацької любові» з її життєдайною силою, коли сама інерція кохання, навіть нерозділеного, дає відчуття сили, натхнення. Ліричний герой починає усвідомлювати, що його почуття не взаємне, але із серця не зникає образ коханої. Герой марить своєю обраницею, у його душі світлі хвилини чергуються з темними, надія – з відчаєм.

Для виконання романс є досить зручним завдяки ясності мелодичного малюнку, прозорості фактури, чіткому поділу на фрази та агогіці, детально прописаній композитором. Виконавцеві залишається максимально точно відтворити композиторський текст, зафіксований у нотному записі.

Яків Степовий – блискучий мініатюрист, автор малих жанрів – романсів, пісень, фортепіанних п'єс. У вокальних мініатюрах він з великою внутрішньою динамікою передавав гаму суб'єктивних переживань і, разом з тим, змальовував цілісний «портрет» ліричного героя. Творчість композитора втілює пошуки в українській музиці початку ХХ століття декламаційної, але плинної мелодики, що передає глибинний сенс кожного слова, поетичний

підтекст вірша, та позначена індивідуально-стильовими рисами, які йдуть від оригінальних особливостей музичного мислення митця.

Іншу грань вокальної лірики Я. Степового представляє солоспів «*Не на шовкових пелюшках*» на слова Галини Комарівни зі збірки «*Барвінки*» (рік написання 1905–1906). Цей твір ретранслює те, як автор вірша та композитор пройнялися історією дитинства Т. Шевченка: у поетичному тексті проведено паралель між кріпацьким дитинством поета і стражданнями народженого Христа. Музичний тематизм співу представляє собою поєднання лірики та колористичності, хоча в ньому присутні й мотиви журби та страждання, притаманні поезії вже дорослого митця.

Інтерпретація цього солоспіву висуває певні виконавські завдання: так, при відображенні емоції глибокого суму виконавець має майстерно створювати ілюзію безперервності мелодичної лінії, делікатно підхоплюючи дихання в середині фраз, нівелювати темброву різницю між фрагментами у середній та високій теситурі, робити переходи з регістру в регістр плавними та непомітними. Окрема майстерність необхідна виконавцеві для передачі змісту вірша під час співу: співак має обирати делікатне і, разом з тим, «гостре» промовляння слів, артикуляцію, що сприяє виразній подачі характерних мелодичних формул.

Іншим за образними характеристиками зразком вокальної творчості митця є «*Серенада*» з музики до п'єси «*Чорт та шинкарка*». Як музичний керівник Українського державного театру музики і драми, Я. Степовий вирішив перетворити польську драму «*Чорт та шинкарка*» («*Dyabel i karczmarka*», 1913) Кживошевського на музичну драму. Оригінальний польський текст був адаптований і перекладений українською мовою Спиридоном Черкасенком. За змістом ця п'єса є хвилюючою та веселою історією про кохання, про те, що воно буває різним: прагматичним, егоїстичним, романтичним тощо.

Цей задум обмежився написанням серенади для III дії, де Чорт намагається спокусити шинкарку. Червоне сяйво од передвечірнього сонця. Шинкарка сидить край вікна з роботою в руках. Ріжник (молоде чортеня) сидить на фразузі і співає, граючи на мандоліні й співаючи про те, що ніколи вечір не здавався довшим і, водночас,

гарнішим. Музика втілює щасливі сподівання й солодкі мрії, та, разом з тим, сумніви й страх.

Співакові слід налаштуватись на специфіку образу. І манера інтонування, й темброві відтінки відіграють важливу роль у його створенні: звучання має бути «солодким» відповідно до сценічної ситуації. Для цього співак повинен додати трохи манірності та «грайливих» інтонацій, й при цьому бездоганно володіти диханням, що дозволить йому виконувати видовжені кантиленні лінії.

У результаті співпраці із Спиридоном Черкасенком з'явилися і деякі вокальні твори Кирила Стеценка. Наприклад, на початку 1916 року драматург звернувся до композитора з проханням написати музику до його історичної трагедії «Про що тирса шелестіла», яку мала поставити трупа театру Миколи Садовського. Митець гаряче взявся до роботи і створив низку музичних композицій, що стали визначною віхою в розвитку української театральної музики. Захопившись роботою над трагедією та успіхом цієї постановки, К. Стеценко вирішив створити одноактну оперу на лібрето С. Черкасенка під назвою «Дика сила». Ця мініатюра мала стати повноцінним оперним опусом, але, написавши всього лише декілька сцен, композитор вирішив припинити цю роботу. Крім цих окремих сцен, до наших днів збереглося повне лібрето опери. Розглянемо *арію Андрія з одноактної опери «Дика сила»*.

Виконавцеві цього твору потрібно знатися на основних принципах роботи над цією арією, оскільки вона представляє значну складність. Наведемо *змістово-образну* характеристику арії.

Парубок Андрій палко кохає дівчину Галю, яка живе у своїй хатині біля лісу, й пропонує їй прогулянку лісом. З одного боку, арія має лірико-споглядальний характер, що відповідає пейзажній замальовці локації, де відбувається дія, з іншого, присутній епічний тип музичної образності з елементами календарно-обрядового фольклору: з вербального тексту арії ясно, що сюжет розгортається в літню пору року (вечір на Івана Купала), і тому Андрій довго розповідає про таємниці лісу, про лісовиків та водянників, нечисту силу та різноманітні пригоди, що можуть чекати на них у купальську ніч.

Вокально-технічна складова. Звичайно, домінуюча образна сфера цієї арії – любовна лірика зі зміною різноманітних емоційних станів, і тому виконавець повинен для втілення задуму композитора володіти технікою комбінування різних прийомів та засобів вокальної виразності: тембрів, типів дихання, головного та грудного резонаторів, яскравої та матової артикуляції тощо. Також арія вимагає від виконавця постійної концентрації уваги протягом шести хвилин виконання. Для відпочинку голосу композитор залишає виконавцю лише декілька тактів на межі кожного із трьох розділів арії: це, у свою чергу, потребує вміння давати голосу відпочити за короткий проміжок часу перед новим вокально-складним розділом.

Найвищим досягненням К. Стеценка у музично-драматичному жанрі ми вважаємо інший театральний опус, а саме – музику до сценічної версії поеми Т. Шевченка «Гайдамаки».

Працювати над нею композитор почав буремного 1919 року. Образи Коліївщини, одного з наймогутніших народних повстань в Україні XVIII століття, що відтворені в поемі Шевченка, імпонували митцеві. Тут він знаходив мотиви, що були співзвучні сучасності, й таке прочитання «Гайдамаків» було притаманне не тільки К. Стеценку, а й значній частині мистецької інтелігенції його часу. Про це свідчить низка постановок поеми протягом 1918–1922 років. До одного з таких інсценувань «Гайдамаків» і звернувся К. Стеценко.

Музику до «Гайдамаків» не можна розглядати відірвано від поетичного тексту. Образи, створені композитором, органічно входять в художнє ціле поеми, оскільки вже сам Шевченко наситив її текстами пісень і ритмами танцю. Музика підкреслює життєдайну концепцію твору, посилює його образні контрасти.

Задум К. Стеценка був дуже масштабним. Він хотів озвучити не тільки музичну лінію поеми – пісні Кобзаря, Яреми, Залізняка, а й найбільш драматургічно важливі моменти: епічні монологи («Гетьмани, гетьмани»), роздуми героїв («Ой Дніпре, мій Дніпре») і навіть сцену освячення ножів («Моліться, братія»). Крім увертюри й симфонічних інтродукцій до другої, третьої та четвертої картин, композитор окреслив музичні образи до шістнадцяти епізодів.

Музичні номери скомпоновані за постановкою С. Черкасенка, де послідовність подій не завжди збігається з поемою.

Одним із яскравих та привабливих для виконавця-вокаліста номерів з музики до «Гайдамаків» є *Серенада Яреми «У гаю, гаю»*. Театральна дія відкривається епізодом наймитування сироти Яреми у корчмаря Лейби, який знущається з бідного парубка. Серенада Яреми «У гаю, гаю» розкриває щирість, ніжність юнака, любов до життя, незважаючи на важку ситуацію, шанування природи та пристрасне кохання до дівчини Оксани. Твір відрізняється плавним м'яким рухом четвертних тривалостей та пануванням діатоніки практично без відхилень та модуляцій, що не характерне для ліричних творів К. Стеценка. Відносно простий гармонічний план композитор прикрашає тільки переливами акордів на I–VI щаблях. Прозору пентатонічну вокальну лінію підтримують репліки флейти, перших скрипок, чий тембри підкреслюють пасторальний характер твору.

Оскільки серенада має пейзажно-зображальний тип семантики з пануванням любовної лірики, виконавцеві слід використовувати тільки м'яку атаку звуку, чітко артикулюючи кожен фразу. Форма серенади – куплетна, тому від співака очікується змістове втілення кожного куплету з демонстрацією місцевих кульмінацій та правильного відчуття головної кульмінації твору.

Інший тип музичної образності втілюють *Дві пісні Лейби «Була собі Гандзя» та «Перед паном Хведором» з інструментальним номером «Краков'ячок»*. У пісні «Була собі Гандзя» інтонаційні звороти з IV підвищеним щаблем є засобом відтворення українського національного колориту. У пісні «Перед паном Хведором» синкоповане наголошення найслабшої долі, а також фіоритури із форшлагами тощо ніби імітують вимову Лейби, тобто єврейський акцент.

Ці дві пісні співаються послідовно, одна за одною, і тому співак має скласти власну виконавську концепцію цього міні-циклу. Перш за все, потрібно розуміти, що Лейба – характерний персонаж; отже, співак має відображати єврейський національний колорит, для чого йому потрібні легкість та рухливість голосу (для виконання мелодичних зворотів дрібними тривалостями); навичка короткого

зібраного дихання; здатність із легкістю змінювати динаміку за принципом контрасту в межах куплетної форми цих двох пісень.

Драматичну сторінку музики до «Гайдамаків» представляє *арія Яреми «Ой Дніпре мій, Дніпре»*. Симфонічна інтродукція до III картини побудована на матеріалі пісні Яреми «Ой Дніпре мій, Дніпре» (що за формою та виконавськими особливостями вважається арією) та на тематизмі героїчного епізоду «Гетьмани», у якому розповідається про мрії повстанців, для чого вони готують зброю. Ідучи в табір гайдамаків напередодні повстання, Ярема передчуває, що на світанку розпочнеться запекла битва. Його тривога за долю повстання розкривається в монолозі «Ой Дніпре мій, Дніпре».

Звертання Яреми до Дніпра – своєрідна мініатюрна балада. У «баладному» дусі написаний і фортепіанний вступ. Тематизм партії Яреми – розспівний і напружений. Через його поступове мелодичне розгортання розкривається образ повстанця-наймита, його мрії про свободу народу від панства; цю надію увиразнюють активні, героїчні інтонації, мужні, вольові ритми. Ця арія відіграє значущу роль у становленні образу Яреми як ліричного героя. У ній розкривається мотив трансформації ліричного образу сироти-наймита Яреми в народного месника – Галайду.

Серед когорти видатних митців першої третини ХХ століття завдяки високохудожнім зразкам солоспіву вирізняється ім'я Михайла Вериківського. Донька композитора згадує: «У тогочасній пресі зазначалося: “Скрізь, де йде рух за українську музику, ми чуємо ім'я Вериківського, бо він найактивніший із сучасних композиторів”» (Вериківська, 2006). Творча спадщина митця охоплює майже всі жанри (крім симфоній), але камерно-вокальний цикл займає у його доробку вагоме місце. Він демонструє інший, у порівнянні з інструментальною музикою, принцип циклізації: кожна з пісень, відбиваючи певне «одномоментне» почуття-образ, стає важливою складовою художнього цілого.

Видатним зразком камерно-вокального жанру є чотиричастинний вокальний цикл М. Вериківського на вірші українського поета-лірика Павла Грабовського «*Образ коханої*» (1944). Твір розкриває глибокі почуття, роздуми, зосереджений психологічний стан поета.

Як в самих віршах, так і в їх музичній інтерпретації переважають сумні трагічні мотиви. Музика циклу відбиває перемінність почуттів героя до коханої, чий образ поетично ідеалізований. Емоційний зміст романсів складає єдину драматургічну лінію циклу. Нові засади вокального письма, коли композитор намагається не лише передати загальноемоційний стрій віршів, але й саму інтонацію слова, визначають мелодику романсів. Мелодично-ритмічні побудови у цих вокальних п'єсах часто засновуються на наспівній рецитації, що вказує на прагнення композитора наблизити мелос до розмовно-декламаційного типу інотонування. Гармонія підсилює той чи інший поетичний образ, емоційне забарвлення твору. Дисонанси, альтерації септакордів, еліптичні звороти, політональні поєднання втілюють глибокий драматизм переживань ліричного героя.

Для вірної інтерпретації циклу співак має оцінити психотип свого героя та відтворити усі його особистісні прояви, що складаються в його «портрет»: це «ерос» (*чуттєвість*) та «сторге» (*дружелюбність*) – № 1, «Ти», «лудус» (*грайливість*), «манія» (*одержимість*) – № 2 «Все тобі», «прагма» (*практичність*), «агапе» (*жертвність*) – № 3 «Важке передчуття»; «апатія» (*відсутність емоцій*) як висновок «сюжету» циклу – фінальний номер «Ти померла».

Експозиція циклу – романс «Ти» – демонструє тендітний, ніби «кришталевий», образ. Виконавцеві слід дотримуватися особливої манери звуковидобування на рівні «шепітної рецитації», приділяти велику увагу диханню, яке має бути довгим, з економним розподілом повітряного струменю. Артикуляція повинна використовуватись чиста і м'яка, але з невеликим перебільшенням.

Романс «Все тобі» вносить помітний образний контраст; порівняно із першим номером циклу, його характер – бурхливий, навіть «вихороподібний». Манера звуковидобування має бути збіраною та сконцентрованою, тембр голосу – відповідати лірико-драматичній образності. Короткі вокальні фрази перериваються змістовими паузами, які потребують особливої уваги, оскільки вони теж є частиною емоційно-образної лінії солоспіву. У цьому романсі

також слід використовувати гостру артикуляцію, яка додає йому героїчного відтінку.

Емоційний зміст наступного номера циклу – «Важке передчуття» – охоплює швидкий перехід від світлого та прозорого образу до стану душевної темноти, це коливання яскраво демонструється в партії фортепіано, де в межах першого та другого тактів чергуються мінорні та мажорні тризвуки. Теситура романсу досить незручна для виконавця-тенора: вихід у високий регістр відбувається лише один раз (в кульмінації, т. 19), а весь інший час виконавець співає в середній та низькій теситурі. Для подолання теситурних труднощів співакові слід скинути м'язову напругу, психологічно переналаштуватися та підготувати вокальний апарат до переходу у незручну низьку регістрову зону. Основною манерою співу в романсі має бути «в'язка кантилена», що найкраще відповідає психологічному стану ліричного героя; при цьому особливу увагу слід приділяти й артикуляції тексту, яка має стати ще більш виразною та загостреною.

Характер солоспіву № 4, «Ти померла» – трагічний та скорботний, що підкреслюється пасакалійним рухом у партії фортепіано – інтонаційним символом траурної ходи. Завдання виконавця полягає у відтворенні відстороненого, емоційно скутого, ніби заціпінілого образу. Вокальні фрази нагадують речитатив *secco*, ніби останні слова прощання з коханою. Утворюється смислова арка від першого номеру (шепітні рецитації, що демонстрували зародження почуття і вишуканість кохання) до заключного номера циклу. Від виконавця вимагаються гостра артикуляція і точне фразування. Дихання має бути еластичним та низьким, для співу у «грудному» регістрі, який дає відповідне до емоційного змісту твору «густе» темброве забарвлення.

Ще одна лінія розвитку лисенківської традиції – вокальні твори видатного українського композитора та громадського діяча *Льва Миколайовича Ревуцького*. Його творча індивідуальність сформувалася в атмосфері піднесення, що панувала в українській культурі 20-х років минулого століття, віддзеркалюючи характерні ідейні та мистецько-стилістичні тенденції свого часу.

Солоспів «Ну, розкажи» (на слова С. Хоменка) має вольовий характер. Поетичний текст являє собою ліричний монолог чоловіка, який у діалозі із жінкою розкриває для неї і для себе головну таємницю її життя: за холодним спокоєм жінки ховається жага пристрасті і бурхливих почуттів, яку вона, як таємницю, приховує протягом усього свого життя. Таким чином, Л. Ревуцький розкриває одразу дві сюжетні лінії, що впливають на слухача за принципом образного контрасту, підкресленого, відповідно, динамічно й темпово: протиставлення образів харизматичного палкого чоловіка, наділеного такою властивістю, як інтуїція, та зовні байдужої жінки з «кришталевою натурою», яка живе лише потаємними мріями.

Для того, щоби влучно відтворити образ героя, створений композитором, виконавцю цього солоспіву потрібно володіти низкою специфічних вокальних якостей. Перш за все, співак повинен розуміти виразну роль тембру у цьому творі, а для цього необхідно відчувати психологію ліричного героя солоспіву. Вольовий та навіть іноді драматичний характер відповідає вокальному амплуа драматичного тенора. Іноді зустрічаються епізоди, у яких, навпаки, передбачається ліричний вокальний тип: наприклад, коли в тексті з'являється пряма мова від особи жіночого персонажу. Отже, здатність майстерно поєднувати ліричну та драматичну манеру співу із відповідним тембровим забарвленням – це головна якість, що необхідна виконавцеві цього солоспіву.

Бурхливість інтонаційного розвитку та мінливість емоційних станів героя зобов'язує виконавця користуватись більш чіткою та виразною артикуляцією, дрібною технікою вимови приголосних, не втрачаючи при цьому кантіленної манери з використанням рівного струменя дихання. Особливістю виконання цього солоспіву є швидка зміна типів дихання – з короткого вузького на довге вузьке; до цього виконавця спонукають теситурні спади та злети, регістрові переключання, стрибки на великі інтервали, наявність хроматичних низхідних ходів та зворотів, октавний стрибок з витриманою тривалістю в динаміці *pp*.

Ім'я Григорія Гурійовича Верьовки – талановитого хормейстера, диригента, композитора і дослідника українського музичного

фольклору – за правом асоціюється із процесами становлення професійного хорового мистецтва України. Спираючись у своїй творчості на традиції народного співу та мистецтво носіїв цієї традиції, він збагатив хоровий стиль виразними засобами музично-інструментального й хореографічного мистецтв, застосовуючи елементи театралізації. Найголовніше – Г. Верьовка розглядав хор та хорову композицію як художню цілісність. Крім того, Григорій Гурійович створив кілька солоспівів, які є важливою часткою його композиторського «автопортрету», принаймні – відбиттям його чуттєво-ліричного світовідчуття.

Диптих «Десь на дні мого серця» на слова Павла Тичини – хвилююча сповідь, що розповідає про найніжніші почуття, пристрасний спалах любові.

Твір написаний у формі діалогу: закоханий ліричний герой твору розмовляє зі своєю милою, їхня бесіда – ніжна і сердечна. Просто й задушевно розповідається про чисте почуття двох молодих людей. Тут немає опису зовнішності дівчини, але відчувається сила захоплення її внутрішньою красою. Мова дівчини надихає героя: він готовий слухати її вічно. *«Говори, говори, моя мила: Твоя мова – співучий струмок»*, – повторює герой, бо в її словах відображається справжня, співуча, казкова душа, й саме завдяки їй у глибині поетового серця спалахує дивовижне почуття любові. Природа ніби теж приєднується до такого гармонійного співзвуччя почуттів закоханих: ніч засвітила зорі, квіти хочуть танцювати з вітром. Увесь світ наче завмер: *«Ніч зірки посвітила. Шепчуть вітру квітки: гей, в танок!»* Дивовижна природа ніби закликає: *«Повінчайся з туманами ночі. Тихо так опівночі. Ніч зірки посвітила»*.

Поетичні рядки Павла Тичини відродилися в музиці Григорія Гурійовича Верьовки, який був другом поета. Це теж була сповідь: сповідувався не юнак, а зріла людина, сповідувався у своїх почуттях, у вірності своїй дружині, з якою прожив понад 40 років, своїй подрузі й однодумцю – Елеонорі Павлівні Верьовці-Скрипчинській.

Солоспів «Десь на дні мого серця» Григорій Гурійович писав у сумні для подружжя дні. Жінка тяжко захворіла. Лікарі надій на одужання не покладали. У такі чорні дні композитор знаходить в поезіях П. Тичини слова, які найточніше увиразнили його власні

думки й почуття. Поетичними рядками вплелися вони у романсову сповідь: «*Десь на дні мого серця заплела дивну казку любов*». На щастя, дружина одужала, а романс залишився як дорогий спогад про гіркі випробування долі.

Другий романс з Диптиху – «Прощання» – в автора поетичного тексту має назву «Я кличу тебе». П. Тичина написав його за два роки до своєї смерті, виданий вірш посмертно. Він був присвячений його коханій Наталці Коновал, жінці, яка іноді здавалася йому маренням. Жінці, яка стала його ліками, його жагою до життя, його сенсом та натхненням. Поет передає читачеві основну тему вірша, виражену в почуттях гострої туги під час розставання, світлого смутку від спогадів про колишні зустрічі, бажання повернути кохану. Ідея цього твору – спустошеність від самотності, що нахлинула, яка чергується зі щасливими спогадами – складне психологічне завдання для його інтерпретатора.

Висновки.

На ґрунті проаналізованих творів українських композиторів – перлин вокальної музики ХІХ – початку ХХ століть – підсумуємо засадничі принципи відтворення *ліричного роду* мистецтва у теноровому виконавстві. По-перше, українського романтизму притаманний кордоцентризм (за філософією Г. Сковороди); звідси щирість, душевність, відкритість. Звідси – унікальний мелос, сентиментальна природа співу, широке дихання, кантиленність.

По-друге, характерною рисою українського романтичного мистецтва є відсутність двосвіття: якщо в європейського романтика «Світ розколовся, і тріщина пішла крізь серце», то в М. Лисенка ми спостерігаємо спокій розуму та не бачимо конфлікту, який заважає герою відчувати єдність зі світом, як це було у Шубертівського Мірошника. Якщо продовжувати й надалі ці порівняння, то слід вказати на унікальність стилю композитора, який пише вокальну лірику не від першої особи, а з позиції іншого героя, і це означає, що його лірика вже не є суб'єктивною та автобіографічною, а навпаки – стає *об'єктивно виваженою, загальнолюдською*.

І третє, найголовніше – це синтез поезії (слова-логосу) та української національної музичної інтонації мови (за О. Козаренком,

2000), що склався саме в М. Лисенка, завдячуючи геніальним поезіям Шевченка, Українки, Гейне.

Є сподівання, що зразки української вокальної лірики лунатимуть не тільки у Харкові, а, завдячуючи українським виконавцям, і в Польщі, Італії, Німеччині. Маємо впевненість, що прийде той час, коли ні в кого не залишиться сумнівів, що ренесанс української музики настав. Хто, як не мистецька українська молодь, допоможе битися серцю української культури?!

