

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 60

Збірник наукових статей

Харків
2021

Рекомендовано до друку Вченою радою
Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського
(Протокол № 2 від 30 вересня 2021 року)

Свидцтво 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. Видання 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:

Петрович Мілена (Petrovic Milena) – PhD, професор кафедри сольфеджіо та музичної освіти факультету музики Університету мистецтв у Белграді, Сербія.

Редакційна колегія:

Адамоніє Рута (Adamoniene Ruta) – доктор філософії, професор, Університет Миколаша Ромеріса, Вільнюс, Литва.

Громченко Валерій Васильович (Hromchenko Valerii) – доктор мистецтвознавства, доцент, проректор з наукової роботи Дніпровської академії музики імені М. Глінки, Дніпро, Україна.

Каблова Тетяна Борисівна (Kablova Tetiana) – кандидат мистецтвознавства, доцент, учений секретар ректорату Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтва, Київ, Україна.

Карвашевска Моніка (Karwaszewska Monika) – PhD hab., доцент, керівник відділу досліджень, розвитку персоналу та видавничої справи, Музична академія імені Станіслава Монюшка, Гданськ, Польща.
Мартинюк Тетяна Володимирівна (Martyniuk Tetiana) – доктор мистецтвознавства, професор кафедри музичного мистецтва та менеджменту соціокультурної діяльності Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка, Чернігів, Україна.

Ракочі Вадим Олександрович (Rakochi Vadim) – кандидат мистецтвознавства, викладач циклової комісії «Музично-теоретичні дисципліни» Київської муніципальної академії імені Р. М. Глієра, Київ, Україна.

Савченко Ганна Сергіївна (Savchenko Hanna) – кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри композиції та інструментування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна.

Чернявська Маріанна Станіславівна (Chernyavska Marianna) – кандидат мистецтвознавства, професор кафедри спеціального фортепіано Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна.

Шапалова Людмила Володимирівна (Shapovalova Liudmyla) – доктор мистецтвознавства, професор, завідувача 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: Ю. П. Величко, Л. В. Русакова

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. 60. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського;
ред.-упоряд. Ю. П. Величко, Л. В. Русакова. Харків: ХНУМ, 2021. 240 с.

Збірник об'єднує наукові статті різноманітної тематики, що осмислюють актуальну проблематику сформованих музично-історично практичних жанрів і стилів та сучасні цифрові технології створення звукового простору (1 розділ), питання музичного виконавства (2 розділ), а також творчий доробок харківських митців під знаком 105-ї річниці ХНУМ імені І. П. Котляревського (3 розділ).

Видання адресоване науковцям, викладачам, фахівцям у галузі мистецтвознавства, аспірантам і студентам мистецьких закладів освіти.

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 60

Collection of research papers

Kharkiv
2021

Recommended for publication by the Academic Council
of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts
(Minutes No. 2 of September 30, 2021)

Certificate of State Registration KB № 23371-13211PP of 24.05.2018.

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:

Petrovic Milena – PhD, Professor, Department of Solfeggio and Music Education, Faculty of Music, University of Arts in Belgrade, Serbia.

Editorial board:

Adamoniene Ruta – PhD, Professor, Mykolas Romeris University, Vilnius, Lithuania.

Chernyavska Marianna – PhD in Arts, Professor at the Special Piano Department, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine.

Hromchenko Valerii – Dr. habil. in Art Studies, Associate Professor, Vice-Rector for Research, Dnipro M. Glinka Academy of Music, Dnipro, Ukraine.

Kablova Tetiana – PhD, Associate Professor, Scientific Secretary of the Rectorate, Kyiv Municipal Academy of Pop and Circus Arts, Kyiv, Ukraine.

Karwaszewska Monika – PhD hab., Assistant Professor, Faculty of Choral Conducting, Church Music, Arts Education, Eurhythmics and Jazz, Stanislaw Moniuszko Academy of Music in Gdańsk: Gdańsk, Polska.

Martynyuk Tetyana – Dr. habil. in Art Studies, Professor, Department of Musical Arts and Management of Socio-Cultural Activities, Taras Shevchenko National University "Chernihiv Collegium", Chernihiv, Ukraine.

Rakochi Vadim – PhD, Lecturer of the cycle commission "Music-theoretical disciplines", Kyiv R. M. Glier Municipal Academy, Kyiv, Ukraine.