Отже, ціннісні пріоритети тенорового репертуару представлені не тільки культурними традиціями української музики, а й усім контекстом світового мистецького часопростору, з яким контактує той чи інший співак. Його дослідження складає *перспективу подальшого вивчення* тенорового репертуару як складової культурно-стильового ландшафту сучасного мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

- Архімович, Л., & Гордійчук М. (1963). *Микола Віталійович Лисенко: Життя і творчість*. (2-ге вид., випр. і доп.). Київ: Мистецтво.
- Булат, Т. (1979). *Український романс*. Київ: Наукова думка.
- Булат, Т., & Філенко, Т. (2009). *Світ Миколи Лисенка. Національна ідентичність, музика і політика України XIX – початку XX століття*. Нью-Йорк: Українська Вільна Академія Наук у США; Київ: Майстерня книги.
- Вериківська, І. (2006). Я не знаю, чому «Наймичка» не йде в Національній опері України. *Українська газета плюс*, 13 (61), 6–12 квітня.
- Говорухіна, Н. (2007). Жанрова стилістика як основа вокально-виконавської практики. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 19, 76–87.
- Зайко, М. (2013). Станьмо до праці плече до плеча! До 130-річчя композитора Якова Якименка-Степового. *Слово Просвіти*, 31, 12.
- Козаренко, О. (2000). *Феномен національної музичної мови*. Львів: вид-во НТШ. (Українознавча бібліотека НТШ, число 15).
- Мадишева, Т. (2002). *Співак і мова: культура співу мовою оригіналу. Теорія і практика*. (Навчальний посібник). Харків: Штрих.

- Медецька, Т. (2016). Вокально-хорова спадщина М. Вериківського. У зб. *Михайло Вериківський у контексті української музичної культури та освіти (до 120-ї річниці з дня народження)*, сс. 75–80. Кременець: [б. в., Кременецька обласна гуманітарно-педагогічна академія ім. Т. Шевченка].
- Пархоменко, Л. О. (2009). *Кирило Григорович Стеценко*. Київ: Музична Україна.
- Скорульська, Р. (2013). Лисенко і Леся Українка. *Музика*, 4, 10–12.
- Торба, О. (2004). Слово і музика в хорovому творі. *Київське музикознавство*, 13, 201–213.

REFERENCES

- Arkhimovych, L., & Hordiichuk, M. (1963). *Mykola Vitaliyovych Lysenko: Life and creativity*. (2nd ed.). Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
- Bulat, T. (1979). *Ukrainian romance*. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
- Bulat, T., & Filenko, T. (2009). The world of Mykola Lysenko. National identity, music and politics of Ukraine in the 19th and early 20th centuries. New York: Ukrainian Free Academy of Sciences in the USA; Kyiv: Maisternia knyhy [in Ukrainian].
- Govorukhina, N. (2007). Genre stylistics as the basis of vocal performance practice. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education*, 19, 76–87 [in Ukrainian].
- Kozarenko, O. (2000). *The phenomenon of the national musical language*. Lviv: Shevchenko Scientific Society Publishing House. (Ukrainian Studies Library of the NSSh, vol. 15) [in Ukrainian].
- Madysheva, T. (2002). *The singer and the language: the culture of singing in the original language. Theory and practice*. (Tutorial). Kharkiv: Strykh [in Ukrainian].
- Medetska, T. (2016). The vocal and choral heritage by M. Verikivsky. In *Mykhailo Verykivskyi in the context of Ukrainian musical culture and education (to the 120th anniversary of his birth)*, pp. 75–80. Kremenets: [n.d., T. Shevchenko Kremenets Regional Humanitarian and Pedagogical Academy] [in Ukrainian].
- Parkhomenko, L. O. (2009). *Kyrylo Hryhorovych Stetsenko*. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Skorulska, R. (2013). Lysenko and Lesia Ukrainka. *Music*, 4, 10–12 [in Ukrainian].
- Torba, O. (2004). Word and music in a choral work. *Kyiv musicology*, 13, 201–213 [in Ukrainian].

- Verikivska, I. (2006). I don't know why "Naymichka" is not performed at the National Opera of Ukraine. *Ukrainian newspaper plus*, 13 (61), April 6–12 [in Ukrainian].
- Zaiko, M. (2013). Let's get to work shoulder to shoulder! To the 130th anniversary of the composer Yakov Yakymenko-Stepovy. *Word of Enlightenment*, 31, 12 [in Ukrainian].

Oleksii Konorov

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
post-graduate student,
the Department of Interpretation and Music Analysis
e-mail: dirizor9514@gmail.com
ORCID iD: 0000-0003-0731-4662

The pearls of Ukrainian vocal lyrics in a contemporary tenor singer's work (the performer's auto-comment)

Statement of the problem.

The cultural and stylistic landscape in the musical art of the 21st century is marked by the active entry of Ukrainian culture and its vocal and performance component into the world space. Therefore, for young Ukrainian singers, the task of rethinking the significance of the "golden fund" of domestic vocal lyrics of the 19th and 20th centuries and reproducing it in their own performance art becomes more urgent than ever. However, the realities of the concert life of a modern tenor singer testify otherwise: the "golden pages" of chamber-vocal lyrics, created for a high male voice, are mostly unknown and not studied on a systematic basis in higher music institutions. This prompts us to fill this "gap" within the capabilities of a concert vocalist, which enriches the scientific component of vocal art and makes the topic of the article relevant.

Objectives, methods, and novelty of the research.

The purpose of the article is to determine the historically established mental qualities of Ukrainian vocal music, as its appear in the compositions of the 19th–20st centuries and actualize in the contemporary creative practice of the singer-tenor. The research material consists of solos and arias created by Ukrainian

classical composers (M. Lysenko, Ya. Stepovy, K. Stetsenko, M. Verykivsky, L. Revutsky, H. Veriovka). The concept of the article is based on the works of Ukrainian musicologists devoted to M. Lysenko (L. Arkhimovych, T. Bulat & T. Filenko; the history of Ukrainian music (M. Zaiko, T. Medetska, L. Parkhomenko, T. Bulat); vocal music (N. Govorukhina, T. Madysheva, O. Torba). Research methods, such as historical and stylistic, genre, stylistic, performance, together contribute to studying the composers' thinking and formulating the author's practical recommendations as a concerting singer. The novelty of the obtained results lies in the introduction into the scientific and concert circulation of pearls of Ukrainian vocal lyrics on the basis of interpretative and stylistic analysis.

Research results and conclusion.

On the basis of the analyzed works of Ukrainian composers, the fundamental principles of the reproduction of the lyrical genre of art in tenor performance are defined. 1) Ukrainian romanticism is characterized by «cordocentrism» (according to H. Skovoroda's philosophy); hence sincerity, soulfulness, openness, sentimental tone, unique cantilena, wide breathing. 2) A characteristic feature of Ukrainian romantic art is the absence of dichotomy: in M. Lysenko's music we observe the peace of mind and do not see the conflict that prevents the hero from feeling unity with the world, as was the case in F. Schubert's songs. 3) Synthesis of poetry and the Ukrainian national "musical intonation of speech" (according to O. Kozarenko, 2000), which developed precisely in M. Lysenko's work.

Vocal lyrics of Ukrainian composers is unique, as it is not autobiographical, but objective, universal. The value priorities of the tenor repertoire are represented not only by the cultural traditions of Ukrainian music, but also by the entire context of the world artistic space-time with which this or that singer is in contact. The exploration of it provides a perspective for the further study of the tenor repertoire as a component of the cultural and stylistic landscape of modern art.

Keywords: *chamber-vocal lyrics; tenor-singer; Ukrainian classical composers; solo singing; opera aria; song; performing analysis.*

Стаття надійшла до редакції 3 червня 2024 року

УДК 784.1(510):78.09"195/200"

DOI 10.34064/khnum1-7109

Лю ФаньСумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка,
аспірантка кафедри музикознавства та культурології

e-mail: 291842197@qq.com

ORCID iD: 0000-0002-6097-8225

Концертні традиції хорового диригування в Китаї другої половини ХХ – початку ХХІ століття

Хорове виконавство та диригування в Китаї наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття набувають значного розвитку. Однак художні здобутки хорового виконавства, зокрема, формування концертних традицій, творча манера і досягнення видатних китайських хорових диригентів не отримали належного висвітлення в музикознавстві. Тільки з початком ХХІ століття диригентсько-хоровій практиці та освіті, особливостям і творчій діяльності деяких хорових колективів та диригентів стала приділятися певна увага науковців. Отже, новизна цього дослідження обумовлена його метою – висвітлити творчі здобутки видатних хорових диригентів і колективів, розкрити формування концертних традицій хорового мистецтва Китаю другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Комплекс наукових підходів (історико-культурний, історико-біографічний, музикознавчий, генералізуючий) дозволив підсумувати, що в період до 1980 років розвиток хорової творчості в Китаї перебував під тиском ідеології та політики комуністичної партії. Нині концертна діяльність провідних китайських хорів і диригентів має індивідуальну траєкторію розвитку. Основою їх репертуару є, насамперед, п'єси китайських композиторів та обробки пісень народів Китаю. Твори світової хорової спадщини виконуються переважно під час міжнародних заходів. Починаючи з 1990 років, значну роль у розвитку концертних традицій і диригентсько-хорової діяльності відіграла організація в Китаї національних і міжнародних хорових конкурсів і фестивалів.

Ключові слова: хорове виконавство Китаю; концертно-виконавська діяльність; диригентське мистецтво; концертні традиції; диригентсько-хорова практика та освіта; індивідуальний виконавський стиль; особливості художньої інтерпретації; репертуарна політика; мануальна техніка; художні здобутки.

Постановка проблеми.

Хорова концертна діяльність є ваговою складовою сучасного музичного виконавства в Китаї. Подібно до інших сфер музичної культури й мистецтва, хорове виконавство, у тому числі й хорове диригування, накопичило власні національні традиції, що поєднуються з досвідом європейської та світової музичної практики. Останнє зумовлювалося, в першу чергу, тим, що протягом майже всього ХХ століття хоровими диригентами в Китаї були зарубіжні музиканти або китайські фахівці, які отримали освіту за кордоном. Таких спеціалістів було вкрай мало, отже, за пульт ставали або композитори, очолюючи хорові колективи, або талановиті виконавці з числа хористів, які виступали в ролі керівників хору. Сприятливі умови для розвитку хорового диригування склалися в Китаї лише наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття¹. Це період надзвичайно стрімкого розквіту диригентсько-хорового виконавства та концертної діяльності китайських хорів. Однак творчі здобутки хорового виконавства як пріоритетної царини музичної культури Китаю, формування організаційних засад і концертних традицій провідних хорових колективів, творча манера і досягнення видатних китайських хорових диригентів досі не отримали належного висвітлення й узагальнення в науковій літературі.

Отже, представлене дослідження видається *актуальним* і містить певну *наукову новизну*.

Останні дослідження та публікації. Тільки з початку ХХІ століття окресленій проблематиці приділяється певна увага науковців. Виникає зацікавлення окремими аспектами композиторської і виконавської творчості в Китаї, у тому числі питаннями диригентсько-хорової практики та освіти (Ма Сюй, 2015; Растрігіна, 2022; Лю Чженьянь, 2023); привертають увагу особливості розвитку та діяльності регіональних хорових центрів (Гуй Цзюньцзе, 2020; 2022);

¹ Хорове диригування як окрему спеціальність було впроваджено в музичних коледжах Пекіну та Шанхаю у 1980 роках, а у Центральній консерваторії в Пекіні – у 2002 році.

безпосередньо творчість видатних колективів та непересічних митців (Тан Фань, 2024).

Мета статті – висвітлити творчі здобутки видатних хорових диригентів і колективів та процес формування концертних традицій хорového мистецтва Китаю другої половини ХХ – початку ХХІ століття.

Методологія дослідження. Використовується комплекс наукових методів і підходів, основними з яких є *історико-культурологічний* (для визначення особливостей розвитку, специфіки, стилістики та форм диригентсько-хорової концертно-виконавської творчості в Китаї), *історико-біографічний* (з метою висвітлення та історичної оцінки творчої діяльності видатних китайських хороших диригентів та колективів), *музикознавчий* (уможливлює аналіз індивідуальної виконавської манери, мануальної техніки, художньої інтерпретації окремих диригентів, репертуарної політики китайських хороших колективів), метод *узагальнення* (підсумовує концертно-виконавські здобутки диригентсько-хорового мистецтва в Китаї).

Виклад основного матеріалу дослідження.

Починаючи від середини ХХ століття, після встановлення незалежної Народної республіки (1949), хорове виконавство в Китаї набуло особливо активного розвитку, оскільки концертна діяльність хороших колективів мала в цей час, перш за все, політичне й певне виховне значення. Хоровий репертуар в наступні три десятиліття складався виключно з ідеологічно спрямованих творів, що відповідали політиці влади та партійній ідеології. Кульмінація у розвитку цієї тенденції припадає на добу «культурної революції», коли хорове виконавство було майже єдиним легітимним видом музичної діяльності у країні, що вже відзначалось у попередніх публікаціях авторки статті (Лю Фань, & Стахевич, 2022: 152). Ситуація змінюється і стає набагато вільнішою в 1980 роках. Це виявилось у розширенні репертуару, урізноманітненні тематики і стилістики творів, хоча, як і раніше, левова частка хороших композицій мала задовольняти ідеологічні вимоги партійної верхівки та цензури (Лянь Лю, 2013: 81). У цей період зросла кількість хороших колективів, багато з яких досягло значних висот у виконавській діяльності. Звичайно, такі колективи

очолювали талановиті диригенти, чия творчість згодом отримала широке визнання в Китаї та за його межами.

Сьогодні в Китаї існують тисячі професійних та аматорських хорових колективів, але їхні концертні програми (за зрозумілих об'єктивних причин) складаються здебільшого з китайських хорових п'єс та обробок народних пісень. Твори світової хорової спадщини, як і раніше, становлять лише невелику частку від загального обсягу. Зазвичай керівникам (особливо невеликих місцевих колективів) доводиться обирати, насамперед, нескладні та невеликі за обсягом хорові композиції китайської музики, які можуть виконати навіть непрофесійні співаки. Нечасто у програмах зустрічаються і твори крупних форм: «Виключення складають виступи хорових колективів, які мають відношення до центрів європейського мистецтва та християнських храмів, а також діяльність концертуючих хорів, які регулярно відвідують міжнародні фестивалі, обов'язковою умовою участі яких є включення до конкурсної програми творів західних композиторів» (Гуй Цзюньцзе, 2022: 39).

Вважаємо за доцільне висвітлити концертну діяльність саме таких хорів, які на сьогодні є флагманами китайського хорового мистецтва і творчість яких позначена своєрідною манерою виконання, що відрізняє їх від інших колективів.

З-поміж багатьох хорових колективів, які набули світового визнання, відзначимо, насамперед, *Хор симфонічного оркестру Китаю*. Цей колектив був організований при симфонічному філармонічному оркестрі, що є поширеною практикою організації хорових музичних колективів у Китаї. Датою заснування вважається 1956 рік – час об'єднання із Центральним симфонічним оркестром, але як самостійна одиниця хор існував уже з 1948 року.

Творчий шлях колективу від початку був відзначений потужними досягненнями та численними перемогами. На початку 1950 років хор двічі був учасником Всесвітнього молодіжного хорового фестивалю, що принесло йому відповідно золоту та срібну нагороди. У 1959 році за участю Хору симфонічного оркестру

в Китаї прозвучала Дев'ята симфонія Л. ван Бетховена. У 1979 році колектив гучно заявив про себе на Першому міжнародному хоровому фестивалі на Філіппінах, а в 1985-му – на музичному фестивалі «Гонконг-Хуанхе». У 1980 роки із запровадженням національних фестивалів і конкурсів Хор симфонічного оркестру став переможцем на другому Всекитайському Пекінському хоровому конкурсі (перше місце і Гран-прі, 1986).

Тріумфальний шлях колективу продовжила низка концертних турів по всьому світу. Так, у серпні 1993 року хор відвідав із гастролями США та Канаду, де взяв участь у Третньому міжнародному музичному форумі (Ванкувер). У 1995 році побував у Малайзії. Турне хору в Тайвані (1993, 1995) було сприйнято як зміцнення стосунків між співвітчизниками на обох берегах. У 1997 році, після повернення Гонконгу до складу Китаю, хор виступив у цьому місті із трьома концертами з різних програм. Наприкінці ХХ століття колектив продовжив активну гастрольну діяльність у країнах Далекого Сходу: взяв участь у 12-му Міжнародному музичному фестивалі в Макао (1998), виступив із програмою класичної європейської та сучасної китайської музики в Сінгапурі² (1999). «Зірковим» для китайського філармонічного хору став виступ у 2008 році в Золотому залі Віденської ратуші (Австрія). Такі мистецькі акції у цілому сприяли підвищенню престижу китайського мистецтва у світовій культурі.

У складі хору 80 талановитих співаків – випускників вітчизняних китайських і зарубіжних музичних навчальних закладів. За майже 70 років концертної діяльності в колективі змінилося багато керівників, серед яких є такі зірки китайського хорового мистецтва, як Лі Лінь, Ян Лянкунь, Цюй Лі. В останні роки хор очолює Хуан Юефен, а обов'язки головного хормейстера виконує Ван Лінлін. Із Хором симфонічного оркестру Китаю плідно працюють відомі китайські та зарубіжні диригенти: Ян Хуннянь, Тан Мухай, Ма Гешун, Сюй Жуйці,

² У концерті виконувались «Реквієм» В. А. Моцарта і кантата «Хуанхе» Сін Сінхя.

Юй Фен, Юй Лун, У Лінфень, Лю Яньпін, Цао Дін, Сейджі Озава (Японія), Девід Ларсон (США), Жан П'єрсон (Франція) та ін.

Репертуар хору від початку включав як обробки національних пісень, так і академічні твори зі світового доробку³, виконання яких відрізнялося неповторним вишуканим стилем, який відповідав епосі та жанру. Питання конкуренції та бажання задовольнити попит сучасного слухача поставили перед колективом нові завдання. Результатом стала підготовка оригінальних сценічних проєктів «Гаряча пора», «Романтичний початок весни», «Розчини двері музиці» та інші, у яких хоровий спів сполучається з акторською грою учасників. Театралізація хорових композицій підсилює художній ефект від виконання музики, активізує її сприйняття аудиторією і дозволяє відчути новий, оригінальний, яскравий підхід колективу до інтерпретації творів. Хор, у основному, виконує китайський репертуар із пісень різних народностей країни, досягаючи різноманіття, зокрема, зміною мішаного, жіночого та чоловічого складів – постійною практикою колективу.

Ще одним потужним концертним колективом у Пекіні є *Хор державного Великого театру Китаю*, заснований у грудні 2009 року за участю видатної китайської хорової диригентки і музичної діячки У Лінфень, яка очолила колектив. Як і Хор симфонічного оркестру, хоровий колектив Великого театру складається з випускників китайських і зарубіжних консерваторій. Основне його призначення – участь в оперних постановках і концертах, однак хор активно задіяний і в різнопланових культурно-мистецьких заходах. Крім хорових партій в оперних виставах (понад 20 постановок), у репертуарі хору – масштабні твори інших жанрів (Дев'ята симфонія Л. ван Бетховена, Друга і Восьма симфонії Г. Малера) та музично-розважальні програми «Шлях до відродження», «Чудовий Китай» та ін.

³ На міжнародному фестивалі на Філіппінах (1979), поряд із Дев'ятою симфонією Л. ван Бетховена, була виконана китайська народна пісня «Дзвінкий і солодкий, немов кращий фарфор».

Хор Великого театру провадить широку гастрольну діяльність. Його добре знають та приймають у Сінгапурі, Гонконгу, Південній Кореї, Японії та ін. З колективом співпрацювали багато видатних діячів мистецтва: всесвітньо відомий тенор Пласидо Домінго, диригенти Лорін Маазель, Даніель Орен та ін. Основою репертуару хору є обробки народних пісень та пісні китайських композиторів ліричного чи патріотичного плану. Ці композиції майже всі написані для мішаного, чоловічого чи жіночого хору із супроводом і за своїм інтонаційно-мелодичним викладенням відповідають традиціям хорової творчості другої половини ХХ століття. Отже, у китайській хоровій культурі дотепер зберігаються і не втрачають популярності масові пісенно-хорові жанри певної ідеологічної спрямованості⁴.

Відомим хоровим колективом є *Великий хор Китайського теледіалогівлення*, утворений шляхом об'єднання кількох любительських хорових угруповань у Пекіні (1984). Його засновником є відомий диригент Ху Цзенжун, під керівництвом якого хор набув професійного статусу. Головними завданнями роботи з колективом Ху Цзенжун вважав виховання культури звуку, розширення репертуару, розвиток навичок володіння різними типами хорової фактури та прийомами хорового співу. Завдяки цьому сформувався неповторний стиль хорового колективу. У теперішній час хор налічує понад 100 учасників, це найбільший хор Китаю, яким в останні роки керує Го Гуйжун.

Хор регулярно виступає на радіо і телебаченні, брав участь у Всекитайському фестивалі мистецтв, Пекінському фестивалі хорового співу, різних міжнародних музичних фестивалях та інших престижних проєктах і конкурсах, де неодноразово виборював лауреатські премії.

⁴ У програмі «Серце Китаю – любов синів та дочок» 18 квітня 2015 року на сцені Великого театру, поряд з народними наспівами провінцій Аньхуей, Шаньдун, Цинхай, виконувались ліричні хорові мініатюри Чжао Юаньчжєня, Люй Венчєня, Цяо Юя та інших, що чергувалися з піснями патріотичного змісту «Я здобуваю Батьківщині нафту» Цинь Юнчєна, «Народ Яньбаня гаряче любить Голову Мао» Цзинь Фєнхао, «Я і моя Батьківщина» Цинь Юнчєна та ін.

Хор телерадіомовлення виступає у найпрестижніших залах Китаю (Пекінський концертний зал, концертний зал Чжуншань та ін.), а також відвідав з концертами багато різних країн світу: Гонконг, Італію, Німеччину, Францію, США, Японію та ін. Нині у співавторстві з відомим композитором і диригентом Цзинь Веєм колектив поповнює свій репертуар сучасними обробками китайських народних пісень.

Поряд з найвідомішими хорами китайської столиці, треба відзначити хоріві колективи іншого найбільш крупного мегаполісу Китаю, Шанхаю – міста, яке вважається колыскою хорового мистецтва країни. Розвиток хорової справи у Шанхаї в першій половині ХХ століття був типовим для китайського мистецтва і багато в чому визначив його шляхи в подальшому. Так, дослідники хорової музики відзначають, що за короткий проміжок часу (від початку ХХ століття і до 1935 року) в Шанхаї з'явилося вже понад 100 різних хорів і співацьких товариств (Гуй Цзюньцзе, 2020: 141) Серед них – «*Shanghai Songsters*» (переважно китайські учасники), хор Шанхайського хорового товариства (здебільшого західні виконавці), німецька громадська хорова група, студенти Національної музичної консерваторії та ін. У концерті 15 квітня 1936 року об'єднаний хор цих колективів здійснив перше виконання Дев'ятої симфонії Л. ван Бетховена в Китаї (там само: 142).

Диригентами хорів у Шанхаї у цей час переважно були європейці. Так, зазначену прем'єру симфонії Л. ван Бетховена готував і диригував італієць Маріо Пачі. А в першому концерті консерваторії хором, який виконав два твори європейських композиторів (жіночий хор з опери А. Саллівана «Іоланта» і куплети Торсадора з «Кармен» Ж. Бізе) та китайську народну пісню «Буддійський хорал», керувала місіс С. М. Ву, яка є також авторкою аранжування народної пісні (там само: 141).

У 1940 роках ситуація з диригентською практикою у Шанхаї змінюється: «... новий етап еволюційного шляху хорового виконавства пов'язується з поверненням з США у 40-х роках пана Ма Гешуна - найвідомішого хорового диригента Китаю» (там само).

Однак, на думку Гуй Цзюньцзе, у цей час загалом змінилося «розташування сил»: до 1940 років у Шанхаї зміцнилися місцеві кадри, і за диригентські пульти стали найталановитіші випускники консерваторії. Це підтверджують відомості про хор «Кресендо» («*Crescendo Chorus*») під керівництвом китайського тенора Чао Мей-Па, який в 1940 році виступав у шанхайському парку Джесфілда (там само: 142).

Зазначені тенденції набули потужного розвитку у другій половині ХХ століття: на початок 2020 років у Шанхаї нараховувалося понад дві тисячі різного рівня хорів (там само: 39). Серед професійних колективів міста на особливу увагу заслуговують хор Шанхайського оперного театру і студентські хори Шанхайської музичної консерваторії (хор студентів вокального відділу, хор відділу музичної освіти, хор диригентського відділу та ін.) Цікавою є репертуарна політика студентських хорів Шанхайської консерваторії, де кожний з них виконує твори, різні за стилістикою. Так, репертуар хору студентів вокального відділу «базується на традиційних китайських творах та західній класиці, а також новостворених операх студентів композиторського відділу» (там само: 42). Цей хор виконує й твори світової та вітчизняної хорової класики («Карміна Бурана» К. Орфа, ораторія Хуан Цзе «Пісня про вічну печаль»), хори з опер та ін. (там само). Концертний репертуар хору відділу музичної освіти – одного з найкращих колективів Шанхаю – «дуже масивний, проте найбільшою популярністю користуються сучасні хорові твори Півдня та Балтії» (там само: 43). Його учасники «виконали багато творів західних композиторів, серед яких Ерік Вітакре, Ко Матсуїта, Ола Гжейло, Ерікс Есенвальдс» та ін. (там само). Високий творчий рівень та художня досконалість є стимулами для поповнення репертуару хору творами, написаними «спеціально для колективу китайськими композиторами» (там само). Хор диригентського відділу Шанхайської музичної консерваторії вважається найкращим «з точки зору звучання та музичної виразності» (там само). Учасники цього колективу звертаються до хорових творів різних епох і стилів.

Зокрема, дуже різноманітні композиції, «від середньовічного григоріанського хоралу до музики Д. Лігеті» (там само: 44) звучать під керуванням студентів у щорічних концертах «Диригент майбутнього».

Досить високий художній і музичний рівень мають у Шанхаї аматорські хори, які пропонується класифікувати за трьома типами: перший – «напівпрофесійні колективи, так чи інакше пов'язані з осередком академічних музикантів» (там само); другий – «хорові колективи, які виступають у християнських храмах» (там само: 45); третій – «найбільш прогресивний. Їхня творчість популяризується завдяки інтернет-мережі» (там само: 47).

Найвідоміший аматорський колектив – «*Echo Chamber Singers*» – налічує 40 осіб, більшість – студенти Шанхайського університету Фудань. Репутація одного з найкращих молодіжних хорів Китаю дозволяє цьому колективу давати концерти «у Шанхайському симфонічному залі, концертному залі “He Luting” та Шанхайському центрі східного мистецтва ... Співаки з цього хору часто виконують твори епохи Відродження та класичної хорової музики, хорові композиції британської романтичної музики та також японської хорової музики» (там само: 44). З аматорів у Шанхаї сформовано *Хор випускників CEIBS*, у якому близько 50 учасників. Рівень майстерності хору засвідчують виступи у Китаї, Тайвані, Італії, країнах Південної Африки, а також срібна нагорода на Всесвітніх хорових іграх.

До хорових колективів другого типу, які виступають у християнських храмах, належить хор «*Шанхайської міжнародної хорової ліги*», у репертуарі якого є певна «кількість європейських творів, проте останнім часом тенденція повернення до національного коріння в китайській музичній культурі стає більш відчутною» (там само: 45–46). Також у храмах Шанхая звучить «*Пастирський хор*», до складу якого входять співаки-католики. У його репертуарі – «переважно ренесансні сакральні твори, що виконуються у соборах та концертних залах Шанхаю протягом всього року», а також хори «європейських композиторів – провідників християнських ідей», що посідають в ньому значне місце (там само: 46–47).

До третього типу хорів належить «*Rainbow Chamber Singers*», учасниками якого є випускники диригентського відділу Шанхайської музичної консерваторії. Учасники хору намагаються розмовляти одною мовою з молодим поколінням китайців. Зокрема, диригент Цзинь Ченчжи – «не тільки керівник хору. Він також є композитором багатьох хорових опусів, на створення яких його надихає власне життя» (там само: 47). У репертуарі хору – твори європейських майстрів доби Відродження і Бароко, класичного і романтичного періодів, сучасні естрадні композиції (різними мовами). У своїх концертах учасники хору застосовують різноманітні «реквізити та сценічні елементи музичного шоу, які наближають виконавців до публіки, забезпечують масову взаємодію з аудиторією, що залучає велику кількість глядачів» (там само: 48). Ці елементи осучаснюють виступи і привертають інтерес до колективу. До цієї ж групи Гуй Цзюньцзе відносить і мішаний хор «*Shanghai Hyperbolic Singers*», який «є дружнім до людей нетрадиційної орієнтації та дотримується їхньої життєвої філософії» (там само). Репертуар колективу складають доступні для пересічних слухачів сучасні композиції китайською чи англійською мовою.

У другій половині ХХ століття в Китаї зросла кількість дитячих хорів, що було пов'язано з ідеологічними настановами «першого 17-річчя», спрямованими на розвиток хорової музики, яка мала виражати патріотичні настрої народних мас, радість і гордість за Батьківщину, її революційних лідерів тощо. Головним завданням, яке переслідувало створення дитячих хорів, була ідеологічна і виховна робота, орієнтування китайських дітей на високі патріотичні ідеали та зміцнення їхньої віри у світле комуністичне майбутнє. У більшості творів для дітей ці ідеологічні мотиви втілювались через позитивні образи й настрої, наприклад, завдяки втіленню теми радісного дитинства та щасливого життя у вільному Китаї. Починаючи від 1980 років, ці тенденції в області дитячого хорового співу відроджуються з новою силою.

Саме в ці роки був створений один із найбільш відомих китайських дитячих хорів – Пекінський філармонічний хор (1983). Заснований і багато років очолюваний Яном Хуннянем (1934–2020), нині цей дитячий хоровий колектив є одним з найкращих у Китаї. Хор та його керівник отримали таку характеристику: «Ян Хуннянь за тридцять сім років роботи з хором Пекінської філармонії сформував “еталон” виконавського стилю та напрями творчої діяльності колективу, сприяв удосконаленню його мистецького рівня, розширив жанрово-стильову палітру репертуару хору перлинами китайської та західноєвропейської хорової музики, власними обробками народних пісень і загальноновизнаних музичних шедеврів, репрезентував дитяче хорове мистецтво Китаю в різних країнах...» (Тан Фань, 2024: 118). Щодо репертуару хору Тан Фань повідомляє: «За роки існування Пекінський філармонічний хор виконав понад 1000 китайських і зарубіжних творів» (там само). Це хорова музика різних стилів і жанрів, композиції для хору китайських митців, хорові обробки фольклорних пісень (не тільки китайських, а й інших народів світу), опуси європейських композиторів тощо. Аналіз виконавського стилю Пекінського філармонічного хору виявляє, що «він наслідує універсальні традиції академічної манери співу та поєднує їх із національними співацькими традиціями, репрезентуючи оригінальні сценічні рішення драматургії виконуваних хорових творів» (там само: 119).

Наприкінці ХХ століття дитячий хоровий спів у Шанхаї переживає нову хвилю розвитку. У цей час виникає багато колективів, виступи яких на хорових конкурсах і фестивалях як у Китаї, так і за його межами демонструють високий рівень підготовки учасників. Одним з таких відомих колективів є *Шанхайський молодіжний хор (Shanghai Youth Choir)*, у різноманітному репертуарі якого найбільш цікавими є «виконання сучасних хорових композицій (“*Can you Hear Me*” Боба Чілкота або “*Koosen*” Тобіна Стокса)» (Гуй Цзюньцзе, 2022: 41).

Заслуженою популярністю у слухачів користується *Шанхайський хор дитячого радіо (Shanghai Children’s Radio Chorus)*. Цей мішаний хор, у складі якого – учні, веде активну концертну діяльність і бере

участь у хорових конкурсах. Гуй Цзюньцзе повідомляє, що під його власним керівництвом «діти виступали в рамках Світових хорових ігор в Цинциннаті (2012). Їхній репертуар складають переважно твори сучасних китайських та західних композиторів» (там само).

За стилем та кількістю учасників з-поміж інших вирізняється «Весняний дитячий хор» (*Spring Children's Choir*) Шанхайської спілки студентських мистецтв. До його складу входять понад 300 учасників з різних шкіл міста. З моменту заснування (1996) хор здобув численні нагороди як у країні, так і за кордоном. Гуй Цзюньцзе вважає, що «унікальний стиль співу, технічні навички співаків», які «відповідають вимогам хорів світового рівня», багато в чому відпрацьовані завдяки його керівниці Шень Ванжунь (*Shen Wanjun*), яка отримала багато відзнак на міжнародних хорових фестивалях, а її «стиль диригування був визначений суддями конкурсів як “гнучкий” та неймовірно енергійний» (там само). Цей потужний колектив має широкий репертуар, що включає як хорові твори китайських композиторів, «так і твори європейської хорової класики, а також опуси сучасних західних майстрів» (там само: 41–42).

Останніми роками набувають поширення нові форми концертної роботи, що стали можливими завдяки застосуванню новітніх комп'ютерних технологій. У контексті розробки інноваційних форм концертної діяльності можна навести приклад спільного міжнародного музичного проекту Центральної консерваторії музики (Пекін) та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ). 19 травня 2020 року хорові колективи цих закладів здійснили світову прем'єру твору для підтримки медичних працівників світу, які щодня рятують життя багатьох людей. Організатори зібрали віртуальний хор, учасники якого, кожний зі свого пристрою, виконували партії хорової композиції Лі Сяобіна (*Всі консерваторії ...*, 2020).

Значну роль у поширенні хорової концертної діяльності та розвитку концертних традицій в Китаї відіграє організація національних та міжнародних хорових конкурсів і фестивалів, які систематично проводяться з 1992 року (Гуй Цзюньцзе, 2022: 50). Цей

процес одразу набрав стрімких обертів, і вже на початку ХХІ століття Китай став постійною ареною масштабних міжнародних хорових заходів і змагань. Так, у 2006 році на півдні Китаю в м. Семінь було проведено Всесвітню хорову зустріч, яка зацікавила як політиків і ЗМІ, так і культурне суспільство. Як повідомляє Ма Сюй (2015: 33), «за даними організаторів цього заходу, на церемонії відкриття виступив спеціально організований хор послів із вісімдесяти країн». У 2010 році знаменною подією стало проведення в Китаї Всесвітньої хорової Олімпіади за дорученням Міжнародної хорової асоціації «*Musica mundi*» («Музика Світу»). Зауважується, що «за спостереженнями організаторів, учасників і журналістів, ця подія стала однією з найбільш видатних у світовому хоровому русі: в ній взяло участь близько 20 тисяч співаків і музикантів з понад 80 країн і регіонів світу» (там само). Це активізувало діяльність численних національних колективів і стало прекрасним стимулом для заохочення нових любителів хорового співу.

Важливе значення в розвитку диригентсько-хорового виконавства мало проведення в Китаї Міжнародних хорових фестивалів. Особливо грандіозним був 15-й хоровий фестиваль, який відбувся в онлайн-режимі у 2020 році в Пекіні. У заході взяли участь 450 хорових колективів (про китайські хорові міжнародні фестивалі див.: Гуй Цзюньцзе, 2022: 50-52). «Всі ці масштабні міжнародні заходи, – резюмує Ма Сюй, – затверджували загальні ідеали хорового мистецтва, ставали дієвою платформою для обміну досвідом хорового виконавства, переконливими стимулами зростання зрілості китайських хорових диригентів, колективів, композиторів, надихали їх на подальше вдосконалення хорового руху у всіх його проявах» (Ма Сюй, 2015: 33).

Висновки.

У статті здійснено короткий огляд розвитку диригентсько-хорового виконавства Китаю другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Відзначено, що до 1980 років його особливості визначались ідеологією та політикою комуністичної партії. Виокремлено діяльність

провідних китайських хорів і диригентів, творчість яких позначена своєрідністю манери хорового виконання (Хор симфонічного оркестру та Хор державного Великого театру Китаю, Великий хор Китайського телерадіомовлення, хор Шанхайського оперного театру, студентські хори Шанхайської консерваторії, дитячий Пекінський філармонічний хор та ін.).

Проаналізовано програми концертних виступів, доведено, що основою репертуару більшості хорів є, насамперед, п'єси китайських композиторів та обробки пісень народів Китаю. Популярні хорові твори світового репертуару китайські колективи виконують переважно на міжнародних мистецьких заходах. Починаючи з 1990 років, значну роль у поширенні хорового виконавства та розвитку концертних традицій у Китаї відіграла організація національних та міжнародних хорових конкурсів і фестивалів. З початку ХХІ століття виконання хорових творів поєднується з акторською грою хористів. З поширенням інтернет-мереж і комп'ютерних технологій впроваджуються нові (віртуальні) форми хорової концертної роботи. Усе це сприяло піднесенню сучасного диригентсько-хорового мистецтва Китаю й виходу його на світовий рівень.

Питання розвитку хорового виконавства Китаю, діяльності провідних китайських хорів і диригентів, специфіки концертних традицій мають *широкі перспективи подальшого вивчення*. Так, ця тематика потребує вивчення як на кожному з певних історичних етапів, так і стосовно загальних тенденцій розвитку диригентсько-хорового мистецтва, творчої діяльності окремих митців і колективів, концертних та освітніх закладів тощо.

ЛІТЕРАТУРА

- Всі консерваторії – партнери Китаю об'єднались в один великий віртуальний хор. (2020). *Музеї України*, 19 трав. <https://www.museum-ukraine.info/?p=8945>
- Гуй Цзюньцзе. (2020). Еволюція хорової культури Шанхаю в аспекті взаємодії з традиціями європейського музичного мистецтва. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 127, 137–147. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.127.213890>

- Гуй Цзюньцзе. (2022). *Європейська хорова музика у виконанні сучасних шанхайських колективів: інтерпретаційні аспекти*. (Дис. ... д-ра філософії). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Лю Фань, & Стахевич, Г. О. (2022). Хорове мистецтво Китаю другої половини ХХ століття: історико-стильовий екскурс. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*, 22 (1), 141–156. DOI: <https://doi.org/10.33287/222211>
- Лю Чженьянь. (2023). Деякі проблеми диригентсько-хорової підготовки майбутніх учителів музики в КНР. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 65 (3), 320–325. http://www.aphn-journal.in.ua/archive/65_2023/part_3/65-3_2023.pdf#page=320
- Лянь Лю. (2013). Стан і тенденції розвитку хорового мистецтва в Китаї. *Культура України*, 42, 80–87. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ku_2013_42%282%29__16
- Ма Сюй. (2015). *Методичні засади підготовки іноземних студентів у ВНЗ України до керівництва хоровими колективами*. (Дис. ... канд. пед. наук). Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського. Одеса.
- Растрігіна, А. М. (2022). Диригентсько-хорова педагогіка в науковому дискурсі сучасної професійної мистецької освіти. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*, 204, 61-66. <https://pednauk.cusu.edu.ua/index.php/pednauk/article/view/1202/1143>.
- Тан Фань. (2024) Репертуар Пекінського філармонічного хору 80–90 років ХХ століття: жанрова та стильова панорама. *Слобожанські мистецькі студії*, 1 (4), 117–121. DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2024.1.22>

REFERENCES

- All conservatories – partners of China have united in one large virtual choir. (2020). *Museums of Ukraine*, May 19. <https://www.museum-ukraine.info/?p=8945> [in Ukrainian].
- Gui Junjie. (2020). The evolution of choral culture in Shanghai in terms of interaction with the traditions of European musical art. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 127, 137–147 [in Ukrainian].
- Gui Junjie. (2022). *European choral music performed by modern Shanghai ensembles: interpretive aspects*. (PhD diss.). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv [in Ukrainian].

- Lian Liu. (2013). State and trends of developing the choral art in China. *Culture of Ukraine*, 42, 80–87. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ku_2013_42%282%29__16 [in Ukrainian].
- Liu Fan, & Stakhevysh, H. O. (2022). Chinese choral art of the second half of the 20th century: a historical and stylistic excursion. *Musicological opinion of Dnipropetrovsk region*, 22 (1), 141–156. DOI: <https://doi.org/10.33287/222211> [in Ukrainian].
- Ma Xu. (2015). *Methodological principles of training foreign students in universities of Ukraine to lead choral groups*. (PhD diss.). South Ukrainian K. D. Ushinsky National Pedagogical University [in Ukrainian].
- Rastryhina, A. M. (2022). Conductor and choral pedagogy in the scientific discourse of modern professional art education. *Scientific notes. Series: Pedagogical sciences*, 204, 61–66. <https://pednauk.cusu.edu.ua/index.php/pednauk/article/view/1202/1143> [in Ukrainian].
- Tang, Fan. (2024) The repertoire of the Beijing Philharmonic Choir in the 1980s and 1990s: a genre and style panorama. *Slobojan art studios*, 1 (04), 117–121. DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2024.1.22> [in Ukrainian].
- Zhenyan, Liu. (2023). Some Problems of Conducting and Choral Training Future Music Teachers in China. *Current issues of humanitarian sciences*, 65 (3), 320–325. http://www.apfn-journal.in.ua/archive/65_2023/part_3/65-3_2023.pdf#page=320 [in Ukrainian].

Liu Fan

Sumy A. S. Makarenko State Pedagogical University,
postgraduate student,
the Department of Music and Cultural Studies
e-mail: 291842197@qq.com
ORCID iD: 0000-0002-6097-8225

Concert traditions of choral conducting in China in the second half of the 20th – early 21st century

Statement of the problem.

Historically, choral performance and conducting in China got extraordinary development in the late 20th and early 21st centuries. But the artistic achievements of Chinese choral performance, the formation of organizational foundations and concert traditions of leading choral groups, the creative manner and achievements

of outstanding conductors have not received adequate coverage and generalization in scientific literature. Only since the beginning of the 21st century, some attention of musicologists has been paid to conducting and choral practice and education (Ma Xu, A. Rastrygina, Liu Zhenyan), the activities of regional choral groups (Gui Junjie), the work of some outstanding artists and their groups (Tang Fang). The insufficient research of the stated problem actualizes the topic of the proposed article.

Objectives, methods, and novelty of the research.

The scientific novelty is due to the purpose of the article – to highlight the creative achievements of outstanding choral conductors and collectives, to reveal the formation of organizational foundations and concert traditions of Chinese choral art of the second half of the 20th – beginning of the 21st century, which did not become the subject of a separate study.

A complex of scientific methods and approaches was used, the main of which are historical and cultural (for identification of the features of development, specifics, stylistics and forms of concert performance), historical and biographical (for covering the creative path of outstanding Chinese choral conductors and groups), musicological (analysis of individual performance style, artistic interpretation, repertoire policy), generalization (historical assessment of concert performance achievements of choral art in China).

Research results and conclusion.

A review of the development of choral art in China in the second half of the 20th – beginning of the 21st century proved that until the 1980s, the features of its development were determined by the ideology and policy of the Communist Party. It was found that the concert activity of the leading Chinese choirs is characterized by a peculiar manner of performance. The concert programs were analyzed, and it was found that the basis of the repertoire of most choirs are plays by Chinese composers and arrangements of songs of various peoples of China. Works of the world repertoire are mainly performed by Chinese groups during participation in international events. Since the 1990s, the organization of national and international choral competitions and festivals has played a significant role in the development of concert traditions and the spread of choral concert activities in China. At the beginning of the 21st century, the expressiveness of the musical component has been enhanced by theatrical performance. With the spread of Internet networks and computer technologies, new virtual forms of choral concert work are being introduced.

Keywords: *choral performance of China; concert performance; conducting art; concert traditions; conducting and choral practice and education; individual performance style; features of artistic interpretation; repertoire policy; manual technique; artistic achievements.*

Стаття надійшла до редакції 9 червня 2024 року

УДК 78.071.2:792«19»(477)

DOI 10.34064/khnum1-7110

Качуринець Лілія Валеріївна

Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія,
кандидат мистецтвознавства, старший викладач
кафедри вокалу та диригентсько-хорових дисциплін
e-mail: kachurynetsliliiia@gmail.com
ORCID iD: 0000-0002-7800-789X

**Напрями діяльності диригентів України у ХХ столітті
крізь призму мистецьких проєктів**

У статті розглянуто основні напрями мистецької проєктної діяльності українських диригентів у ХХ столітті з погляду питань впливу художніх проєктів на культурний розвиток України та внеску диригентів у світове музичне мистецтво. Новизна дослідження полягає у розгляді еволюції діяльності диригентів України ХХ століття, виокремленні певних її напрямів як сукупності мистецьких проєктів та її загальній оцінці з позиції сучасного наукового дискурсу мистецтвознавства. Отже, головною метою статті є систематизація напрямів проєктної діяльності українських диригентів ХХ століття. На розкриття теми дослідження спрямований комплекс загально- та конкретнонаукових методів, а саме: історіографічний, біографічний, соціокультурний, компаративний, системний; використано матеріали, які раніше не вводились до наукового обігу, що дозволяє глибше зрозуміти специфіку та масштаби діяльності диригентів України у розглядаєний історичний період. У висновках указано на динаміку розвитку проєктної діяльності диригентів у ХХ столітті у зв'язку з розширенням музичного репертуару, диференціацією музичних жанрів, співпрацею диригентів із композиторами, експериментами з медійними проєктами й технологіями, дослідженням музичної спадщини, мистецькими ініціативами, керівництвом оперними постановками тощо. Відзначено, що своєю участю в мистецьких проєктах диригенти сприяли розвитку музичної освіти та популяризації української музики.

Ключові слова: диригент; диригентська діяльність; диригентська проєктна діяльність; українське мистецтво ХХ століття.

Постановка проблеми.

Диригентське мистецтво є одним з найважливіших аспектів музичної культури, що значною мірою впливає на розвиток і популяризацію музичного мистецтва у цілому. ХХ століття характеризувалося значними політичними та соціальними змінами, які вплинули на культурну сферу. Зміна політичних режимів, війни, революції та інші історичні події суттєво відобразилися на діяльності музикантів і культурних інституцій. Провідні українські диригенти, чия творча діяльність припадає на цей історичний період (Я. Барнич, Л. Брагінський, Г. Верьовка, В. Верховинець, І. Віленський, Н. Городовенко, П. Гречаниченко, Г. Давидовський, П. Демуцький, В. Йориш, І. Карабиць, М. Колесса, В. Комаренко, А. Кривохижа, М. Куц, Б. Левитський, Б. Лятошинський, І. Майчик, М. Малько, В. Мінько, В. Міщенко, П. Милославський, А. Пашкевич, К. Пігров, М. Покровський, Ф. Попадич, Й. Прібік, М. Радзівський, Б. Світличний, Е. Скрипчинська, І. Сльота, В. Смекалін, Я. Степовий, К. Стеценко, Є. Шехтман), як ключові постаті в музичному світі, не лише адаптувалися до цих змін, але й активно впливали на освітні, просвітницькі, воєнно-політичні та соціокультурні процеси завдяки своїй творчій діяльності.

ХХ століття було періодом експериментів і новаторства в музичному мистецтві, коли диригенти шукали нові форми вираження та нові шляхи взаємодії з аудиторією. Багато з них присвячували свою діяльність виконанню творів українських композиторів, що сприяло їх популяризації як в Україні, так і за її межами. Вони створювали програми, які включали і класичні твори, і сучасні композиції, тим самим збагачуючи культурну палітру країни. Крім того, диригенти часто виступали ініціаторами створення нових музичних колективів та фестивалів, що сприяло розвитку виконавського мистецтва.

Вивчення мистецьких проєктів диригентів допомагає зрозуміти, як саме формувалася та розвивалася музична культура України, якими були головні тенденції та напрями цього розвитку. Таким чином, дослідження напрямів проєктної діяльності диригентів України у ХХ столітті є важливим не лише для розуміння історії музичної культури, але й для її подальшого розвитку.