Savchenko Hanna – PhD, Associate Professor, Composition and Orchestration Department, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine.

Schöning Kateryna – PhD, 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 – Yurii Velychko, Larysa Rusakova

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 60. Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts; editors-compilers Yu. Velychko, L. Rusakova. Kharkiv: KhNUA, 2021. 240 p.

The journal contains research papers on various subjects, comprehending the current issues of genres and styles formed by music-historical practice, as well as modern digital technologies of creating sound space (1st section), issues of musical performance (2nd section), and the creative works of Kharkiv artists under the sign of 105th anniversary of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts (3rd section).

The publication is addressed to scientists, teachers, specialists in the field of art history, postgraduate students and students of art education institutions.

ЗМІСТ

Розділ 1.

Специфіка розвитку музичних жанрів, стилів, технологій

<i>Ракочі В. О.</i>	Інструментальний концерт: проблеми класифікації	7
<i>Савченко Г. С.</i>	Оркестрове письмо І. Стравінського неокласичного та пізнього (серійного) періодів творчості: компаративний аналіз	36
<i>Рябчун І. В.</i>	Українські аранжування для карильйона як приклад культурної трансмісії та адаптації	57
<i>Лишафай О. О.</i>	Технологічні процеси формування звукового супроводу в аудіовізуальному творі	75
<i>Тимофєєва К. В.</i>	Особливості трактування жанру капрису у фортепіанній творчості Ф. Мендельсона	96
<i>Щукіна Ю. П.</i>	Розвиток жанру танц-рок-опери в практиці Одеського академічного театру музичної комедії імені М. Водяного ...	111
<i>Хуан Лей</i>	Героїчна пастораль та її національно-стильова рецепція в кантаті Сянь Сінхуа «Хуанхе»	126

Розділ 2.

Питання музичного виконавства

<i>Зуб Г. О.</i>	Психоемоційний комплекс піаніста-концертмейстера як віддзеркалення еволюції професії	151
<i>Тао Цзинь</i>	Виконавська специфіка Концерту для гобоя з оркестром Юджина Гуссенса	167
<i>Янь Ян</i>	Визначальні аспекти вивчення диригентського виконавства в Китаї	184

Розділ 3.

Харківські контексти.

До 105-річчя ХНУМ імені І. П. Котляревського

<i>Маркович М. І.</i>	Творчі принципи вокальної педагогіки Миколи Манойла ...	200
<i>Стрелець А. М.</i>	Формування оригінального репертуару для оркестру народних інструментів ХНУМ імені І. П. Котляревського як історична місія харківських композиторів (1950–1960) ...	216

TABLE OF CONTENTS

Section 1.

The specifics of the development of musical genres, styles, technologies

<i>Rakochi V. O.</i>	The instrumental concerto: classification issues	7
<i>Savchenko H. S.</i>	I. Stravinsky's orchestral writing of Neo-Classical and serial (late) periods: comparative analysis	36
<i>Riabchun I. V.</i>	Ukrainian carillon arrangements as an instance of the cultural transmission and adaptation	57
<i>Lishafai O. O.</i>	Technological processes of sound making in audiovisual work	75
<i>Tymofojeieva K. V.</i>	Interpretation peculiarities of the caprice genre in F. Mendelssohn's piano creativity	96
<i>Shchukina Yu. P.</i>	Development of the dance-rock opera genre in the creative content of 'Mykhailo Vodianoï' Academic Theatre of Musical Comedy, Odesa	111
<i>Huang Lei</i>	Heroic pastoral and its national-style reception in the Cantata "Yellow River" by Xian Xinghai	126

Section 2.

The issues of musical performance

<i>Zub H. O.</i>	Psychological and emotional complex of piano accompanist as a reflection of the profession evolution	151
<i>Tao Jin</i>	Performance characteristics of Eugene Goossens's Concerto for Oboe and Orchestra	167
<i>Yan Yang</i>	Key aspects of the conducting performance development in China	184

Section 3.

Kharkiv contexts.

To the 105th anniversary of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

<i>Markovych M. I.</i>	Creative principles of Mykola Manoilo's vocal pedagogy	200
<i>Strilets A. M.</i>	The formation of the original repertory for the Folk Instruments Orchestra of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts as a historical mission of Kharkiv composers (1950–1960)	216

Розділ 1.