Останні дослідження і публікації. Дослідженню різноманітної проблематики діяльності українських диригентів у загальнокультурних, соціокультурних та естетично-художніх контекстах присвячена низка праць вітчизняних науковців. Професійну діяльність диригентів-хормейстерів висвітлюють роботи В'ячеслава Бойка (Бойко, 2019), Анатолія Мартинюка (Мартинюк, 2001); також особливості роботи українських хороших диригентів висвітлював Михайло Бурбан (2007). Проблеми розвитку професійної рефлексії майбутніх керівників оркестрових колективів розглядали Дмитро Мазур (2020) і Тетяна Потапчук (2023). До історії диригентського виконавства в контексті творчості Анатолія Авдієвського звертався Олександр Горбенко (2019), у зв'язку з діяльністю Станіслава Павлюченка – Вікторія Ткаченко (2017), Стефана Турчака – Володимир Рожок (2013). Як бачимо, існуючі дослідження фокусуються на професійній майстерності, методичній роботі та індивідуальних якостях диригентів, основний наголос ставиться на творчості особистості. Отже, існує потреба у вивченні діяльності українських диригентів ХХ століття у контексті створення ними мистецьких проєктів, аналізі спрямування та змісту останніх, чому й присвячене пропонуване дослідження, й що визначає його **наукову новизну**.

Метою статті є систематизація напрямів проєктної діяльності українських диригентів у ХХ столітті.

Методологія дослідження. На забезпечення ґрунтовного та всебічного висвітлення теми спрямований комплекс дослідницьких методів, а саме: *історіографічний* (аналіз архівних документів, журналів); *біографічний* (вивчення біографій, мемуарів, особистих листів та спогадів); *соціокультурний* (аналіз взаємодії диригентів із соціальним та культурним середовищем (фестивалі, концерти)); *компаративний* (порівняння репертуарів, методів роботи та мистецьких проєктів); *системний* (програми концертів, записи виступів, відгуки критиків). Таким чином, комплексний підхід до дослідження напрямів діяльності українських диригентів ХХ століття крізь призму мистецьких проєктів забезпечує всебічне осягнення їхнього внеску у розвиток української музичної культури.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Українське диригентське мистецтво ХХ століття стало значущим явищем у світовій музичній культурі, вирізняючись високою майстерністю своїх видатних представників. Поява талановитих митців, зростання їхньої популярності і визнання за кордоном свідчать про високий рівень української диригентської школи.

Початок століття ознаменувався формуванням професійної музичної освіти України. Заснування спеціалізованих навчальних закладів у культурних центрах країни – Києві, Львові, Одесі, Харкові – заклало фундамент для підготовки диригентів під керівництвом видатних педагогів. Революції, війни та політичні зміни значно вплинули на культурне життя України у ХХ столітті. Незважаючи на ці виклики, українські диригенти зуміли зберегти і розвинути свою національно-музичну ідентичність через діяльність у різноманітних мистецьких проєктах, яка здійснювалась у певних напрямках.

Мистецький проєкт – це організована форма творчої діяльності, що передбачає реалізацію певної ідеї або концепції в рамках культурного чи художнього заходу. «Мистецькі проєкти, – зазначає Михайло Поплавський, – стали логічним виявом розвитку культури. Проєктна діяльність у сфері культури на новому рівні “підключила” українське мистецтво до світових художніх тенденцій, кардинально змінила картину буття української художньої культури» (Поплавський, 2019: 253). Мистецькі проєкти у діяльності диригентів – це концерти, фестивалі, постановки опер, балетів чи вистав, перформанси та інші події, спрямовані на презентацію та популяризацію мистецтва.

У ХХ столітті мистецькі проєкти диригентів не мали багатокомпонентної реалізації; спостерігалися лише окремі їхні ознаки. Проєктна діяльність у сфері музики у ХХ столітті характеризувалася кількома ключовими аспектами. Серед них – вибір репертуару (популяризація класичної музики, засвоєння нових жанрів, таких як джаз і поп-музика, нових напрямів, що мають інтернаціональне значення), режисерування і театралізація оперних та балетних постановок, організація музичних колективів (професіоналізація, спеціалізація на джазових ансамблях, фолк-капелах, танго-оркестрах), виконавська діяльність та організація гастрольних турів

(планування, управління). Лише у другій половині ХХ століття ця діяльність набула повного розвитку і всі її складові компоненти почали реалізовуватися. Ці характеристики відображають основні тенденції розвитку музичної індустрії ХХ століття та демонструють, як проектна діяльність інтегрувалася у диригентську сферу, сприяючи її еволюції та збагаченню. Водночас інституційні творчі колективи, такі як симфонічні оркестри та оперні театри, продовжували свою довготривалу діяльність, реалізуючи окремі проекти в межах своїх структур.

У творчості диригентів проекти з'явилися як відповідь на потребу більш структурованого і концептуального підходу до музичних виступів і культурних ініціатив. Вони дозволили диригентам не лише демонструвати свою майстерність, а й реалізовувати інноваційні ідеї, залучати нових слухачів і розвивати музичне мистецтво. Поява мистецьких проектів у творчості диригентів була зумовлена кількома факторами: професіоналізацією музичного мистецтва, соціокультурними змінами, розвитком міжнародних зв'язків і технічним прогресом. Таким чином, мистецькі проекти стали важливим елементом творчої діяльності диригентів, сприяючи розвитку їхньої професійної майстерності і збагаченню культурного життя суспільства.

Як зазначалося у дисертаційному дослідженні авторки цієї статті, «у ХХ столітті концертна естрада стала центральною площиною для реалізації новаторських ідей і творчого вираження диригентів. Вони отримали можливість не лише відтворювати класичні композиції, але й втілювати власні ідеї в рамках концертної естради. Диригенти стали ініціаторами і керівниками різноманітних візуально-звукочувих вистав, перформансів тощо», презентуючи «музику у будь-яких мистецьких формах. Такий підхід дозволив диригентам досягти більшого впливу на аудиторію та сприяв популяризації музичного мистецтва» (Качуринець, 2024: 86). Так, в Одеському Дерибасівському саду у 1907 році розпочалися щотижневі літні симфонічні вечори, організовані українським оперним диригентом Йосипом Прібіком (1853–1937). Для цього була спеціально збудована літня концертна естрада. У виконанні Одеського симфонічного оркестру у день відкриття проекту пролунали звуки урочистої «Святкової

увертюри» Б. Сметани. Концерти склалися із трьох відділень, де у двох звучала серйозна класика, а у третьому – твори легких музичних жанрів. Показовими були підсумки проєкту, які виявили, що одеська публіка отримала неабияке естетичне задоволення від симфонічної музики. Оркестр зібрав 11 500 крб.; після покриття витрат на будівництво сцени, паркана та лавочок залишилося 6000 крб. чистого прибутку (Грица, 1990: 326–327).

Державна українська мандрівна капела «Думка», заснована в Києві 1920 року хоровим диригентом Нестором Городовенком (1885–1964), була продовжувачем традицій Першої мандрівної капели Дніпросоюзу (1919), здійснювала концертні поїздки Україною з метою просування українського фольклору. Згодом Н. Городовенко розробив програми концертних номерів, які містили твори різних народів СРСР. «Гастролюючи братніми республіками, “Думка” спростовувала хибні уявлення про сутність української творчості прихильників шовіністичних та великодержавницьких поглядів, які репрезентували духовну спадщину українців лише в межах вишиванок, широких шароварів і “малоросійського” гопака» (Гордійчук, 1990: 50). Пізніше репертуар колективу поповнився зразками світової хорової музики: творами Й. С. Баха, Л. ван Бетховена, Й. Брамса, Д. Верді, А. Вівальді, Й. Гайдна, К. Дебюссі, В. Моцарта, К. Пендерецького, М. Равеля, А. Шнітке. Світове визнання капели поширювалося завдяки виступам колективу у концертних залах Австрії, Бельгії, Великої Британії, Голландії, Іспанії, Італії, Канади, Німеччини, Польщі, США, Франції, Швейцарії. Керівник «Думки» підтримував зв'язок із хоровими диригентами, з якими мав змогу спілкуватися у вищезазначених країнах, «надсилаючи туди твори з репертуару капели та у зворотному діалозі отримувал закордонний нотний матеріал» (там само: 51).

Просвітницька діяльність диригентів відіграла важливу роль у розвитку культурної грамотності населення і була спрямована на відновлення втраченого спадку після тривалого періоду – «панування царської Росії, яка перетворила Україну на провінцію “тюрм народів”, позбавлену права мати свою культуру, мистецтво та навіть мову, існування якої офіційно ігнорувалося органами влади»

(там само: 47). Громадська критика вітчизняних митців закликала «до активної участі у формуванні національного обличчя хорів, капел, театрів та сприймалася як директива, що мала стати орієнтиром для всіх, хто не приймав комуністичну ідеологію» (там само: 48).

Так, одним із напрямів діяльності хорових диригентів була участь у мистецьких об'єднаннях. Згадаємо Музичне товариство імені М. Леонтовича, яке ставило за мету вивести українське мистецтво на рівень світової культури та відкрити доступ до нього для всього народу. Започаткування мистецької ініціативи у 1921 році – просвітницького товариства на базі Комітету пам'яті Миколи Леонтовича (фундатором став композитор і хоровий диригент Кирило Стеценко, 1882–1922) – стало важливим чинником відродження української культури. Для реалізації такої ідеї К. Стеценко об'єднав багатьох діячів мистецтв, серед яких, зокрема, назвемо художника і поета Ю. Михайлова, журналіста О. Чапківського, композитора і педагога П. Козицького, фольклористів К. Квітку і Д. Ревуцького, композиторів-диригентів М. Вериківського, В. Верховинця, Г. Верьовку, П. Демущького, Б. Лятошинського, Ф. Попадича, Я. Степового (за: Гордійчук, 1990). Головною метою просвітницького товариства було посилення свого впливу заради організації мистецьких колективів робітників і селян, як-от: музичних гуртків, хорів, оркестрів при фабриках та заводах обласних і провінційних міст, у сільських громадах тощо.

Окремим напрямом проєктної діяльності диригентів була організація музичних фестивалів, концертних серій та спеціальних мистецьких проєктів. Наприклад, Перша хорова олімпіада була організована 8 листопада 1924 року у Київському оперному театрі ім. К. Лібкнехта. Головною метою проєкту було створення платформи для сприяння та популяризації хорового співу в Україні, підвищення рівня музичної культури виконавців, сприяння обміну досвідом, стимулювання конкуренції між хоровими колективами та підвищення професіоналізму в музичній сфері. Ініціативу щодо проведення мистецького проєкту проявив хоровий диригент та керівник Першої української мандрівної капели «Думка» Нестор Городовенко. Його зусилля спрямовувалися на підтримку та піднесення музичної творчості в Україні через організацію змагань хорових колективів та

сприяння розвитку диригентської діяльності. У проєкті взяли участь Капела-студія ім. М. Леонтовича (керівники – Г. Верьовка та Е. Скрипчинська), Хор-студія ім. К. Стеценка (керівники – М. Вериківський та В. Верховинець), Студентський хор Музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка (керівники – Д. Бертє та М. Радзівський), мандрівні капели «РУХ» (керівник – Б. Левитський) та «ДУХ» (керівник – Ф. Соболю). Найкращим хоровим колективом СРСР 1924 року, за рішенням музично-наукової ради Наркомосвіти УСРР, було визнано капелу «Думка» (Беляєва, 1992: 13).

Періодом розвитку українського музично-концертного життя став проміжок часу від початку функціонування Центральної Ради (1917), утворення Української Народної Республіки (1917), об'єднання УНР із ЗУНР (1918), існування Гетьманщини і Директорії (до 1920-го), й далі до 1940 років – етапі формування Української радянської влади. У цей період політичні сили визначали культурну політику українізації республіки. У країні почали проводити масові концерти на відзначення різних історичних подій, свят, а також акції громадсько-політичного спрямування (передвиборчі концерти-мітинги), у яких брали участь військові оркестри, бандуристи, робітничі хори. Зрозуміло, що основний акцент на цьому етапі був зроблений на хоровому виконавстві, оскільки традиція хорового співу не переривалася, а репертуар постійно збагачувався і оновлювався (там само: 428).

У період громадянської війни «в Україні спостерігалася інтенсивна робота агітбригад, які обслуговували червоноармійців. Особливий внесок у цей процес зробили Б. Лятошинський та І. Віленський, які організовували проєкт пересувних фронтових концертних бригад з метою підтримки духу та розваг у середовищі армійців. Зокрема, хор під керівництвом Ф. Попадича активно брав участь у концертних виступах для військових. У музично-концертному житті Полтави важливу роль відіграли мистецькі ініціативи диригентів Ф. Попадича (хор ім. Т. Шевченка) та В. Верховинця (хор студентів Інституту народної освіти), у Вінниці – С. Папа-Афанасопуло (Хорова капела) та багато інших. З 1918 по 1920 роки симфонічні концерти на літній естраді Київського парку реалізовували

диригенти Л. Штейнберг та М. Малько (оркестр оперного театру), Л. Брагінський (оркестр клубу Радробітників), Д. Бертє та М. Радзієвський (оркестровий гурток товариства ім. М. Леонтовича), Д. Бертє (оркестр Музтехнікуму), В. Бердяєв (оркестр Муздрамінституту ім. М. Лисенка)» (Качуринець, 2024: 94).

Концертні виступи із симфонічними оркестрами на естрадній сцені, у рамках обміну диригентами, відбулися у Дніпропетровську під орудою Д. Ахшарумова, А. Брискіна, Р. Глієра, О. Єрофєєва, В. Йориша, О. Сенкевича та Г. Столярова. Протягом 1926 року в Одесі оперні диригенти М. Малько, Й. Прибік та Г. Столяров провели 15 естрадних концертів симфонічних оркестрів. У Львові (1941) реалізувалась давня ідея С. Людкевича – виконання його симфонії-кантати «Кавказ» оркестром Філармонії та хоровою капелюю «Трембіта» під орудою М. Колесси (Беляєва, 1992: 433–452).

Ще одним напрямом роботи диригентів була діяльність, пов'язана з оперною режисурою. Ця ініціатива залишалася актуальною та значущою для диригентської практики, оскільки продовжувала розвиватися й адаптуватися до вимог сучасності. Диригенти активно розширювали репертуар оперних постановок, що зумовило створення інноваційних та захоплюючих вистав. За допомогою диригентів відтворювались ідеї та образи, які виражали волелюбні ідеали, дух революційної боротьби, відображали повсякденне життя народу, підкреслювали національну культурну самобутність, отже, відбувалося формування критеріїв високої художньої якості мистецтва та культури виховання нового покоління. Ці завдання вимагали вироблення національних стилістичних основ у музичному театрі. Диригент Київського театру Йосип Вайсенберг відзначився своєрідними експериментами у сфері сценічних рішень. У постановці опери «Іскри» Б. Яновського він здійснив незвичайну театралізацію, використовуючи двоповерхову конструкцію, за принципом кіномонтажу. Візуальний ряд опери «Вибух» Б. Яновського, через використання рухомих конструкцій, нагадував швидку зміну кінокадрів, що підкреслювало головну ідею військового протистояння. Особливо ці прийоми були дієвими у масових сценах, де

досягалася «єдність руху». Використовувались також агітаційно-плакатні елементи виразності (Беляєва, 1992: 467–468).

Пошуки цікавих театралізованих рішень відбувалися у балетних виставах. Увага диригентів-постановників до «кінофікації театру» привела до поділу вистав на окремі епізоди та уникнення розгорнутих масових сцен. На початку 1930 року з успіхом пройшли постановки перших українських балетів – «Ференджі» Б. Яновського у Харківському театрі (диригент – Й. Вайсенберг) та «Карманьйоли» В. Фемеліди (диригенти – В. Смекалін у Київському театрі, М. Покровський в Одеському, В. Йориш у Дніпропетровському, Є. Шехтман у Донецькому). У відтворенні героїко-революційного сюжету «Ференджі» (боротьба індійського народу проти англійських колонізаторів) Йосип Вайсенберг використав підхід, запозичений з кінематографу: розподілив сюжет на 21 окремих епізод (подібно до кінострічки) та за допомогою кінопроектора ілюстрував його розгортання на екрані. Події Великої французької революції та особиста доля її героїв в балеті «Карманьйола» давали змогу виявити художньо-виконавські достоїнства солістів балету, які підкреслювались у диригентських інтерпретаціях (там само: 470–471).

Трагічні події Другої світової війни (1939–1945), що унесла безліч життів, «залишила свій слід в історії музики», зруйнувавши професійну кар'єру багатьох видатних митців: «Фашистський режим у Німеччині відзначився серйозною деструкцією в галузі музичного мистецтва: руйнування концертних заходів та установ, переслідування прогресивних музикантів, систематичне порушення демократичних принципів і культурних традицій...» (Качуринець, 2024: 97). Політичні переслідування, що розпочалися ще у передвоєнні часи, відбувались і з боку репресивних установ радянського тоталітарного режиму; вони не минули й провідних українських диригентів, наприклад, «В. і О. Верховинців (1880–1938; 1900–1938), В. Комаренка (1887–1969), Л. Конопа (1896–1941), К. Пігрова та інших» (там само). Водночас, саме диригенти спрямовували емоції і підтримували національний дух під час воєнних та післявоєнних подій, виконуючи велику кількість патріотичних і ліричних пісень, розважальної музики, яка зміцнювала емоційний настрій людей.

Попри те, що значна частина музикантів була вимушена емігрувати, це привело «до обміну творчими надбаннями між різними культурами» (там само). У цій ситуації диригенти продовжували виконувати класичні твори та здійснювали нові пошуки, спрямовані на відображення культурних змін, що відбувалися у світі. У повоєнний період диригентське мистецтво стає більш відкритим до різних музичних напрямів та експериментів, що суттєво розширило межі музичної культури ХХ століття.

У той же час, в межах позначених інтеграційних процесів, поступово відновлює свій розвиток перервана війною і репресіями національно спрямована лінія руху до відродження української культурної ідентичності, що в музичній сфері реалізовувалась через створення виконавських колективів – носіїв народних пісенно-танцювальних традицій. На наш погляд, «розвиток колективів народної пісні і танцю в Україні протягом ХХ століття зумовлений комплексом історичних, соціокультурних та політичних чинників. По-перше, важливим чинником було відродження української культури після довгого періоду російського та радянського поневолення. Перед українцями постала загроза втрати своєї культурної спадщини під час голодоморів та репресій політичних режимів. Ансамблі пісні і танцю стали символами цього відродження, допомагаючи зберегти і передати наступним поколінням багату культурну спадщину. По-друге, розвиток народних колективів пов'язаний зі зростанням інтересу до традиційної культури в умовах глобалізації. Зростаюча популярність світової культури спонукає багатьох людей шукати свої корені та виражати національну гордість через музику і танець» (Качуринець, 2024: 98).

Отже, ХХ століття в історії української музичної культури було позначене, серед іншого, й створенням та успішним функціонуванням багатьох пісенно-танцювальних фольклорних колективів. Перші з них виникли ще у довоєнні роки, частина – в роки війни, а у повоєнні часи ця виконавська практика набула подальшого активного розвитку. «Серед таких ансамблів – Національна заслужена капела бандуристів України імені Г. Майбороди, заснована в 1918 році бандуристом В. Ємцем; Вінницький академічний ансамбль пісні і

танцю “Поділля”, організований у 1919 році хормейстером Г. Давидовським; Полтавський жіночий хоровий театралізований ансамбль “Жінхоранс” (1930), створений композитором та диригентом В. Верховинцем; Донецький заслужений державний академічний ансамбль пісні й танцю “Донбас”, заснований у 1937 році композитором і диригентом З. Дунаєвським; Хмельницький академічний ансамбль пісні й танцю “Козаки Поділля” (1938), започаткований симфонічним диригентом Б. Світличним; Івано-Франківський національний академічний гуцульський ансамбль пісні й танцю “Туцулія” (1939) під орудою диригента Я. Барнича; Заслужений академічний ансамбль пісні й танцю Збройних сил України (1939), заснований народним комісаром оборони СРСР К. Ворошиловим; Національний заслужений академічний український народний хор України імені Г. Верьовки (1943), заснований композитором і хоровим диригентом Г. Верьовкою; Буковинський ансамбль пісні й танцю України (1944) під керівництвом композитора Г. Шевчука та хормейстера В. Мінька; Ужгородський заслужений академічний Закарпатський народний хор (1945), першим керівником якого був хоровий диригент П. Милославський; Заслужений Прикарпатський ансамбль пісні й танцю України «Верховина» (1950), започаткований диригентом П. Гречаніченку; Полтавський заслужений ансамбль пісні й танцю України “Лтава” ім. В. Міщенка (1957), заснований диригентом В. Міщенку; Черкаський академічний заслужений український народний хор (1957), першим керівником якого був хоровий диригент М. Куш; Поліський академічний ансамбль пісні й танцю “Льонок” імені І. Сльоти (1958), заснований хормейстером І. Сльотою; Державний академічний Волинський народний хор (1978) під керівництвом композитора і хорового диригента А. Пашкевича; Кропивницький академічний театр музики, пісні й танцю “Зоряни” (1984), відкритий культурним діячем і педагогом А. Кривохижею, та багато інших» (там само).

Також, завдяки науково-технічному прогресу і відповідному розвитку засобів комунікації, які у наш час отримали узагальнену назву «медіа», одним із визначних напрямів ХХ століття стали проекти радіомовлення й телебачення, у яких безпосередню участь брали й українські диригенти. Так, на посаді редактора і звукорежисера

музичної редакції Львівського обласного комітету з радіомовлення і телебачення у період з 1959 по 1971 рік працював Іван Майчик (1927–2007). Це надало йому унікальну можливість впливати на музичну культуру та популяризувати твори через засоби масової інформації. Під керівництвом Івана Майчика радіослухачі мали змогу чути хорові твори львівських композиторів (Є. Козака, А. Кос-Анатольського, С. Людкевича), світових класиків (Р. Вагнера, В. Моцарта, Д. Россіні, Б. Сметани), відновлювати й виконувати забуті та заборонені «советами» твори українських композиторів (В. Барвінського, А. Вахнянина, М. Вербицького, О. Кошиця, О. Нижанківського) (Камінський, 2017).

Із проголошенням незалежності України у 1991 році відбувається подальший стрімкий розвиток культурного руху та мистецьких ініціатив. Завдяки засобам масової інформації, таким як телебачення, радіо та Інтернет, що починає у ці роки поступово входити до повсякденного життя країни, виступи українських артистів, зокрема, на різноманітних музичних фестивалях та в інших мистецько-культурних проектах, стали більш доступними для аудиторії з інших країн. Наприклад, «*Kyiv Music Fest*» – щорічний міжнародний український музичний фестиваль, який популяризує сучасну українську музику в країні та за її межами (Скрипник, 2008: 360). Засновником фестивалю став український композитор та диригент Іван Карабиць (1945–2002), який зумів при проведенні першого з «*Kyiv Music Fest*» (1990) залучити спонсорів для фінансової підтримки дійства. Вже на першому фестивалі пролунали найкращі музичні твори українських авторів ХХ століття (моноопера В. Губаренка «Ніжність», симфонія Є. Станковича «*Dictum*», «*Exegi monumentum*» В. Сильвестрова, Другий концерт М. Скорика, Третій концерт І. Карабиця, Дев'ята симфонія В. Бібіка, Дев'ята симфонія Б. Буєвського та інші). Іван Карабиць зумів організувати та провести понад 30 концертів у рамках «*Kyiv Music Fest*», а це симфонічні, камерні, хорові, сольні, джазові композиції та мистецькі програми. З 1991 року в рамках фестивалю проводився конкурс молодих композиторів імені Мар'яна та Іванни Коць; відбулися такі заходи, як імпреза кінофільму «Лебедине озеро. Зона» (режисер Ю. Ільєнко,

композитор В. Балей, 1990); проєкт «Арт-контрапункт» (музика у творах сучасних художників України, 1994); картинна виставка В. Франчука (2000); фотовиставка В. Запорожця й картин Г. Юхимця на теми джазу (2004). У 2000 році була започаткована міжнародна наукова конференція «Українська тема у світовій музичній культурі». Фестиваль «*Kyiv Music Fest*» розширює свої межі: презентує творчість молодих композиторів: Чернігова (2001), Житомира (2002), інших міст, з 2005 року – майстер-класи американського композитора Джорджа Крамба (George Crumb), польського композитора Богуслава Шеффера та інших (там само: 362).