**СПЕЦИФІКА РОЗВИТКУ МУЗИЧНИХ ЖАНРІВ, СТИЛІВ,
ТЕХНОЛОГІЙ**

УДК 785.1

DOI 10.34064/khnum1-6001

Ракочі Вадим Олександрович

кандидат мистецтвознавства, докторант кафедри історії музики
Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка,
викладач циклової комісії «Музично-теоретичні дисципліни»
Київської муніципальної академії імені Р. М. Глієра

e-mail: v-r-99@ukr.net

ORCID iD: 0000-0003-4025-2213

ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ КОНЦЕРТ: ПРОБЛЕМИ КЛАСИФІКАЦІЇ

Підкреслено, що питання класифікації інструментальних концертів дотепер залишається дискусійним, а основним недоліком існуючих підходів є зосередженість дослідників на рисах окремих видів концерту, відносинах між солістом і оркестром чи засобах музичної виразності. Метою статті визначено створення універсальної класифікації концертів. Усі класифікаційні критерії поділено на концептуальні (жанрові ознаки, наявність партій співаків, тип взаємодії соліста й оркестру, стильова епоха, «жанрова чистота») і конструктивні (кількість солістів і оркестрів, інструмент для соло, інструментальний склад оркестру, кількість частин циклу, музична форма). Розташування перелічених елементів у ієрархічному порядку дозволило встановити багаторівневі зв'язки між ними. У висновках зазначено, що особливістю цієї класифікації та її інноваційною рисою стала увага до оркестру, який трактовано як об'єднуючий усі інші позиції компонент.

Ключові слова: інструментальний концерт і оркестр; види концертів; сольний концерт; *concerto grosso*; *concerto ripieno*; музичний жанр; класифікація жанрів.

Постановка проблеми. Усю історію функціонування терміна *concerto* стосовно музичного мистецтва слушно розділити на два тривалих періоди. Перший охоплює XVI і першу половину XVII ст. – термін був поліфункційним. У першій половині XVI ст. він використовувався в побуті (як похідний від італійського дієслова *concertare* – «розробляти, планувати» (Tollemache, 1954: 41)), упродовж другої половини XVI ст. став проникати в музичну сферу (на думку Р. Вівера, термін *concerto*, у значенні «ансамбль солістів», вперше було використано 1546 року (Weaver, 1986: 14)) і в останній чверті XVI ст. почав вживатися для позначення найрізноманітніших форм поєднань музикантів. *Stile concertato* як особлива музична техніка проявляється завдяки контрасту динаміки (соната «Pian' e Forte» Дж. Габріелі, 1597), розміщенню виконавців (розташування хорів на кількох рівнях базиліки Св. Марка у Венеції, залежно від теситури), опозиції між людським голосом та інструментом (у К. Монтеверді) чи різними інструментами (у сонатах М. Каззаті).

Другий період триває від останньої чверті XVII ст. й дотепер: *concerto* має однозначне інтерпретування – це назва жанру. Він вирізняється серед інших жанрів симфонічної музики специфічною гнучкістю й особливою здатністю до модифікацій. Звісно, еволюція притаманна всім музичним жанрам, однак, якщо в одних випадках зміни проявляються, насамперед, у «внутрішньому» оновленні за рахунок гармонії, ритму, змін щодо будови композиції, а визначальні ознаки і форма їх реалізації зберігаються протягом століть (наприклад, струнний квартет), то в інших форма їх утілення глибинно модифікується (зокрема, в концерті). Наприкінці XVI ст. він був вокальним жанром, на межі XVI–XVII ст. став вокально-інструментальним, в останній чверті XVII – інструментальним, однак хоровий чи мішаний також залишився популярним. Це зумовлює дуже значну кількість варіантів втілення концертності, широку палітру інструментів для солювання, складів оркестру, різні типи відносин між солістом і оркестром і концептуальні засади.

Особливістю концерту є також факт, що певні його композиційні моделі можуть переосмислюватись і «відроджуватись» через століття: *concerto ripieno* реінкарновано зусиллями німецьких композиторів першої чверті ХХ ст.: наприклад, *Konzert im alten Stil* оп. 123 М. Регера, 1912, Концерт для оркестру оп. 38 П. Гіндеміта. У ХХ ст. написано десятки концертів для оркестру, які є очевидними і прямими нащадками барокового концерту *ripieno*. *Concerto grosso* так само відроджується у ХХ ст.: Перший *Concerto grosso* Е. Блоха (1925) для струнного оркестру і фортепіано *obbligato*; його ж Другий *Concerto grosso* (1952) для струнного оркестру; *Concerto grosso* Б. Мартіну (1937) тощо.