Висновки.

Отже, аналіз творчої практики диригентів України ХХ століття (А. Авдієвський, Й. Вайсенберг, М. Гайворонський, Н. Городовенко, В. Іконник, М. Кацал, О. Кошиць, А. Мархлевський, К. Пігров, Й. Прибік, Я. Розенштейн та ін.) засвідчив поступові зміни у напрямках їх проєктної діяльності у зв'язку з розширенням музичного репертуару, диференціацією музичних жанрів, співпрацею з композиторами, експериментами з медійними проєктами й технологіями (музичний запис, трансляція концертів, світломузика та використання сучасних музичних інструментів), дослідженнями музичної спадщини, різноманітними мистецькими ініціативами (музичні фестивалі, концертні серії та створення спеціальних мистецьких проєктів, зокрема, власних хорових та інструментальних колективів), керівництвом оперними постановками (у співпраці із хореографами, режисерами, художниками і майстрами відео-арту).

Таким чином, в Україні ХХ століття диригентське мистецтво відображало тенденції розвитку світової музичної культури, поєднувало музику з іншими видами мистецтва, сприяло її розумінню та поглибленню музичних вражень аудиторії, відкривало нові перспективи для розвитку музики в цілому.

Подальші дослідження в межах обраної тематики можуть бути пов'язані з більш глибоким розглядом кожного з окреслених напрямів мистецьких проєктів та детальним аналізом їхнього змісту на конкретних прикладах.

ЛІТЕРАТУРА

- Беляєва, М. В. (ред.) (1992). *Історія української музики: 1917–1941*. Київ: Наукова думка.
- Бойко, В. (2019). Специфіка професійної діяльності диригентів академічного хору. *Культура України*, 63, 8–18.
- Бурбан, М. (2007). *Українські хори та диригенти*. Дрогобич: Посвіт.
- Горбенко, О. (2019). Хормейстерська діяльність Анатолія Авдієвського: поєднання народної та академічної манер співу. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2 (43), 118–130.
- Гордійчук, Я. (1990). *Становлення українського музичного театру і критика*. Київ: Музична Україна.
- Грица, С. Й., (ред.) (1990). *Історія української музики: кінець XIX – початок XX ст.* Київ: Наукова думка.
- Камінський, В. Є. (2017). Майчик Іван Іванович. У кн. І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін. (ред.), *Енциклопедія сучасної України* [Електронний ресурс], т. 18. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, <https://esu.com.ua/article-60558>
- Качуринець, Л. В. (2024). *Диригентська проектна діяльність у XX – на початку XXI століть*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Київський національний університет культури і мистецтв. Київ. URL: <https://drive.google.com/file/d/1LkMRiWAAaYerdKJCWn7MvuxIxagK0VA/view>
- Мазур, Д. (2020). *Розвиток професійної рефлексії майбутніх керівників інструментальних колективів у процесі фахової підготовки*. (Дис. ... д-ра філософії). Рівненський державний гуманітарний університет. Рівне.
- Маргинюк, А. К. (2001). *Диригентсько-хорова освіта в музичній культурі України другої половини XX століття*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківська державна академія культури. Харків.
- Поплавський, М. М. (2019). Мистецький проект: дискурс художньої культури початку нового тисячоліття (у точці перетину – crossover point). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 1, 248–254.
- Потапчук, Т. (2023). Особливості професійної діяльності майбутнього диригента оркестрового колективу. *Інноватика у вихованні*, 17, 103–111.
- Рожок, В. (2013). *Історія українського диригентського виконавства: творчість Стефана Турчака*. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.
- Скрипник, Г. (2008). *Українська музична енциклопедія*. Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

Ткаченко, В. (2017). Творча діяльність Станіслава Павлюченка (до 80-річчя від дня народження). *Молодий вчений*, 4 (44), 80–85.

REFERENCES

- Beliaieva, M. V. (ed.). (1992). *The History of Ukrainian Music: 1917–1941*. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
- Boiko, V. (2019). The Specifics of Professional Activity of Academic Choir Conductors. *Culture of Ukraine*, 63, 8–18 [in Ukrainian].
- Burban, M. (2007). *Ukrainian Choirs and Conductors*. Drohobych: Posvit [in Ukrainian].
- Horbenko, O. (2019). The Choral Conducting work by Anatolii Avdievskiy: Combining Folk and Academic Singing Styles. *Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 2 (43), 118–130 [in Ukrainian].
- Hordiichuk, Ya. (1990). *The Formation of Ukrainian Musical Theater and Criticism*. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Hrytsa, S. Y. (ed.). (1990). *The History of Ukrainian Music: Late 19th – Early 20th Century*. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
- Kachurynets, L. V. (2024). *Conducting Project Activities in the 20th and Early 21st Centuries*. (PhD diss.). Kyiv National University of Culture and Arts. Kyiv. <https://drive.google.com/file/d/1LkMRiWwAaYerdKJCWn7MvuxIxagK0VA/view> [in Ukrainian].
- Kaminskyi, V. E. (2017). Ivan Ivanovych Majchuk. In I. M. Dziuba, A. I. Zhukovskiy, M. H. Zhelezniak et al. (Eds.), *Encyclopedia of Modern Ukraine* [Electronic resource], vol. 18. Kyiv: Institute of Encyclopedic Research of the National Academy of Sciences of Ukraine. <https://esu.com.ua/article-60558> [in Ukrainian].
- Martyniuk, A. K. (2001). *Conducting and choral education in the musical culture of Ukraine in the second half of the 20th century*. (Extended abstract of PhD's diss.). Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv [in Ukrainian].
- Mazur, D. (2020). *Development of professional reflection in future leaders of instrumental ensembles during professional training*. (PhD diss.). Rivne State Humanities University. Rivne [in Ukrainian].
- Poplavskiy, M. M. (2019). Art project: the discourse of artistic culture at the beginning of the new millennium (at the crossover point). *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 1, 248–254 [in Ukrainian].
- Potapchuk, T. (2023). The Specifics of Professional Activity of a Future Orchestral Conductor. *Innovativeness in upbringing*, 17, 103–111 [in Ukrainian].

- Rozhok, V. (2013). *The History of Ukrainian Conducting: The Work of Stefan Turchak*. Kyiv: Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [in Ukrainian].
- Skrypnyk, H. (2008). *Ukrainian Musical Encyclopedia*. Kyiv: M. Rylsky Institute of Art History, Folklore and Ethnology of National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].
- Tkachenko, V. (2017). Creative Activity of Stanislav Pavliuchenko (on the 80th Anniversary of His Birth). *A young scientist*, 4 (44), 80–85 [in Ukrainian].

Lilija Kachurnets

Khmelnytsky Humanitarian and Pedagogical Academy,
PhD in Art Studies, Senior Lecturer,
the Department of Vocal and Conducting Choral Disciplines,
e-mail: kachurnetsliliia@gmail.com
ORCID iD: 0000-0002-7800-789X

Directions of the activities of Ukrainian conductors in the 20th century through the prism of art projects

Statement of the problem.

The art of conducting is one of the most important aspects of musical culture, which largely affects the development and popularization of musical art as a whole. The 20th century was a period of experimentation and innovation in musical art, when conductors were looking for new forms of expression and new ways of interacting with the audience. Many conductors dedicated their activities to the performance of works of Ukrainian composers, which contributed to their popularization both in Ukraine and abroad. They created programs that included both classical works and modern compositions, thereby enriching the cultural palette of the country. In addition, conductors often initiated the creation of new music groups and festivals, which contributed to the development of the musical infrastructure. Studying the artistic projects of conductors helps to understand exactly how the musical culture of Ukraine was formed and developed, what were the main trends and directions of this development. Thus, the study of the directions of project activities of conductors of Ukraine in the 20th century is important not only for understanding the history of musical culture, but also for its further development.

Recent research and publications. The works of Viacheslav Boiko, Anatolii Martyniuk, Dmytro Mazur, Tetiana Potapchuk, Oleksandr Horbenko, Viktoriia Tkachenko, Mykhailo Burban and others are devoted to studying the various issues of the Ukrainian conductors' activities. Existing studies focus on professional skill, methodical work and individual qualities of conductors, the main emphasis is on individual creativity. Therefore, there is a need to study the activities of Ukrainian conductors of the 20th century in the context of their artistic projects, analysis of the direction and content of the latter.

Objectives, methods, and novelty of the research.

The purpose of the study is the systematization of the project activities of Ukrainian conductors of the 20th century. The novelty of the study consists in the considering the evolution of the Ukrainian conductors' activity in the 20th century, the identification of certain directions as a set of artistic projects, and its general assessment from the standpoint of the modern scientific discourse of art history. A complex of general and specific scientific methods is aimed at revealing the research topic, namely: historiographical, biographical, sociocultural, comparative, systemic; materials that were not previously introduced into scientific circulation were used, which allows for a deeper understanding the specifics and scope of the activity of Ukrainian conductors in the considered historical period.

Research results.

Changes in political regimes, wars, revolutions and other historical events of the 20th century significantly affected the activities of musicians and cultural institutions. The leading Ukrainian conductors, whose creative activity falls on this historical period are Ya. Barnych, L. Brahinsky, H. Veriovka, V. Verkhovynets, I. Vilensky, N. Horodovenko, P. Hrechanichenko, H. Davydovsky, P. Demutsky, V. Yorish, I. Karabyts, M. Kolessa, V. Komarenko, A. Kryvokhyzha, M. Kushch, B. Levitsky, B. Liatoshynsky, I. Maichyk, M. Malko, V. Minko, V. Mishchenko, P. Myloslavsky, A. Pashkevych, K. Pihrov, M. Pokrovsky, F. Popadych, Y. Pribik, M. Radzievsky, B. Svitlichny, E. Skrypchynska, I. Sliota, V. Smekalin, Ya. Stepovy, K. Stetsenko, Ye. Shechtman. As key figures in the musical world, they not only adapted to these changes, but also actively influenced educational and socio-cultural processes thanks to their creative activity.

Project activity in the field of music in the 20th century was characterized by several key aspects. Among them are the selection of the repertoire (popularization of classical music, assimilation of new genres, such as jazz and pop music, new directions of international importance), directing and theatricalization of opera and ballet productions, organization of musical groups (folk choirs, folk song ensembles and dance, jazz and pop music orchestras), performance activities

and organization of concert tours (planning, management). Only in the second half of the 20th century this activity reached its full development and all its components began to be fully realized.

Conclusion.

The conclusions indicate the dynamics of the development of conductors' project activity in the 20th century in connection with the expansion of the musical repertoire, the differentiation of musical genres, the cooperation of conductors with composers, experiments with media projects and technologies, the study of musical heritage, artistic initiatives, the management of opera productions, etc. It was noted that the conductors contributed to the development of musical education and the popularization of Ukrainian music through their participation in artistic projects.

Thus, in the 20th century, the conducting art evolved reflecting the needs and requirements of the modern musical world. The globalization of the century contributed to the intensive development and expansion of conductors' capabilities in creating innovative artistic projects that combined music with other forms of art, contributing to the understanding and deepening of musical impressions of the audience and opening new perspectives for the development of musical culture.

Keywords: *conductor; conducting activities; conducting project activities; Ukrainian art of the 20th century.*

Стаття надійшла до редакції 26 травня 2024 року

УДК 780.647.2.071.2'06
DOI 10.34064/khnum1-7111

Мельниченко Максим Вікторович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
творчий аспірант кафедри народних інструментів України
e-mail: melnuchenko21923@gmail.com
ORCID iD: 0000-0002-2017-9461

**Якість «стихійного» мислення баяніста:
виконавський текст і звуковий образ сучасного баяна**

У сучасній баянній творчості використовуються різноманітні виконавські прийоми та ефекти, які розкривають багатогранність інструмента і значно збагачують музичний зміст творів. Мета роботи – дати характеристику якості «стихійного» мислення баяніста у процесі створення виконавського тексту і, як наслідок, звукового образу сучасного баяна. Стаття є першим досвідом розгляду прийомів гри на баяні як мобільних елементів композиторського тексту у виконавській інтерпретації. У результаті дослідження визначено сучасні виконавські прийоми та шумові ефекти у баянному мистецтві; виокремлено шість ключових характеристик якості «стихійного» мислення виконавця, а саме: інтуїтивність, імпровізаційність, спонтанність, емоційну виразність, креативність, інтерактивність. У висновках підкреслено, що композитори і виконавці, застосовуючи такі види техніки, як вібрато, тремоло, рикошет, кластер, нетемпероване глісандо, гра повітрям, ефекти перкусії, гра регістрами та позаінструментальні шумові ефекти, створюють унікальні звукові поєднання, що підвищують емоційну та художню виразність сучасних баянних творів. Якість «стихійного» мислення баяніста, яка проявляється через імпровізацію та свободу інтерпретації, є важливою характеристикою сучасного баянного мистецтва. Баяністи, органічно поєднуючи технічну майстерність і творчу інтуїцію, досягають високих результатів у створенні виконавських текстів.

Ключові слова: баяніст; виконавські прийоми; виконавський текст; звуковий образ сучасного баяна; прийоми гри на баяні; сучасне баянне мистецтво; якість музичного мислення.

Постановка проблеми.

Сьогодні розвиток музичного мистецтва стимулює процес вдосконалення художніх показників виконавської баянної техніки: композитори залучають у свої твори нові прийоми, розширюючи оригінальну баянну літературу та інтегруючи інноваційні авторські рішення в музичні твори.

Важливим аспектом сучасного баянного мистецтва є «стихійне» мислення виконавця, що означає його здатність діяти інтуїтивно, слідує внутрішньому емоційному імпульсу та музичному натхненню. «Стихійне» мислення баяніста дозволяє йому вільно інтерпретувати музичний текст, додаючи до нього прояви власної індивідуальності і художню виразність, що є особливо важливим у виконавському процесі, де моментальний емоційний відгук на музику є ключовим для створення живого та динамічного виконання.

Крім створення нового репертуару, для сучасного баянного мистецтва є характерним розширення *інтерпретаційної парадигми*. Воно пов'язане із санкціонованими авангардом змінами у художній позиції виконавця, що наближають його функцію до рівня *співавторства* з композитором. Такий мистецький синтез привів до посилення впливу сучасної музики на слухача завдяки новим формам виконавської інтерпретації та її безпосередній експресії. Зростання комунікативної ролі виконавства було зазначено Н. Семененком: «Сучасний простір інтерпретується тепер як комплексний механізм для активного маніпулювання всіма музичними елементами й, відповідно, як універсальний інструмент безпосереднього впливу на слухача» (Семененко: 2009: 96).

В останній третині ХХ – початку ХХІ століть у баянному мистецтві з'явилося багато творів, які відрізняються *розмаїттям нових виражальних засобів* та відповідають загальним тенденціям сучасного музичного простору. Це транскрипції – В. Василенка та А. Акулова (В. Зубицький, «Присвята Астору П'яццоллі»), М. Мельниченка та П. Архипенка (М. Скорик, «Іспанський танець»); оригінальні твори – «Хорал-сюїта» Є. Мондравського, «Токага». Б. Преча.

Отже, актуальним сьогодні є дослідження виконавських прийомів, які характеризують якість музичного мислення сучасного баяніста.

Останні дослідження і публікації. Серед наукових розвідок, присвячених сучасним виконавським прийомам гри на баяні, – праці В. Вірясової (2017), І. Єргієва (2006, 2014), А. Сташевського (2013, 2015а, 2015с). Сучасний баянний репертуар в контексті творчості В. Зубицького висвітлював Г. Голяка (2008). До питань технічних особливостей сучасного баяна-акордеона зверталися С. Карась і О. Катрич (2018). Формування професійних якостей студентів-баяністів із використанням текстологічних засобів музичної виразності досліджував С. Димченко (2023). Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) описує О. Катрич (2000). Ігрові структури в музиці в аспекті естетики, типології, художньої практики вивчала В. Клименко (1999). Виконавській майстерності баяніста присвячено роботу А. Семешка (2009). Виразальні засоби, композиційні технології, інструментальний стиль, прийоми гри міхом, специфічні темброво-динамічні ефекти, художній прийом «гра повітрям» у сучасному баянному мистецтві було розглянуто А. Сташевським (2013, 2015). Виконавський текст і звуковий образ інструмента в контексті теорії комунікації досліджувала Ю. Ніколаєвська (2020).

Мета статті – дати характеристику якості «стихійного» мислення баяніста у процесі створення виконавського тексту і, як наслідок, звукового образу сучасного баяна. Означена мета потребує вирішення таких завдань:

- виокремити сучасні виконавські прийоми гри на баяні;
- дослідити стабільні та мобільні елементи композиторського тексту;
- визначити складові виконавської майстерності і якості «стихійного» мислення баяніста.

Методологія дослідження. Для розкриття запропонованої проблематики використано такі методи: *системний* – для побудови класифікації виконавських прийомів, що застосовуються у сучасному баянному мистецтві; *органологічний* підхід, що сприяє розкриттю специфіки звучання баяна в контексті новітніх художньо-виразальних засобів; *структурно-функціональний* – стосується аналізу елементів композиторського тексту (фактурний розподіл матеріалу,

принципи тембрового урізноманітнення, використання звуконаслідування та специфічних інструментальних ефектів).

Виклад основного матеріалу дослідження.

Для кращого розуміння сутності сучасного баянного мистецтва та його розвитку важливо враховувати методи управління механізмами утворення звуку на цьому інструменті, що склалися у процесі його розвитку, та виконавські засоби музичної виразності, що є спільними для інструментів, включених до європейської академічної традиції і реалізуються на них у різний спосіб. У сучасному баянному виконавстві до традиційної системи прийомів гри та виконавських засобів виразності додаються яскраві та незвичні (з погляду візуального сприйняття) ігрові рухи, акцентовані акустичні, темброві, шумові або ударно-шумові ефекти.

Можливостям сучасного баяна присвячено праці І. Єргієва. Автор детально висвітлює сучасне баянне мистецтво, сформоване в контексті української та зарубіжної творчості, підкреслюючи його феноменологічні засади і наголошуючи на тому, що «... концепція мистецтва “модерн-баяна” <...> полягає в *єдності виконавсько-композиторської ініціативи* [курсив автора – М. М.] у створенні оригінальних високохудожніх композицій для баяна як “музики для слухання” із включенням тембрально-сонорних ефектів у функції конкретно-графічних показників – носіїв архетипових смислів музики поставангардного стилю» (Єргієв: 2014: 295). Автор підкреслює значення тембрально-сонорних ефектів як основних виражальних засобів сучасного баяна, навколо яких складається цілісний художній образ.

І. Єргієв визначив новітні виконавські засоби виразності та на основі їхньої класифікації побудував систему, яку позначив як новий оригінальний баянний «тембро-сонор» (Табл. 1).

Саме в новій музиці, а також у новому мистецькому просторі баян демонструє унікальний звуковий образ – *тембро-сонор* (за визначенням І. Єргієва). Це виводить інструмент в його академічному амплуа на світовий рівень.

Таблиця № 1. Виконавські прийоми гри на баяні у системі «модерн-інтонування» (за І. Єрґієвим)

Вібрато (італ. <i>vibrato</i>) – коливання	Засіб художньої виразності, заснований на швидких або повільних пульсуючих мікродинамічних коливаннях звуку та його висоти.
Тремоло (італ. <i>tremolo</i>) – тремтячий, (англ. <i>bellows – shake</i>) – трясіння міха	Різностямовані рухи міха в повільному, помірному або швидкому темпі.
Рикошет (фр. <i>ricochet</i>) – відбиток, відскок	Характерним моментом при виконанні рикошета є рівномірне чергування ударів верхньої і нижньої частин міха.
Пульсація	Рівномірна ритмізація витриманого тону, що виникає завдяки поштовхам лівої руки (ремінь, корпус) або правої (гриф) чи лівої ноги.
Стереопульсація	Репетиції з почерговим виконанням одного й того самого тону на двох різнотембрових та акустично різностямованих клавіатурах
Кластер (англ. <i>cluster</i>) – скупчення	Натискання на клавіатуру кулаком, долонею, ліктем.
Нетемпероване глісандо	Низхідне глісандо, коли основний тон знижується на півтон і більше вниз, і висхідне – «в'їзд» в основний тон, як правило, у діапазоні, не меншому за півтон.
Роздвоєння унісону	Сонорний ефект, що реалізується завдяки виконанню нетемперованого глісандо від одного і того ж тону, який береться на двох різних клавіатурах.
Гра повітрям	Кожен міх разом із виконавцем «дихає» по-своєму на розтиску і стиску, тому на різних інструментах виникає особливий <i>подих</i> – звук, що створює повітря під час руху міхів. Крім того, <i>гра повітрям</i> комбінується з різними штрихами міха: <i>деташе</i> , <i>тремоло</i> , <i>рикошет</i> . Усі вони урізноманітнюються завдяки динамічному нюансуванню.

Ефекти перкусії	Шумове продовження віртуозного пасажу із тридцять других (беззвучні удари кінчиками пальців по клавішах у темпі <i>prestissimo</i> в алеаторичних фрагментах), перенесення ударів на темброві регістри (клацання регістрами); застосування цих ефектів згодом сприяло проростанню цієї ідеї до використання всіх частин інструмента для створення особливих тембрових та шумових ефектів. У сучасній баянній музиці для цих ефектів дуже часто використовується міх, лівий півкорпус, решітка правого півкорпуса т. ін.
Ефекти мікродинаміки	Стосуються всього процесу виконання, куди входять: вимовлення окремих звуків, інтонацій, фраз, речень, а також цілісне охоплення всього музичного твору.
Гра регістрами	Звуковий ефект зміни тембрових фарб шляхом переключення тембрових регістрів на тлі звучання витриманого тону, акорду.

Над систематизацією сучасних прийомів гри на баяні працював і А. Сташевський, який називає їх «специфічні акустичні ефекти сучасного баянного мовлення»; це – вібрато, дрібнопульсивне вібрато, крупна ритмізована пульсація, темброво-регістрові ефекти, гра регістрами, темброва мутація, препаратований звук, детонація звуку, нетемпероване гліссандо (2015b: 117).

Розглянемо *прийоми гри, що формують звуковий образ сучасного баяна*, на прикладі транскрипцій В. Василенка та А. Акулова, М. Мельниченка та П. Архипенка, а також оригінальних творів Є. Мондравського та Б. Преча.

«Присвята Астору П'яцолі» В. Зубицького у транскрипції для дуету баяністів В. Василенка й А. Акулова містить такі виконавські прийоми: тремоло, рикшет, вібрато, кластер, пульсація, гліссандо, ефекти перкусії, позаінструментальні шумові ефекти, які збагачують звукову палітру та додають більшої виразності музичному висловлюванню.

Твір починається з позаінструментальних шумових ефектів, таких як клацання пальцями та язиком, що вже з самого початку інтригують слухача. Наступний прийом – це гліссандо, яке закінчується акордом. Сполучна тема твору починається із тридольного тремоло (ц. 2); «... гра тридольних (тріольних) структур прийомом звичайного тремоло передбачає виконання першої долі кожної наступної групи почергово в різних напрямках руху міха, тобто розтиск – стиск» (Шашевський, 2015а: 109). В. Зубицький в ц. 6 змінює його на дводольне, де воно виконує функцію гармонічного тла для викладення теми П'яцоли. В наступному епізоді (ц. 9) – тридольне тремоло. На цьому тлі в партії другого баяна передбачається імпровізація, яка завершується кластерним гліссандо (ц. 16).

Середній розділ дивує слухача своєю оригінальністю. Автор додає *спів з рівномірною ритмічною пульсацією витриманого тону*, що виникає завдяки поштовхам правої руки по грифу. Завершується твір кодою, в якій використовуються тремоло та гліссандо (ц. 24).

В. Зубицький використовує власний унікальний стиль, який поєднує традиційні елементи із сучасними інноваціями. Це дає йому змогу створювати композиції, які не лише відображають музичну традицію, але й відкривають нові шляхи для передачі ідей та емоцій за допомогою сучасних технік гри на баяні.

У творчості В. Зубицького також можна відзначити використання складних поліфонічних структур та експериментальних гармонічних рішень, що підкреслюють новаторський характер його музики. Крім того, митець застосовує техніку алеаторики, де деякі елементи твору залишаються на розсуд виконавця, що додає композиціям елементу непередбачуваності та імпровізаційності.

Інтерпретація твору М. Скорика «Іспанський танець» у транскрипції М. Мельниченка та П. Архипенка вимагає адаптації виконавських прийомів, щоб максимально наблизити їх до оригінального звучання смичкових інструментів. Ця адаптація є необхідною для збереження автентичності музичного твору та передачі його оригінальної виразності.

На особливу увагу заслуговує середній розділ «Іспанського танцю». Для імітації звучання кастаньєт використовується прийом

рикошету – тремоловання міхом та легкі удари однією з частин міху по правій частині корпусу баяна, що створює характерну атаку звука.

«Токата» Б. Преча є яскравим прикладом сучасної музики для баяна, що демонструє багатство технічних та художніх можливостей інструмента. Повноцінне музично-художнє висловлювання, підкріплене адекватними *мімічно-пластичними рухами*, має високу здатність відображати як складні духовно-емоційні процеси людської свідомості, так і виконувати самостійну художньо-зображальну роль. *Міміка, жест, форми ігрових рухів* виконавця тут набувають особливого смислового навантаження, художньої виразності і є складними та багатозначними.

«Токата» має традиційну для цього жанру стилістику, яка характеризується імпровізаційністю, швидким темпом, ритмічною чіткістю й віртуозністю. Композиція побудована на чергуванні різних тематичних елементів, що створює ефект безперервного розвитку та динамічної напруги. Такі прийоми, як *тремоло, перкусійні ефекти* та *гліссандо* відіграють важливу роль у створенні віртуозного характеру композиції.

Ефекти перкусії, з яких і починається твір, включають удари по корпусу та міху інструмента. Вони надають музиці п'єси ритмічної виразності, підкреслюючи ритмічний пульс, і створюють додатковий шар звукової текстури. Вони також додають музичному образу драматизму.

Тремоло підкреслює віртуозний характер «Токати», робить звучання більш насиченим та інтенсивним. Під час виконання цього прийому баяністу необхідно постійно контролювати відчуття у лівій руці, добиваючись свободи та розкутості, та знімати статичне напруження – тільки тоді буде можливе чітке і тривале тремоловання. Цей вид техніки використовується як на окремих нотах, так і на акордах, що додає глибини й об'ємності музичній тканині, створюючи особливий сонорний ефект.

Гліссандо у «Токаті» використовується для досягнення незвичного звучання і створює плавні переходи між тонами, надаючи музичному висловлюванню додаткової експресії.

У «*Хорал-сюїті*» Є. Мондравського (2022) одним із ключових прийомів, який додає музиці динамічності та експресії, сприяє досяг-

ненню енергійного і напруженого звучання, підсилюючи віртуозний характер твору, є *тремоло міхом*.

Сучасне баянне мистецтво вимагає більш глибокого аналізу композиторського тексту, виокремлення *стабільних* та *мобільних* елементів. Саме виконавська інтерпретація мобільних елементів характеризує якість «стихійного» мислення сучасного баяніста.

Стабільні елементи композиторського тексту залишаються незмінними незалежно від виконання, визначають основну структуру та характер твору. До них належать звуковисотність, гармонія, метроритм, ладотональність, форма, мелодія, контрапункт, фактура, тембр.

Мобільні елементи композиторського тексту можуть змінюватися залежно від інтерпретації виконавця і складають враження «стихійного» розгортання, додаючи індивідуальності кожному виконанню. Це темп, динаміка, штрихи, артикуляція, агогіка, інтерпретація, фразування (те, як той чи інший виконавець розставляє цезури між мотивами, фразами, реченнями та іншими елементами музичного синтаксису), імпровізація (у творах естрадно-джазового напрямку, де виконавець може додавати власні імпровізовані елементи, або в сучасних творах академічного напрямку з елементами алеаторики), орнаментация (використання додаткових прикрас, трелей, форшлагів та інших елементів, що прикрашають основну мелодію).

Дослідження стабільних та мобільних компонентів композиторського тексту допомагає виконавцеві зрозуміти, як композитор створює музику, що може залишатися стабільним у своїй основі, а що може варіативно змінюватись. Це сприяє створенню унікальних інтерпретацій одного й того ж твору.

Якість «стихійного» мислення виконавця є важливою складовою сучасного баянного мистецтва, яка включає шість ключових характеристик:

1) **інтуїтивність** як здатність моментально реагувати на зміни в музичному тексті, додаючи нові елементи без попередньої підготовки;

2) **імпровізаційність** – здатність створювати нові музичні фрази та варіації в реальному часі, спираючись на своє відчуття музики і слуховий досвід. Імпровізація дозволяє виконавцю виразити свої

емоції та ідеї без обмежень, що додає виступам особливої живості й динамічності;

3) *спонтанність* – здатність приймати непередбачувані рішення під час гри;

4) *емоційна виразність* – вміння глибоко передавати свої почуття; майстерно варіювати динаміку, темп та артикуляцію для створення багатого емоційного спектра. Це значно посилює емоційний зв'язок з аудиторією, роблячи виконання більш переконливим;

5) *креативність* – здатність до вільного експерименту з різними техніками та прийомами, створення нових музичних структур і звуків.

6) *інтерактивність* – здатність до взаємодії з іншими музикантами та аудиторією. Баяніст може інтегрувати елементи імпровізації в ансамблеву гру або навіть у відповідь на реакції слухачів.

Якість «стихійного» мислення допомагає баяністу бути більш гнучким і творчим, вільно експериментуючи з різними художніми завданнями. Уміння виконавця інтерпретувати твори, багаті на різноманітні засоби виразності, правильно розшифровувати й використовувати позначки нотного тексту та коментарі до нього є свідченням високого рівня його музичної зрілості, професійної майстерності та відчуття стилю.

Висновки.

Отже, для характеристики якості «стихійного» мислення баяніста та її ролі у формуванні звукового образу сучасного баяна було розглянуто два ключових аспекти: сучасні виконавські прийоми гри на баяні і стабільні та мобільні складові композиторського тексту. У сучасній баянній творчості використовують різноманітні виконавські прийоми та ефекти, які розкривають багатогранність інструмента і значно збагачують музичний зміст творів. Композитори та виконавці, застосовуючи такі прийоми гри, як вібрато, тремоло, рикошет, кластер, нетемпероване гліссандо, гра повітрям, ефекти перкусії, гра регістрами та позаінструментальні шумові ефекти, створюють унікальні темброві барви, що посилюють художню виразність музики.

Сучасний виконавець не просто відтворює нотний текст, але й бере активну участь у його творенні. Виконавський текст формується

не лише з нотного запису, але й з особистих інтерпретаційних рішень, динамічних відтінків, агогіки і тембрових нюансів, що додають виконанню індивідуального характеру. Це процес постійного творення та перетворення, де виконавець є співавтором музичного твору.

Стабільні складові композиторського тексту включають елементи, чітко визначені композитором, які забезпечують структурну цілісність твору. Натомість мобільні складові дозволяють виконавцю робити власний творчий внесок у виконання, що включає темброві відтінки, нюанси динаміки та варіативність фразування.

Якість «стихійного» мислення виконавця-баяніста, яка проявляється через імпровізацію та свободу інтерпретації, є важливою характеристикою сучасного баянного мистецтва. Виконавці, які здатні органічно поєднувати технічну майстерність із творчою інтуїцією, досягають високих результатів у втіленні унікальних музичних образів.

Таким чином, якість «стихійного» мислення сучасного баяніста слід визначити як здатність інтегрувати новітні виконавські прийоми у творчу інтерпретацію композиторського тексту, формуючи власний виконавський текст. Це характеризує звуковий образ сучасного баяна, який повною мірою відповідає вимогам часу.

Перспективи подальшого розвитку теми. У подальших дослідженнях сучасного баянного мистецтва важливо розширювати коло музичних творів, які містять новаторські прийоми і техніки гри. Перспективи вивчення якості «стихійного» мислення сучасного виконавця-баяніста також можуть бути пов'язані із психологічними аспектами творчості.

ЛІТЕРАТУРА

- Вірясова, В. Я. (2017). Специфічні і сонорні прийоми гри на баяні (кнопковому акордеоні) в арсеналі композиторських засобів. У зб. *Актуальні проблеми народно-інструментального виконавства в Україні: історія і сучасність*, сс. 116–122. Рівне: Волинські обереги.
- Голяка, Г. П. (2008). *Творчість Володимира Зубицького в контексті розвитку сучасного баянного репертуару*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.

- Димченко, С. С. (2023). Формування професійних якостей студентів-баяністів із використанням текстологічних засобів музичної виразності. *Мистецька освіта та розвиток творчої особистості*, 2, 10–16.
- Єртієв, І. Д. (2014). Творча артистично-театральна концепція сучасного мистецтва «Модерн-баяна». *Музичне мистецтво і культура*, 20, 295–304. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2014-20-295-304>
- Єртієв, І. (2006). Український “модерн-баян” як феномен світового мистецтва (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса.
- Карась, С. О., & Катрич, О. Т. (2018). До питання технічних особливостей сучасного баяна-акордеона. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 4, 276–280.
- Катрич, О. Т. (2000). *Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Клименко, В. Б. (1999). *Ігрові структури в музиці: естетика, типологія, художня практика*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Ніколаєвська, Ю. В. (2020). *Музична комунікація як інтерпретативний феномен (на прикладі творчості ХХ – початку ХХІ ст.)*. (Дис. ... д-ра мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Семененко, Н. (2009). Актуальні аспекти сучасного функціонування інтерфейсу «композитор – виконавець – музичний простір». *Музична україністика: сучасний вимір*, 3, 94–104.
- Семешко, А. А. (2009). *Виконавська майстерність баяніста*. Тернопіль: Богдан.
- Шашевський, А. Я. (2015с). Художній прийом «гра повітрям» у сучасному баянному мистецтві: технологія, типологія, особливості художнього втілення. *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. Мистецька освіта: історія, теорія, практика*, 3, 118–123.
- Шашевський, А. Я. (2015а). Прийоми гри міхом у баянному мистецтві (на прикладі творів сучасних українських композиторів). *Культура і сучасність*, 1, 108–112. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2015.147785>
- Шашевський, А. Я. (2015б). Специфічні темброво-динамічні ефекти в сучасній баянній музиці українських композиторів: огляд та класифікація. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*, 1, 116–119.

Сташевський, А. Я. (ред.). (2013). *Сучасна українська музика для баяна: виражальні засоби, композиційні технології, інструментальний стиль*. (Монографія). Луганськ: Янтар.

REFERENCES

- Dimchenko, S. S. (2023). Formation of professional qualities of bayan students using textological means of musical expression. *Artistic Education and the Development of a Creative Personality*, 2, 10–16 [in Ukrainian].
- Holiaka, H. P. (2008). *Volodymyr Zubytskyi's creativity in the context of the development of the modern button accordion repertoire*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Karas, S. O., & Katrych, O. T. (2018). Regarding the technical features of the modern bayan-accordion. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 276–280 [in Ukrainian].
- Katrych, O. T. (2000). *The Individual Style of a Musician-Performer (Theoretical and Aesthetic Aspects)*. (Extended abstract of PhD diss.). P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].
- Klymenko, V. B. (1999). *Play Structures in Music: Aesthetics, Typology, Artistic Practice*. (Extended abstract of PhD diss.). P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].
- Nikolaievskaya, Yu. (2020). Musical communication as an interpretive phenomenon (on the example of creativity of the 20th – early 21st centuries). (Doctoral diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Semenenko, N. (2009). Current aspects of the modern functioning of the “composer – performer – musical space” interface. *Ukrainian musical studies: modern dimension*, 3, 94–104 [in Ukrainian].
- Semeshko, A. A. (2009). *The Performer's Mastery of a Bayan Player*. Ternopil: Bohdan [in Ukrainian].
- Stashevskiy, A. Ya. (2013). *Modern Ukrainian bayan music: means of expression, compositional technologies, instrumental style*. (A Monograph). Luhansk: Yantar [in Ukrainian].
- Stashevskiy, A. Ya. (2015c). The Artistic Technique of “Air Play” in Contemporary Bayan Art: Technology, Typology, Features of Artistic Embodiment. *Bulletin of Luhansk Taras Shevchenko National University. Artistic Education: History, Theory, Practice*, 3, 118–123 [in Ukrainian].

- Stashevskiy, A. Ya. (2015a). Techniques of Bellows Play in Bayan Art (Based on the Works of Contemporary Ukrainian Composers). *Culture and Modernity*, 1, 108–112. <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2015.147785> [in Ukrainian].
- Stashevskiy, A. Ya. (2015b). Specific Timbre-Dynamic Effects in Contemporary Bayan Music by Ukrainian Composers: Review and Classification. *International Bulletin: Cultural Studies. Philology. Musicology*, 1, 116–119 [in Ukrainian].
- Viriasova, V. Ya. (2017). Specific and Sonorous Playing Techniques on the Button Accordion in the Composer’s Arsenal. In *Current Issues of Folk-Instrumental Performance in Ukraine: History and Modernity*, pp. 116–122. Rivne: Volynski oberehi [in Ukrainian].
- Yerhiev, I. (2006). *Ukrainian “modern-accordion” as a phenomenon of world art* (PhD diss.). Odesa A. V. Nezhdanova State Academy of Music. Odesa [in Ukrainian].
- Yerhiev, I. D. (2014). The Creative Artistic-Theatrical Concept of Modern Art “Modern-Bayan”. *Musical Art and Culture*, 20, 295–304. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2014-20-295-304> [in Ukrainian].

Maksym Melnychenko

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
creative graduate student,
the Department of Folk Instruments of Ukraine
e- mai: melnuchenko21923@gmail.com
ORCID iD: 0000-0002-2017-9461

The quality of a button accordionist’s “element” thinking: performer’s text and the sound image of the modern button accordion

Statement of the problem.

Modern musical language serves as a stimulus for the further improvement of the artistic indicators of the button accordion performance technique: composers incorporate new performing techniques into their works, expanding the original button accordion literature and integrating innovative techniques into its. This promotes the development of modern musical language in button accordion art.

An important aspect of contemporary button accordion art is the performer’s “element” thinking, which refers to their ability to act intuitively, following an inner

emotional impulse and musical inspiration. The “element” thinking of a button accordionist allows them to freely interpret the musical text, adding their own individuality and artistic expressiveness. This is particularly important in the performance process, where the instant emotional response to music is key to creating a lively and dynamic performance.

Objectives, methods, and novelty of the study.

The purpose of the article is to characterize the quality of a button accordionist’s “element” thinking in the process of forming the sound image of the modern button accordion. This goal requires the solution of the following tasks:

- identify modern performing techniques of button accordion playing;*
- investigate the stable and mobile elements of the composer’s text;*
- determine the components of performing mastery and the qualities of the button accordionist’s “element” thinking.*

The following methods were used to address the proposed issues: the method of systematizing the performance techniques in contemporary button accordion art; the organological method, which helps to reveal the specifics of the accordion’s sound in the context of new artistic and expressive means; and the structural-functional method, which pertains to the analysis of elements of the composer’s text (texture distribution of the material, principles of timbral diversification, use of sound imitation, and specific button accordion techniques).

The study is the first experience of considering bayan playing techniques as mobile elements of a composer’s text in performance interpretation.

Results and conclusion.

To characterize the quality of a button accordionist’s “elemental” thinking in the process of creating the sound image of the modern button accordion, two key aspects were considered: contemporary performance techniques on the button accordion and the stable and mobile components of the composer’s text. Contemporary button accordion creativity employs various performance techniques and effects that reveal the instrument’s versatility and significantly enrich the musical content of the works. Composers and performers, using such techniques as vibrato, tremolo, ricochet, cluster, non-tempered glissando, air playing, percussion effects, register playing, and extramusical noise effects, create unique and expressive sound textures that enhance the emotional and artistic expressiveness of the music.

The stable components of the composer’s text include elements clearly defined by the composer, ensuring the structural integrity of the piece. In contrast, the mobile components allow the performer to contribute their creative input to the performance, including timbre shades, dynamic nuances, and phrasal variability.

Thus, the quality of the button accordionist's "elemental" thinking is formed through the ability to integrate contemporary performance techniques and the creative interpretation of the composer's text, forming their own performance text. This characterizes the sound image of the modern button accordion, which fully meets the demands of the time.

Prospects for further development.

For further research in contemporary button accordion art, it is important to expand the spectrum of analysis of musical works that contain innovative playing techniques and methods. The prospects for studying the quality of the performer's "elemental" thinking in the process of creating the sound image of the modern button accordion may include psychological aspects of creativity.

Keywords: *button accordionist; performing techniques; performer's text; sound image of the modern button accordion; playing techniques on the button accordion; contemporary button accordion art; quality of musical artistry.*

Стаття надійшла до редакції 3 червня 2024 року

УДК: 780.641/.642.071.1.047(4+510)"19"

DOI 10.34064/khnum1-7112

Ван ЮцзеХарківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики

e-mail: 979917323@qq.com

ORCID iD: 0000-0002-3987-2282

Поетика пасторалі у творах для флейти європейських та китайських композиторів ХХ–ХХІ століття

Аналізуються твори з пасторальною семантикою авторства композиторів Європи (К. Дебюссі, А. Онегер, Ж. Муке, О. Мессіан, С. Губайдуліна) та Китаю (Тан Міцзі, Хуан Хувей, Брайт Шенг / Bright Sheng, Хе Лютін, Лі Гочен, Цін Фунцай і Ле Цуфун). Метою статті є виявлення стабільного та мобільного жанрово-стильового «пасторального комплексу» у творах для флейти європейських і китайських композиторів ХХ–ХХІ століть. Наукова новизна дослідження пов'язана із напрацюванням методики компаративного аналізу творів пасторальної семантики та визначенням стабільного і мобільного пасторального комплексу у творах для флейти ХХ–ХХІ століть. У висновках узагальнено основні риси пасторального звукообразу флейти у творчості європейських і китайських композиторів. Зазначено, що у проаналізованих прикладах його стабільними компонентами є: в музиці європейської традиції – акустичний рівень; в музиці китайської традиції – поєднання архаїчної ангеїтоніки та хроматики. Наведені приклади доводять, що, на відміну від європейської жанрово-стильової парадигми інструмента (яка містить розмаїття семантичних та звукообразних проявів), в музиці китайських композиторів флейта залишається, перш за все, інструментом, пов'язаним з темою природи (образи гір, ріки, сонця). Найбільш стабільним комплексом (інтонаційний тезаурус) є високий регістр, інтонації-перегукування, звуко-наслідування, швидкі пасажі різної направленості, велика кількість прикрас, типовий розмір – 4/4, 6/8. Композиційно-драматургічний та позамузичний рівні позначено як мобільні зони пасторального комплексу. В європейській традиції пасторальність обмежена конкретними жанровими формами (наявні і сонати, і мініатюри, і концертні п'єси). В китайській музичній культурі вплив інших видів мистецтв (зокрема – поезії) є відчутнішим й часто – конкретним, що позначається на виконавському відтворенні пасторальної семантики.

Ключові слова: флейта; творчість китайських композиторів; інструментальне виконавство; пастораль; пасторальна композиторська стратегія; інтерпретація; музична семантика; ампула інструмента; жанрова стилістика; просторова семантика; часопростір; контонація.

Постановка проблеми.

Музична семантика є однією з найбільш досліджуваних тем в сучасній музичній науці, зокрема, семантика інструмента зазвичай визначається через його тембр та виразні художні образи, що вписані в композиторський текст та проявляються завдяки певним виконавським прийомам та технікам. Наразі детальний опис музичних семантичних «формул» в конкретних історичних стильових напрямках та індивідуальних композиторських стилях виявляється складним питанням через різноманіття «інтонаційних» словників та символаріумів. Напрацювання словників дають можливість скласти певний канон окремого жанру, а дослідження жанру в історичній динаміці є підґрунтям до досягнення жанрово-стильової парадигми музичної творчості.

Дослідження пасторального комплексу, який увиразнено у жанрових та стилістичних компонентах музичних творів, починаючи з музичного мистецтва Давнього світу, складає окремий напрям сучасної музичної семантики. Саме такий комплекс є актуальним для флейтових творів композиторів Китаю, але не менш актуальним він є й для європейського флейтового мистецтва, увиразнюючи традиційне та усталене ампула флейти у творах К. Дебюссі, Д. Мийо, А. Онеггера, Ж. Орика, Ф. Пуленка, Б. Мартину, А. Дютійє. Варто згадати «Води сновидіння» («Я чую, як дримає вода») для флейти і оркестру, «Голос» для флейти соло Т. Такеміцу, «Пісню Ліноса» А. Жоліве, «Вечір в горах» Е. Бозза, «Весну» («Spring», 1 частина циклу «Сезони») для флейти і фортепіано Х. Біфінка (Herman Beeftink), «Печаль в пустинних горах» Го Вендіна («Чжо Хуншан»), «Флейту і барабан на вечірньому сонці» / «Flue and Drum under the setting sun» Тан Міцзі; «Сонячні промені на горі Тяньшань» Хуан Хувей для флейти і фортепіано; «Ніч квітів» Ян Сяочжун, «На лугах Внутрішньої Монголії» / «On the Grassland of Inner

Mongolia» Дай Хонвей; «Тихі роздуми» / «Thinking quietly» Хе Лютин; *перекладення* «Piccolo пастушка» / «Shepherd boy piccolo» Хе Лютин (перекладення фортепіанного твору для флейти); «Співи в рибальському човні в сутінках» / «Singing in a fishing boat in the dusk» Лі Гочен (в оригіналі для гуджена); «Весну в Памірі» «The spring in the Pamirs» Джим Фунцай и Ле Цуфун (перекладення з китайської флейти) та багато інших.

З огляду на великий масив творів для флейти виокремлення та дослідження пасторальної семантики в межах репертуару для конкретного інструмента є актуальним питанням, розв'язання якого й мотивує до написання пропонованої розвідки.

Останні дослідження і публікації. Проблема музичної семантики є доволі затребуваною та актуальною в сучасному музикознавстві. Так, у дослідженнях О. Самойленко (Самойленко, 2010) музична семантика постає як методологія музикознавства. В ракурсі аналітичної та виконавської інтерпретології музична семантика представлена у монографії Ю. Ніколаєвської (Ніколаєвська, 2020). Для пропонованого дослідження засадничими є також дослідження І. Мацієвського (Мацієвський, 2002) щодо контонації як специфічної якості відчуття просторовості музичного твору (акустична якість) у композиторському та виконавському процесі. Ба більше, ми спираємось на визначення, що подані в монографії Ю. Ніколаєвської, яка концептуалізує контонацію в межах «інтерпретативної теорії музичної комунікації» та пропонує її визначення як музичної універсалії, «що об'єднує три параметри: акустичний; психологічний і семіотичний» (Ніколаєвська, 2020: 196). Також авторка позначає похідні поняття – «контонаційність – 1) особлива здатність музичного мислення; 2) властивість музичного тексту, що зумовлює просторово-формотворчі параметри музичного твору»; та контонування – свідомою стратегією творчого процесу всіх комунікантів, яка базується на співслуханні як механізмі композиції, виконання, рецепції» (Ніколаєвська, 2020: 196).

З фундаментальних досліджень флейти, перш за все, звернемо увагу на розвідку Ардана Пауела (Powell, 2002), який вивчає традиції флейтового виконавства та окреслює шляхи органологічних,

технологічних, культурологічних змін у процесі його історичного розвитку. Статтю Р. Солдан (Soldan, 1988) у відомому «*British Journal of Music Educatio*» присвячено французькій флейтовій школі, без досягнень представників якої неможливо уявити розвиток флейтової культури ХХ століття. Виокремимо й дисертацію Лі Ян (2024), в якій докладно проаналізовані філософські, культурні, поетичні, світоглядні засади флейтового мистецтва Китаю, та Алана Трешера (Thrasher, 1978), який досліджує особливості застосування поперечної флейти в традиційній китайській музиці. Зокрема, поняття китайського флейтового програмного інструменталізму (програмну флейтовість) Лі Ян пропонує розуміти як «єдність композиторської і виконавської інтерпретації викладеного у програмі (програмній назві) змісту музичного твору на основі властивий музичному інструменту системі образно-технічних властивостей» (Лі Ян, 2024: 95).

Власне проблему пасторальності концептуально досліджено в дисертації Хуан Лея (Хуан Лей, 2021), який вирізняє навіть образ Людини пасторальної в європейському мистецтві та надає розгорнуті характеристики генотипу, жанрово-семантичного інваріанту (інтонаційно-слухових критеріїв) та стильовим варіантам досліджуваного явища, яке є символом «гармонії людини та природи» (Хуан Лей, 2021: 17), складає «концептосферу» пасторального жанру, презентує його типологію в межах європейської традиції та проєкує її на традицію китайську (зокрема, вирізняє тип героїчної пасторалі поряд з ідилічною, буколічною, церковною, любовною); формулює китайську версію пасторальності як «типу семантики (“людина та природа”» (Хуан Лей, 2021: 165).

Група авторів, вивчаючи пасторальність у вокальній та інструментальній музиці різних історичних періодів, стильових напрямів та національних типів, досліджують стан вивчення явища в сучасних наукових джерелах та формулюють структурно-семантичний інваріант, який містить такі параметри, як темп, тема-мелодія, метроритм, тональність, а також «темброві та регістрові характеристики пасторалі у просторовій перспективі зовнішнього світу та пов’язані з цим особливості інтерпретації цієї музики (особливі

психологічні установки)» (Shapovalova, Chernyavska, Govorukhina, & Nikolaievskaya, 2021:137–138). Пасторальність в музиці китайських композиторів для фортепіано системно проаналізовано у дисертації Ван Яньсуй (2024), магістерській роботі Ян Цзін (2023), яка долучає до вивчення твори українських авторів для флейти (І. Карабиця, О. Щетинського, З. Алмаші). Пасторальність як ознака національного флейтового стилю є предметом дослідження Чаньїн Чеї, присвяченого китайській бамбуковій флейті (Changning Chai, 2013). Авторі також вдаються до аналітичних описів окремих творів, зокрема, Шаншан Ву (Shanshan Wu, 2019) досліджує твори для флейти китайського композитора американського походження Брайта Шенга (Bright Sheng); Кан Лей Веньмо (Kan Lei Wenmo, 2020) презентує власні виконавські роздуми щодо відомого твору «Sunshine Shines on Tianshan Mountains» / «Сонце сяє на горах Тяньшаню»; Шеллі Сміт (Smith, 2012) вивчає синтез західної та східної естетики у флейтових концертах композиторів ХХІ століття китайсько-американського походження.

Мета дослідження – виявлення стабільного та мобільного жанрово-стильового «пасторального комплексу» у творах для флейти європейських та китайських композиторів ХХ–ХХІ століття.

Методи дослідження базуються на засадах аналітичної інтерпретології (Ніколаєвська, 2020) та напрацюваннях кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського (зокрема в аспекті акцентуації виконавського тезаурусу сучасної музичної науки – таких понять, як виконавське формотворення, звуковий та звучний образ інструмента, композиторська стратегія, контонаційність); також залучено системний підхід та компаративний аналіз. Жанровий метод є доречним в межах дослідження жанрової системи флейтової музики ХХ–ХХІ століть, стильовий – при верненні до конкретних індивідуальних рішень втілення обраної тематики.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Хуан Лей позначає такі основні риси пасторалі: «1) пастораль як пастуша пісня (жанровий “ген”, вплив античної поезії – буколіки); 2) тембр дерев’яного духового інструмента (авлос – на етапі генези; флейта), закріплений за жанровою семантикою пасторалі, що виконує

функцію супроводу; 3) повільний темп; 4) мелодика плавного типу (ознаки мелодики узагальненого типу); 5) переважання мажорного ладу» (Хуан Лей, 2021: 4) й далі формулює таку дефініцію: «Пастораль – синтетичне мистецьке явище, духовний зміст якого відбиває органічний зв'язок людини-творця з фундаментальним онто-когнітивним трикутником «природа – Бог – людина» (Хуан Лей, 2021: 47).

Розвиваючи цю думку, надамо власні визначення цього мистецького явища. На нашу думку, *пастораль в музиці* – це:

– метажанр музичної творчості, що увиразнює тісний зв'язок земного та небесного начал;

– твір, що відбиває певну тематику (природну, релігійну, мітологічну, символічну).

Пасторальність як якість музичного тексту це:

– комплекс засобів виразності, пов'язаних з відображенням ідилічних мотивів;

– втілення свідомої композиторської стратегії через контонаційність (співслухання простору), направлену на створення конкретного звукового образу.

Нижче на прикладах європейських та китайських творів для флейти ХХ століття спробуємо визначити стабільні та мобільні компоненти пасторального звучного образу інструменту, базуючись на чотирирівневій моделі, запропонованій Ю. Ніколаєвською (Ніколаєвська, 2020: 205–206), що містить акустичну, інтонаційну, композиційно-драматургічну, позамузичну складові.

В європейській музиці ХХ століття пасторальний та мітопоетичний образ флейти отримує найбільш виразне втілення у творах К. Дебюсі – відомій Прелюдії «Післяполудневий відпочинок фавна» («*L'après-midi d'un faune*», 1894) та п'єсі для флейти соло «Сірінкс» (1912). У цих творах сформувався комплекс засобів, пов'язаних із пасторальною семантикою. Його основні складові: залучення верхнього регістру, багата мелізматика, вишукана новизна гармонічної мови (уникання звичних ладових опор, їх вуалювання за допомогою побічних септакордів, альтерованих і цілотонних звучань). У п'єсі «Сірінкс» композитор створює образ самотності, який

передається, зокрема, через тембровий контраст між низьким прозорим та високим дзвінким регістром.

Цікаво, що затвердження пасторального комплексу у європейській, зокрема французькій, музиці відбувається надалі в жанрі сонати (що спочатку не належав до програмної музики). Йдеться про один з найвідоміших творів Жуля Муке/ Jules Mouquet – сонату для флейти і фортепіано «Флейта Пана» у трьох частинах «*La Flute De Pan*» op. 15, 1906). Кожна із частин має назву (I – «Пан та Птиці», II – «Пан та німфи», III – «Пан та пастухи»). Соната сповнена драматургічних контрастів (не конфліктного, радше діалогічного типу), що зумовлено програмними назвами, наданими композитором. Три частини твору втілюють інваріант «швидко-повільно-швидко».

З точки зору стабільності / мобільності пасторального комплексу якраз формотворення можна віднести до зони мобільності. Зі стійких пасторальних рис відмітимо тембр (світлий, сріблястий у третій октаві на *piano* в I частині), ладовий колорит мажорної пентатоніки, прозорість фактури, поступове розширення регістрового діапазону, танцювальність (тема Птахів), перегукування, тріольний ритм, дрібні тривалості, синкопування (із синкопи починається ГП), протяжність (початок II частини), звуконаслідування (тема II частини починається із форшлагів у високому регістрі, що нагадує спів птахів; у III частині тема пастухів побудована на швидких тривалостях, які викликають асоціації або із грою на свірелі, або з танцювальністю), символізацію темброобразу (тема Пана у всьому творі має однаковий характер і темброве забарвлення).

«Танець кози» А. Онегера (1921) для флейти соло демонструє темброве різноманіття інструмента завдяки зміні регістрів. Для цього твору характерний розмірений темп *Lento* (чверть = 55), протяжні чвертні на *piano*, штрих *legato* в першій октаві, розмірений рух (висхідний-низхідний, що підкреслено динамічним *cresc.-dim.*). П'єсу також відрізняє доволі різноманітна штрихова палітра (*staccato*, тверде *detache*). Форма п'єси тричастинна із контрастною другою частиною, де спостерігаємо розширення діапазону (підйом у 2-3 октаву), введення короткого пунктирного ритму з паузами замість крапки, що надає звучанню більшої легкості, пришвидшення

темпу. Реприза є синтетичною, оскільки в ній присутні інтонемі обох частин. Отже, можна відзначити, що семантика «роздуму», «танцювальності», «польотності» складається в єдиний образ завдяки таким засобам виразності:

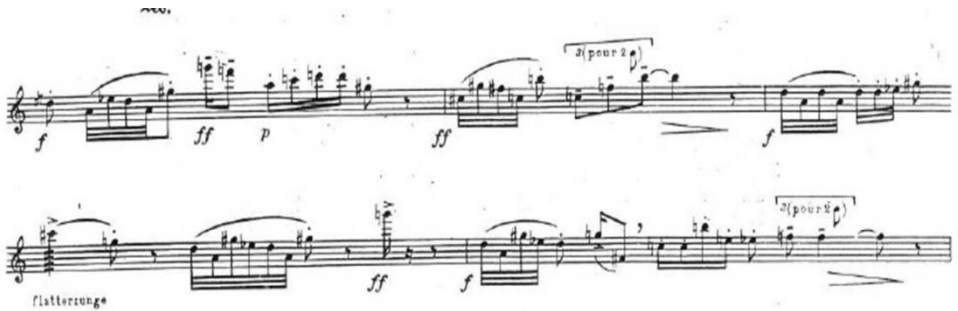
- штрих *legato* для втілення роздумливих та філософських станів;
- використання високого регістру;
- переважання штриха *staccato* для передачі танцювальних образів;
- різкі обриви фраз на нестійких щаблях без їх розв'язання;
- зміна динаміки – наростання та контрасти.

Концертна п'єса А. Жоліве «Пісня Ліноса» (1944) репрезентує трагедійний бік пасторальності. Тут переважає ритуальна семантика (за задумом композитора – траурного обряду), що втілюється завдяки пісенним і танцювальним інтонаціям особливого складу. Композитор робить акцент на містичному звучанні флейти, яка в давніх культурах використовувалась у обрядах поховання. У творі А. Жоліве флейті доручено імітацію вигуків, співів, окликів, які природніше звучать за рахунок широких можливостей інструмента відтворювати особливе вібрато, велику різноманітність штрихів, при цьому ключовими моментами у грі на флейті є «вокальний» характер дихання. Подібне співочо-мовне трактування інструмента, застосування речитативних інтонацій створює своєрідний синтез пасторальності та елегантності, що дозволяє говорити про *розширення стійкого інтонаційного тезауруса*, пов'язаного із пасторальністю.

П'єса «Чорний дрозд» Олів'є Мессіана (1952) презентує *пересмислення* пасторальної семантики флейти у творчості ХХ століття з огляду на міфологічні сенси та символіку. Інтонаційний тезаурус стає більш рухливим (зона мобільності). Наприклад, автор надає велике різноманіття темпових позначень (*un peu vif, avec fantaisie; presque lent, tendre* і т.і.), які водночас є позначеннями характеру. Важливою для О. Мессіана є контрастність динаміки (від найтихішого *ppp* до *sf, fff*), що у цілому не є характерним для жанру пасторалі) (див. *Приклад 1*).

Творчість О. Мессіана додає до стабільних складових пасторального комплексу контонаційність (зокрема, варто звернути увагу на початковий пасаж партії фортепіано, який звучить на одній педалі

Приклад 1. О.Мессіан «Чорний дрозд» (фрагмент)



і на який накладається звучання флейти, або заключний розділ, в якому контонація викликана незалежністю та індивідуалізованістю інтонаційних ліній флейти та фортепіано) та артикуляцію (особливо важливу в ансамблі із фортепіано, де чітко відчутна імітаційність).

Твір-мініатюра «Звуки лісу» для флейти і фортепіано Софії Губайдуліної (1978) яскраво презентує пасторальне флейтове амплуа та стійкий комплекс пасторальної семантики. Розмір 9/8, темп помірний (чверть з крапкою дорівнює 84). Спостерігається чергування мелодичного матеріалу в партії флейти та партії фортепіано. Задіяно переважно верхній регістр, початкова інтонація в партіях флейти і фортепіано створює ілюзію «перегукування птахів». За структурою мелодія з перших тактів апелює до пастуших награвів, охоплює великий діапазон і створює ефект коливання вітру (особливо в ц. 2, коли на тлі тремоло фортепіано флейта виконує тріоли на одному звуці, немов імітує стук дятла). Партія флейти містить численні трелі, мелізми, форшлагги та інші прикраси. В якості опорного звуку, «звукосимвола» виступає звук «ре» третьої октави, поруч із яким містяться орнаментатії як висхідного, так і низхідного напрямів. Витриманий звук «ре» – половинна з крапкою – чергується із фігураціями шістнадцятих, розподіленими у непарних пропорціях: секстолі виконуються у чергуванні із септолями. Фігурації пасажів

можуть викладатися як у послідовному звукоряді, так і за терціями. Наявність в пасажах звуку «*fis*» в контексті константного звуку «*re*» вказує на лідійський лад. Музичний матеріал цифри 4 втілює образ пташиного співу. Нагадаємо, що відображення співу птахів є одним із важливих семантичних амплуа флейти, як у європейському, так і у традиційному китайському мистецтві. В музичному тексті цей ефект досягається шляхом використання різноманітних трелей, різної висоти та забарвлення. Також звертають на себе увагу форшлагги, які часто з'являються перед трелями.

Навіть наведений досить побіжний огляд демонструє тенденцію композиторської творчості, яка, насамперед, відображає використання досить певної програмності, яка, звичайно ж, до середини ХХ століття суттєво розширює свої межі. Якщо на початку століття композитори найчастіше використовували мальовничо-образотворчі та звукописно-колеристичні можливості флейти, домагаючись незвичайної прозорості та світлого колориту, то, починаючи із другої половини ХХ століття, сприйняття композиторами тембру флейти повністю змінюється. Безумовно, все перелічене вимагало від виконавців-флейтістів величезного потенціалу.

Перш, ніж виокремити пасторальну семантику у творах для флейти китайських композиторів, позначимо деякі важливі моменти.

1. Музика Китаю нерозривно пов'язана із китайською філософією. У даосизмі музика сприяла злиттю людини і природи, а буддисти за допомогою музики осягали суть світобудови. Китайська музика вирізняється досить ніжним звучанням, що нагадує дзюрчання струмка або спів птахів. Ще середньовічні китайські музиканти імітували природні звуки, створюючи тим самим гармонійну єдність музики та природи. На відміну від європейської музики, китайські мелодії – це мелодії «одного звуку» та його варіацій. Один із принципів художньої творчості в китайському мистецтві – прагнення до естетизму, що виявляється у милуванні витонченою красою, як у поезії, так і у традиційного живопису. Він діє завжди і має вплив на музичну культуру, увиразнюючись як програмність. За словами Хуан Лея, «найбільш укоріненою рецепцією *пасторальності* в китайському мистецтві є так звана пейзажна лірика, що існує

з V-го століття. Дослідники китайської літератури її часто називають “поезією вод і гір”, або “поезією садів і полів” за поетичними рядками Лі Бо – китайського митця слова, поета епохи династії Тан» (Хуан Лей, 2021: 106). Лі Ян указує, що особливість програмності китайських флейтових мініатюр «полягає в синтезі пейзажного та релігійно-філософського аспектів, де релігійно-філософський зміст виражається через споглядання природи. Природні образи – місяць, сонце, річка, тростник, колихання рослин, гори, хмари – набувають символічного значення, відображаючи духовні стани людини. Європейська флейта з її колористичними можливостями стає засобом художньої реалізації властивого китайській культурі сприйняття природних явищ. Загальна риса китайських флейтових мініатюр – відсутність жанрової конкретизації, яка перестає бути необхідною завдяки програмній назві, що замінює її» (Лі Ян, 2024: 102). Хуан Лей вказує, що «світоглядну функцію (як показник поезики пасторалі) становить ідеалізація природи і наслідування їй» (Хуан Лей, 2021: 64). Тобто, у зв’язку із синкретизмом мислення та світоглядною філософією, позамузичний та акустичний рівні стають вкрай важливими для досягнення пасторального флейтового комплексу. Зокрема, щодо *акустичного рівня*, пов’язаного з особливостями інструмента та зумовленого специфікою звуковидобування, не можна не усвідомлювати, що в китайській музиці різновиди народної бамбукової флейти (зокрема, дізі – поперечна, сяо – повздовжня) стали основою формування *китайського флейтового стилю*.

Отже, Лі Ян зазначає: «Акустична ідентичність китайської флейти, сформована на початку XXI століття, виражається через складну систему виразних смислів, що охоплює пасторальні, пейзажні, войовничі, філософські, космічно-просторові, людські та трансцендентні аспекти. Водночас ці образні виміри, притаманні китайській флейті сучасної епохи, гармонійно взаємодіють з глибинними шарами національної релігійно-філософської традиції, яка тлумачить музичний інструмент крізь призму символізму, що склався в національних легендах і класичній поезії» (2024: 86).

2. Оригінальних рис в китайському мистецтві набуває й інтонаційний рівень (*інтонаційний тезаурус*). Хуан Лей формулює риси так

званої «знеособленої» пасторальності, яка «проявляє себе через характерні семантичні сегменти музичної мови (ладові, ритмічні, регістрові), що разом складають своєрідний національно-жанровий стилістичний комплекс пасторальності. Віднесемо до них:

- а) пентатонічні ладово-інтонаційні утворення, які переважають на тлі інших мелодичних зворотів;
- б) світлий мажорний колорит (мажорна пентатоніка);
- в) високий регістр;
- г) ритмічні фігури з пунктирним ритмом або короткими тривалостями, який створює легкість і польотність, скоріше танцювальність, і не має характеру загостреного драматизму» (Хуан Лей, 2021: 107–108).

Прикладом є п'єса для флейти соло «*Flute and Drum under the setting sun*» / «Флейта і барабан під вечірнім сонцем» Тан Міцзі. Відповідно до програмної назви, на тлі періодичних легких барабаних постукувань, флейті доручена медитативна, ковзна, звивиста, прикрашена численними форшлагами, мордентами, короткими трелями мелодія з повторюваними тонами (приклад 2).

Приклад 2. Початкові такти п'єси (фрагмент)



На її розгортанні побудований весь центральний розділ п'єси. У розвитку пейзажна семантика флейти домінує: з'являються неочікувані швидкі пасажі через весь діапазон, стрибки мелодії – «сонячні промені», які згодом поступово згортаються, «згасають». Твір завершується знову імітацією барабанного дробу, немов незримий діалог двох інструментів вичерпується.

Твір передбачає значний ступінь виконавської свободи, що засвідчує часта зміна темпових показників. Окрім того, застосовано широкий арсенал виразних засобів на різних рівнях – тембровому (використання різних регістрів флейти, мультифоніків, флажолетів), метро-ритмічному та інтонаційному: техніка повторень – повернення до одного звуку, остинатність, монотонність, але з варіюванням ритмічних фігурацій – сполучається із виразною інтонаційністю мелодичних фраз. Музичний матеріал мелодичної лінії насичений багатою інтервалікою та різноманітною орнаментикою, що видає намагання композитора втілити принципи гри на традиційних китайських флейтах. Оскільки стрій та температура китайських флейт відрізняється від європейської, ефект автентичного звучання китайських флейт на європейській флейті Тан Міцзі створює за допомогою прийомів гліссандо, нефіксованої звуковисотності (екмелики), артикуляції, зокрема прийомів видобування та завершення звуку. Використовується також техніка подвійного стаккато, швидкі пасажі. Регістр застосовується переважно середній, екстремально високі звуки флейти у цьому творі відсутні, хоча трапляються звуки низького регістру – «до» та «ре» першої октави. Тональність позначена композитором трьома бемолями, але тональний центр не є фіксованим, повторювані звуки не є опорними.

«*The Bright Sun Shines Over the Tianshan Mountains*» («Яскраве сонце сяє над горами Тянь-Шань») Хуан Хувей – програмний твір для флейти та фортепіано, що відображає красу, велич і культурне значення Тянь-Шаню як одного з символів Китаю. Хуан Хувей є видатною фігурою сучасного китайської академічного музичного мистецтва, його творчість має тісний зв'язок з китайським фольклором та історичним контекстом, а його музичний стиль органічно поєднує традиційні китайські елементи із західними техніками. «*The Bright Sun Shines Over the Tianshan Mountains*» є яскравим взірцем останнього.

Гори Тянь-Шань, розташовані в Сінцзян-Уйгурському автономному районі, протягом століть оспівувалися в китайській літературі, мистецтві та музиці, отже, композитор наслідує цю культурну традицію. Твір «*The Bright Sun Shines Over the Tianshan*

Mountains» як і багато інших творів китайських сучасних композиторів, де залучено європейську флейту, починається з «ембієнтового» вступу. Спочатку звучить фортепіано, у вільному ритмічному русі – нотний текст умовно розподілено на такти. Далі флейта виконує різні мелодійні патерни, із зупинками на витриманих звуках, у вільному темпі, після чого слідує основний розділ у чотиридольному розмірі й тональності Ля-мажор. Хоча композитор прописує тональні знаки, слід враховувати, що основним музичним матеріалом є пентатоніка, отже явне мажорне чи мінорне тяжіння у творах сучасних китайських композиторів предсталене рідко. Ритм композиції Хуан Хувей відіграє вирішальну роль у передачі динамізму та енергії Тянь-шаньських гір: він жвавий та синкопований, що може відсилати, зокрема, до традиційної уйгурської танцювальної музики (такти 37, 74–78, 86, 90, 102). Повільний перший розділ може представляти моменти благоговіння та роздумів, споглядання, тоді як швидкий розділ втілює енергію життя в регіоні Тянь-Шань (за формою твір складається із двох основних розділів, повільного і швидкого). Композитор використовує яскраві динамічні контрасти для досягнення ефекту мінливості, з раптовими переходами від фортисимо до делікатних, ледь чутних пасажів. Цей контраст може зображати гру світла й тіні в горах, а також зміни погоди та часу доби. Програмним елементом твору можна вважати мотив із восьмої з крапкою та шістнадцятої, а далі квартолі шістнадцятих (такти 4–5), що символізує сонячне світло. Цей мотив є повторюється протягом усього твору, як у повільному, так і у швидкому розділах, з'являється в різних конфігураціях. У швидкому він ускладнюється, й музичний матеріал набуває яскравої віртуозності. У творі також присутнє зображення пейзажу: різні за характером розділи твору твору можуть зображати особливості гір Тянь-Шань. Також і контраст розділів можна розцінювати як програмний елемент: наприклад, повільний розділ може асоціюватися із широкими гірськими красвидами, тоді як активний швидкий та ритмічний другий – зі жвавою атмосферою місцевих народних гулянь.

Яскраві образи твору в поєднанні з різноманітністю його виразних засобів та культурними відсилками роблять його привабливим як

для китайської, так і для міжнародної аудиторії. Це твір, який не лише оспівує красу природи, але й підкреслює універсальність музики як засобу комунікації людини із природним і культурним середовищем. Твір «Яскраве сонце сяє над горами Тянь-Шань» яскраво демонструє здатність музики передавати красу світу природи та унаочнювати глибинні культурні та історичні зв'язки.

Стиль американського композитора китайського походження Брайта Шенга / Bright Sheng (нар. 1955) також побудований на синтезі східних і західних принципів композиторського письма (у цьому митець орієнтувався на музику Б. Бартока). Шаншан Ву (Shanshan Wu, 2019) вважає, що джерелами його стилю і натхнення є класична лірична поезія династії Сун, традиційне розуміння семантики інструмента, фольклорні традиції, знання легенд та поезії, а також і використання західних музичних жанрів та інструментів. Це демонструють такі твори митця, як «*Flute Moon*» / «*Місячна флейта*» (1999) – двочастинний опус для флейти / пікколо, арфи, фортепіано, струнних та перкусії, і «*Melodies of a Flute*» / «*Мелодії флейти*» (2012, для альтової флейти, флейти in C, скрипки, віолончелі та марімби), в яких особливе значення має імітація звучання китайської флейти (дізі) на інструменті західного зразка із застосуванням різноманітних «темброкільорів» і технік гри, а також – вплив традиційної китайської поетичної структури на музичну стилістику (підкреслимо, що поетичні впливи майже не відчуються у творах європейських композиторів), і це є *особливістю пасторальної поетики китайської флейтової музики*. Серед технік особливе значення має техніка вібрато «фуженьїнь» («腹振音») і «чжиженьїнь» («指振音»). Шаншан Ву вказує, що «для фуженьїнь виконавець має дихати глибоко від діафрагми, маніпулюючи стовпом повітря з регульованою швидкістю, що використовується також для західних флейт. Цей тип вібрато зазвичай використовується в повільних, оповідальних стилях гри, особливо типових для південного стилю дізі. Для чжиженьїнь виконавець створює вібрато, злегка постукуючи пальцем по відкритих отворах, що часто з'являється в поєднанні з повітряним

вібрато, як правило, в легкій і радісній музиці, особливо при використанні дізі на Півночі Китаю» (Shanshan Wu, 2019: 16).

Вельми показовими для характеристики звукообразу флейти в музиці китайських композиторів є твір «The spring in the Pamirs» / «Весна в Памірі», який написали Цін Фунцай / *Jin Fuzai* та Ле Цуфун / *Le Zufeng* (перекладення з китайської флейти).

Його перший розділ – *Largo con rubato* – емоційний вступ, який одразу занурює слухача у буколичну атмосферу. Тактові риси у творі відсутні, що свідчить про вплив імпровізаційності та каденційний принцип музикування. Далі з'являється тактовий розмір 7/8, нерегулярний, непарний. Тема твору танцювальна, темп – швидкий, характер – етнічний, неєвропейський. У такті 50 розмір змінюється на 2/4, темп теж змінюється на *Allegro*. Ритмічні угруповання прості – восьмі й шістнадцяті. На такт 98 припадає кульмінація, де партія флейти демонструє віртуозні технічні арпеджіо із залученням всього діапазону інструмента. Повторювані звуки квартолей шістнадцятих у швидкому темпі передбачають застосування техніки подвійної артикуляції (подвійного стаккато). Кульмінація досягається не лише наростанням динаміки, але й підвищенням регістру (тт. 189–195); у третій октаві звучить ритмічно виразна низхідна секвенція, де перша восьма нота на початку кожного такту має виконуватися з мордентом. Такт 196 демонструє різку зміну регістрів, стрибок на дві октави вниз, а далі – поступовий рух вгору квартолей шістнадцятих. Закінчується твір на «ля» третьої октави, яке може трактуватись або як тоніка ля-мінору або як шостий щабель До-мажору.

Висновки.

Підсумуємо розміркування щодо стабільного та мобільного комплексу пасторальної поетики у творах європейських і китайських композиторів.

1. Навіть наведений досить побіжний огляд демонструє тенденцію композиторської творчості, яка, насамперед, відображає використання досить конкретної програмності, яка до середини ХХ століття суттєво розширює свої межі від звукообразальності до відтворення

глибокого філософського підтексту та широких асоціативних зв'язків, що потребує відповідного вдосконалення виконавської майстерності.

2. У творах китайських композиторів (як оригінальних, так й перекладених) флейта здебільшого підкоряється пасторальному комплексу, поєднуючи при цьому архаїчну пентатоновість та хроматику. Використання інструмента найчастіше пов'язане з розкриттям теми природи: образами гір, річки, сонця та ін. Лі Ян зазначає, що «у формуванні звукового образу нової флейти ХХ століття важливим компонентом виступає імітація звучання сімейства китайських автентичних інструментів, що виражається в підході до артикуляції, використання виражальних засобів звучання, наприклад, вібрато з широкою амплітудою тощо» (Лі Ян, 2024: 91).

3. Надамо порівняльну характеристику пасторального комплексу у вигляді таблиці:

Таблиця 1. Порівняльна характеристика пасторального комплексу в європейській та китайській традиціях

<i>Пастораль у флейтовій музиці: європейська традиція</i>	<i>Пастораль у флейтовій музиці: китайська традиція</i>
Назва	
Часто це просто «Пастораль», тобто жанрове ім'я передбачає повний комплекс впізнаваної музичної виразності; посилання на мітологічні образи (давньогрецька мітологія), що апелює до пасторальності	«Простих» пасторальних назв майже немає, всі вони – більш поетичні, картинні, пейзажні, пов'язані з настроями людини, символами та тематикою народних пісень, знаковими географічними назвами (напр., Тянь Шань, Памір)
Ф. Гобер «Античні медалі» для флейти, скрипки і фортепіано; Романтичні п'єси і Три акварелі для флейти, віолончелі та фортепіано; Артур Онеггер. «Танець Кози»; Жак Муке «Флейта Пана»;	Тан Міцзі «Флейта та барабан на заході сонця» («Flue and Drum under the setting sun»); Хуан Хувей «Сонячні промені на горі Тянь Шань» для флейти і фортепіано; Ян Сяочжун «Ніч квітів»;

<p>С.Губайдуліна «Звуки лісу»; О. Мессіан «Чорний дрозд»; А. Жоліве «Піснь Ліноса»; С. Турнеєв «Три пасторалі» для квінтету духових; В. Ротару «Сільські картинки»; Ч. Нуримов «Пастораль»; З.Алмаші «Пастораль»</p>	<p>Дай Хонвей «On the Grassland of Inner Mongolia»; Хе Лютін, п'єса «Thinking quietly»; Брайт Шенг / Bright Sheng. Flute Moon (1999) and Melodies of a Flute (2012). <i>Перекладення:</i> Хе Лютін «Shepherd boy piccolo» (перекладення з фортепіано); Лі Гочен «Singing in a fishing boat in the dusk» (в оригіналі для гуджена); Цін Фунцай і Ле Цуфун «The spring in the Pamirs» (перекладення з китайської флейти)</p>
Жанри	
<p>Майже всі жанри (окрім концерту для флейти) – мініатюри, соната, концертна п'єса, сюїта</p>	<p>Переважно мініатюри – флейта соло, з фортепіано, перекладення (аранжування солоспівів)</p>
Тембр	
<p>Монотембровість Зазвичай світлий тембр (за рахунок високого регістру, подолання «металевості» звучання)</p>	<p>Політембровість Поліфлейтовість (Лі Ян) Багато алюзій на тембри різновидів китайської флейти (джу ді,хулуси, суй, юе тощо)</p>
Діапазон, регістри	
<p>Різноманіття регістрів: низького, прозорого та високого, дзвінкого.</p>	<p>Багато саме високого регістру флейти</p>

Виконавська стилістика	
<p>Інтонеми стрибків на невеликі інтервали, низхідний рух мелодії; діапазон квінти (стрибок із заповненням), повтори, висхідні та висхідні рухи, рух по звуках мажорного тризвуку.</p> <p>Неквапливий темп Розмір 4/4, 6/8 Звукоімітація акценти широкі мотиви пісенно-танцювальна мелодика (рідше – речитативність, окличність) імпровізаційні віртуозні фрагменти (тип каденції), дрібна техніка</p> <p>штрих легато і <i>tenuto</i>, тріольний ритм, наявність прикрас, мажорних альтерацій семантика «таємничості», «задушевності», «ліричності» відтворюється через комплекс наступних засобів виразності: часте використання низького регістру, близького людському голосу; речитативність в мелодиці, що створюється штрихом <i>tenuto</i> (нерівномірна, нерегулярна ритміка, близька людської мови);</p> <ul style="list-style-type: none"> • високі ноти, які очікують розв'язання; • перевага штриха <i>legato</i> 	<p>Сонорність контонування як <i>особливість національного світоосягнення</i>, звуконаслідування різних інструментів – гуджен, барабан. Звідси перевага експозиційності, мінімальна розробковість музичного матеріалу, обов'язкова полдітематичність твору «Інструментальна вокальність» (Лінь Ян) паритет вокального та інструментального начал (Хуан Лей) поліфлейтовість (Лінь Ян) полісемантичність танцювальність віртуозність зіставлення імпровізаційності (у вступі і коді) і композиційності (основна частина) (Лі Ян)</p>
Гармонія	
Мажор (соль, ля, фа-мажор)	Пентатоніка, тональна невизначеність

Форма	
Розмаїття форм (від простої, складної 2, 3-частинності до сонатного циклу) Часто – наявність вступу (який контрастує з подальшим викладом), контрастність частин та розділів	Плинність, невизначеність форми, що актуалізує виконавське формотворення Синтез форм Похідні форми

4. Отже, узагальнимо риси пасторального звукообразу флейти у творчості європейських та китайських композиторів, базуючись на моделі рівнів, запропонованої Ю. Ніколаєвською.

Акустичний рівень в обох випадках залишається доволі стабільним, як і сформована система інтоном (інтонаційний тезаурус). До стабільного комплексу належать інтонації-перегукування, звуко-наслідування, швидкі пасажи різної направленості, велика кількість прикрас, переважний метр (4/4, 6/8), тональності (лади) та ін.

Композиційно-драматургічний рівень – мобільна зона пасторального комплексу. В європейській традиції пасторальність обмежена жанровими формами (наявні і сонати, і мініатюри, і концертні п'єси).

Позамузичний рівень також можна віднести до мобільної зони пасторального комплексу. В китайській музичній культурі вплив інших видів мистецтв (зокрема – поезії) є відчутнішим і часто пов'язаний з більш конкретними образами, що впливає на виконавське відтворення пасторальної семантики.

В рамках статті неможливо розкрити обрану тему в повному обсязі, тому *перспективою* її дослідження є окреслення жанрово-стильової парадигми китайської флейтової музики.

ЛІТЕРАТУРА

- Ван Яньсуй (2024). *Пасторальні звукообрази у фортепіанній музиці китайських композиторів*. (Дис. ... д-ра філософії). Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. Суми.
- Лі Ян (2024). *Флейтове мистецтво Китаю у вимірах міжкультурного діалогу*. (Дис. ... д-ра філософії). Харківська державна академія культури. Харків.

- Мацієвський, І. (2002). *Ігри і співголосся. Контонація: Музикологічні розвідки*. Тернопіль: Астон.
- Ніколаєвська, Ю. В. (2020). *Ното Interpretatus в музичному мистецтві XX – початку XXI століть*. Харків: Факт.
- Самойленко, О. (2010). Наукові обриси сучасного українського музикознавства. *Мистецтвознавство України*, 11, 38–45.
- Хуан Лей (2021). *Пастораль в музиці: історико-типологічний та виконавський аспекти*. (Дис. д-ра філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Ян Цзін (2023). *Флейта в контексті пасторальної традиції європейської музики*. (Магістерська робота). Харків: Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Boatman, O. S. (2016). *A Comparison of Four Selected American Flute. Method Books from the 20th and Early 21st Centuries: Ernest F. Wagner, William Kincaid with Claire Polin, Robert Dick, and Patricia George with Phyllis Avidan Louke*. (D.M.A. thesis.). Florida State University. Tallahassee, FL. http://purl.flvc.org/fsu/fd/FSU_FA2016_Boatman_fsu_0071E_13592
- Changning Chai (2013). *The Dizi (Chinese bamboo flute) its representative repertoires in the years from 1949 to 1985*. (D.M.A. thesis.). Sydney Conservatorium of Music, University of Sydney. Sydney. <http://hdl.handle.net/2123/10771>
- Fair, D. B. (2003). *Flutists' family tree: in search of the American Flute School*. (D.M.A. diss.). Ohio State University. Columbus, OH. http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=osu1054645874
- Shapovalova, L., Chernyavska, M., Govorukhina, N., Nikolaievskaya, Yu. (2021). Pastoral in instrumental and vocal music 18–21 centuries: genre invariant and performance. *Ad Alta: Journal of interdisciplinary research*. Special issue XX, vol. 11 (2), 136–140.
- Powell, A. (2002). *The Flute*. (The Yale musical instrument series). New Haven and London: Yale University Press.
- Serhaniuk, L. I., Shapovalova, L. V., Nikolaievskaya, Y. V., & Kopeliuk, O. O. (2021). Genre in the music communication system and the artist's mission. *Linguistics and Culture Review*, 5(S4), 218–233. <https://doi.org/10.37028/lingcure.v5nS4.1575>
- Shanshan Wu (2019). *The Dramatic Use of the Flute in Bright Sheng's Melodies of a Flute and Flute Moon*. (D. M. A. diss.). University of Houston. Houston, USA [in English].

- Smith, Sh. (2012). *Eastern and Western Aesthetics and Influences in the Twenty-First Century Flute Concerti of Chinese-Born American Composers*. (D.M.A. diss.). Florida State University, College of Music. Tallahassee, FL [in English].
- Soldan, Robin (1988). *The French Flute School 1860–1950 by Claude Dorgeuille*, (Translated and edited by Edward Blakeman). London: Tony Bingham.
- Thrasher, A. (1978). The Transverse Flute in Traditional Chinese Music. *Asian Music*, 10(1), 92–114 [in English].
- 中国风格长笛作品研究——以《阳光灿烂照天山》为例 阚蕾文沫 (江西师范大学音乐学院 [Kan Lei Wenmo (2020). Дослідження флейтових творів у китайському стилі – на прикладі «Сонце світить над горами Тянь-Шань»]. (Консерваторія музики, Педагогічний університет Цзянсі].

REFERENCES

- Boatman, O. S. (2016). *A Comparison of Four Selected American Flute. Method Books from the 20th and Early 21st Centuries: Ernest F. Wagner, William Kincaid with Claire Polin, Robert Dick, and Patricia George with Phyllis Avidan Louke*. (D.M.A. thesis.). Florida State University. Tallahassee, FL. http://purl.flvc.org/fsu/fd/FSU_FA2016_Boatman_fsu_0071E_13592 [in English].
- Changning Chai (2013). *The Dizi (Chinese bamboo flute) its representative repertoires in the years from 1949 to 1985*. (D.M.A. thesis.). Sydney Conservatorium of Music, University of Sydney. Sydney. <http://hdl.handle.net/2123/10771> [in English].
- Fair, D. B. (2003). *Flutists' family tree: in search of the American Flute School*. (D.M.A. diss.). Ohio State University. Columbus, OH. http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=osu1054645874 [in English].
- Huang Lei (2021). *Pastoral in music: historical-typological and performnce aspects*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Kan Lei Wenmo (2020). *A Study on Chinese-style Flute Works: Taking “Sunshine Shining on Tianshan” as an Example*. Jiangxi Normal University, College of Music. Jiangxi [in Chinese].
- Lee Yang (2024). *The Flute Art of China in the Dimensions of Intercultural Dialogue*. (PhD diss.). Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv [in Ukrainian].
- Matsievskiy, I. (2002). *Games and co-phony. Con-tonation: Musicological explorations*. Ternopil: Aston [in Ukrainian].

- Nikolaievska, Yu. V. (2020). *Homo Interpretatus in the musical art of the 20th and early 21st centuries*. Kharkiv: Fact [in Ukrainian].
- Powell, A. (2002). *The Flute*. (The Yale musical instrument series). New Haven and London: Yale University Press [in English].
- Samoilenko, O. (2010). Scientific outlines of modern Ukrainian musicology. *Art History Studies of Ukraine*, 11, 38–45 [in Ukrainian].
- Serhaniuk, L. I., Shapovalova, L. V., Nikolaievska, Y. V., & Kopeliuk, O. O. (2021). Genre in the music communication system and the artist's mission. *Linguistics and Culture Review*, 5(S4), 218–233. <https://doi.org/10.37028/lingcure.v5nS4.1575> [in English].
- Shanshan Wu (2019). *The Dramatic Use of the Flute in Bright Sheng's Melodies of a Flute and Flute Moon*. (D. M. A. diss.). University of Houston. Houston, USA [in English].
- Shapovalova, L., Chernyavska, M., Govorukhina, N., Nikolaievska, Yu. (2021). Pastoral in instrumental and vocal music 18–21 centuries: genre invariant and performance. *Ad Alta: Journal of interdisciplinary research*. Special issue XX, vol. 11 (2), 136–140 [in English].
- Smith, Sh. (2012). *Eastern and Western Aesthetics and Influences in the Twenty-First Century Flute Concerti of Chinese-Born American Composers*. (D.M.A. diss.). Florida State University, College of Music. Tallahassee, FL [in English].
- Soldan, Robin (1988). *The French Flute School 1860–1950 by Claude Dorgeuille*, (Translated and edited by Edward Blakeman). London: Tony Bingham [in English].
- Thrasher, A. (1978). The Transverse Flute in Traditional Chinese Music. *Asian Music*, 10(1), 92–114 [in English].
- Wang Yansui (2024). *Pastoral sound images in the piano music of Chinese composers*. (PhD Diss.). Sumy A. S. Makarenko State Pedagogical University. Sumy [in Ukrainian].
- Yang Jing (2023). *The flute in the context of the pastoral tradition of European music*. (Master's thesis). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].

Wang Youjie

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student,
the Department of Interpretation and Music Analysis
e-mail: 979917323@qq.com
ORCID iD: 0000-0002-3987-2282

Pastoral poetics in the compositions for the flute by European and Chinese composers of the 20th–21st centuries

Statement of the problem.

The pastoral complex, which is expressed in the genre and stylistic components of musical works, starting with the musical art of the Ancient World, constitutes a separate direction of modern musical semantics. Such a complex is relevant for the flute works of Chinese composers, but it is no less relevant for European flute art. In 20th–21st centuries, the compositions with pastoral semantics were created by the composers of Europe (C. Debussy, A. Honegger, J. Mouquet, O. Messian, S. Gubaidulina) and China (Tang Mizhi, Huang Huwei, Bright Sheng, He Lutin, Li Guochen, Jin Fuzai and Le Zufeng). Given the large body of compositions for the flute, the identification and study of pastoral semantics within a specific instrument becomes a relevant issue.

Objectives, methods, and novelty of the research.

The purpose of the study is to identify a stable and mobile genre-style “pastoral complex” in the flute compositions of European and Chinese composers of the 20th–21st centuries. The methods of researching are based on the principles of analytical interpretology (Nikolaievska, 2020) and the materials of the Department of Interpretology and Analysis of Music at Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts (accenting, in particular, the components of performance thesaurus of modern music science, such as the concepts of performance formation of sound and sonorous image of the instrument, compositional strategy, contonation); also systematic approach and comparative analysis have been involved. The genre method is appropriate for researching the genre system of flute music of the 20th–21st centuries, and individually the pastoral genre, the stylistic one – when referring to specific composer solutions for the embodiment of pastoral themes. The novelty of the study is connected with the development of a comparative analysis of the compositions of pastoral semantics, the definition of a stable and mobile pastoral complex in the compositions for the flute of the 20th–21st centuries.

Research results and conclusion.

In the continuation of the research of pastoral in musical art, our own definition has been proposed. Pastoral in music is: a meta-genre of musical creativity expressing the close connection of earthly and heavenly principles; composition reflecting a certain theme (natural, religious, mythological, symbolic). Pastoralism as a quality of

a musical text is: a complex of means of expression related to the reflection of idyllic motifs; the embodiment of a conscious compositional strategy through contonation (joint listening of space) aimed at creating a specific sound image.

On the basis of the sound image model of 4 levels – acoustic, intonation, compositional-dramaturgic, extra-musical (Nikolaievska, 2020) – stable and mobile components of the pastoral sound image of the instrument have been determined. The tendency of the composer's creativity has been formulated, which primarily reflects the use of a fairly specific program quality, which, of course, by the middle of the 20th century significantly expands its boundaries. If at the beginning of the century the flute was often used to solve the pictorial and image-creating and sonographic-coloristic tasks, achieving unusual transparency and brightness, then starting from the second half of the 20th century, the perception of the timbre of the instrument by composers completely changes. Undoubtedly, all of the above required the enormous performers' resources.

It is shown that in the compositions by Chinese composers (both original and transcriptions), the flute mostly obeys the pastoral complex, combines archaic halftone-free scales and chromatics. The instrument is mostly associated with the theme of nature, images of mountains, rivers, and the sun. This is reflected even in the names. If in the European tradition the compositions are often called simply "Pastoral" (that is, the genre name implies a full complex of recognizable musical expressiveness, as well as a reference to mythological images that appeals to pastoralism), then there are almost no "simple" pastoral names for the compositions by Chinese composers, all of them are more poetic, pictorial, picturesque, moody, with many symbols and themes from folk songs, iconic geographical names (for example, Tien Shan, Pamir, etc.). In the European tradition, pastoralism permeates almost all genres (except the flute concerto) – miniatures, sonata, concert piece, suite; in the Chinese one – mostly miniatures (flute solo, with the piano, in ensemble, arrangement of solo singing). In the European tradition, mono-timbre quality is indicated, in the Chinese one – poly-timbre quality (there are many allusions to timbres of Chinese flute varieties – dizi, hulusi, sui, yue, etc.).

Conclusion.

Summarizing the features of pastoral sound image of the flute in the creative work of European and Chinese composers, it has been noted that in the analysed examples, the instrument is interpreted mainly in the aspect of pastoralism,

the stable components of the stylistics of which are: in the music of the European tradition – the acoustic level; in the music of the Chinese tradition, there is a combination of archaic anhemitonicity and chromaticism. The given examples prove that unlike the European genre-style paradigm of the instrument (which contains a variety of semantic and sound-image manifestations), in the music of Chinese composers the flute remains mostly primarily an instrument related to the theme of nature (images of mountains, rivers, the sun, the east). The most stable complex (intonation thesaurus) is a high register; intonations-crosstalk, sound assimilations, fast passages of various directions, a large number of ornaments, the predominant meter (4/4, 6/8), tonalities (modes), etc. The compositional and dramaturgical and extra-musical levels have been designated as mobile zones of the pastoral complex. In the European tradition, the pastoral is limited to genre forms (there are sonatas, miniatures, and concert pieces). In the Chinese musical culture, the influence of other types of art (in particular, poetry) is more tangible and often concrete, which affects the performing reproduction of pastoral semantics.

Keywords: *flute; work of Chinese composers; instrumental performance; pastoral; pastoral compositional strategy; interpretation; musical semantics; role of the instrument; genre stylistics; spatial semantics; time-space; contonation.*

Стаття надійшла до редакції 4 червня 2024 року

Наукове видання

Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського

Виходить з 1998 року

**ПРОБЛЕМИ ВЗАЄМОДІЇ МИСТЕЦТВА, ПЕДАГОГІКИ
ТА ТЕОРІЇ І ПРАКТИКИ ОСВІТИ**

ВИП. 71

Збірник наукових статей

Відповідальний за випуск – Чернявська М. С.,
кандидат мистецтвознавства, професор,
проректор з наукової роботи ХНУМ імені І. П. Котляревського

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

Комп'ютерне макетування – Л. В. Русакова

Підписано до друку 25.07.2024 р. Формат 60 x 84 1/16
Папір офсетний. Ум. друк. арк. 12,4. Обл. вид. 12,5.
Зам. № Тираж 100 прим.



ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ П. КОТЛІВСЬКОГО