Вочевидь, таке розмаїття концертів є причиною того, що дотепер найпоширенішим варіантом їх розгляду залишається аналіз певних аспектів творів у цьому жанрі, таких як особливості музичної форми (зокрема, в порівнянні з іншими жанрами, в яких вона може використовуватись), специфіка виконання, каденція, модель відносин між солістом і оркестром, місце, що посідає концерт у творчій спадщині певного композитора тощо. У таких випадках класифікація не відіграє ключової ролі. Натомість, у разі висвітлення історії концерту загалом чи її тривалого періоду, систематизація концертів стає нагальним питанням, адже без неї узагальнення будуть навряд чи переконливими. Неспинне зростання інтересу до інструментального концерту, проявом якого стають дедалі різноманітніші виконавські склади і концепції творів (А. Вейнус вважає курйозом той факт, «що скрипковий концерт Бетховена, кончерто грорсо Генделя, мотет Відани, мадригал Монтеверді та кантата Баха – усі були визначені композиторами як концерти» (Вейнус, 1961: 1), посилення комунікаційної складової різнорівневої взаємодії між солістом, оркестром, окремими виконавцями з його складу, диригентом і публікою (на кшталт «інструментального театру» Маурісіо Кагеля), а також чисельні статті і дисертаційні роботи в Україні та багатьох інших країнах актуалізують потребу перегляду критеріїв класифікації концертів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Існує чимало підходів до жанрової класифікації. А. Сохор поділив жанри на чотири групи залежно від умов їх побутування й особливостей музичної мови: культові або обрядові, масово-побутові, концертні і театральні

(Сохор, 1968: 68–70). В. Цуккерман розрізнув жанри за їх змістовним значенням й наголосив на тому, що найглибшою є саме змістова сторона (Цуккерман, 1971: 25). Співзвучним став і підхід С. Шипа, який виявив дві причини-умови виникнення жанру: зміст тексту (форма) і контекст (функції) (Шип, 2002: 169). Б. Сюта, диференціюючи мовленнєві жанри, критичним чинником назвав ілюкативну мету (Сюта, 2019: 27–28). Дж. Лена і Р. Петерсон порівняли процес жанрової класифікації із особливою культурою і визначили чотири групи музичних жанрів, залежно від їх побутування: традиційні, авангардні, індустріальні (комерційні) та сценічні (Lena & Peterson, 2008: 701).

Щодо класифікації концертів, то найпоширенішим є поділ концертів на види: *concerto grosso*, *concerto ripieno* і *concerto solo*. Однією з найсуттєвіших проблем такого підходу є нечіткість визначень видів, передусім, критеріїв, призначених для відокремлення *concerto ripieno* і камерного концертів та *concerto grosso* і сольного концерту з кількома солістами. Так само серед дослідників немає консенсусу щодо кількості видів, на які слід ділити концерти.

Ж. Ж. Руссо вказує лише на один вид – інструментальний концерт за участю соліста в супроводі оркестру (Rousseau, 1791–1818: 299). Н. Фрамері розрізняє два види: інструментальний концерт для соліста й оркестру та *concerto grosso* (Framéry, 1791–1818: 299), що на той час (кінець XVIII ст.) могло бути прийнятним. Однак такий самий підхід у другій половині XX століття є вочевидь дискусійним, а висновки контраверсійними, як у випадку А. Вейнуса. Він так само поділяє концерти лише на *solo* і *grosso*, що дає йому підстави зарахувати всі концерти оп. 3 А. Вівальді до *concerti grossi* (Veinus, 1963: 22). Такий висновок є безпідставним, враховуючи відмінності у складі солістів у дванадцяти концертах циклу і не схожі між собою підходи композитора до взаємодії солістів і оркестру в різних творах цього опусу. В одних домінує цілковита гармонія, проявом якої стає переважно спільне музикування солістів і оркестру (наприклад, у концерті RV 578), в інших – прояви контрастності яскравіші, як у концерті RV 519, що підтверджується більш частим протиставленням солістів і оркестру, включно з незвичним і виразним динамічним контрастом *fortissimo* в партії соліста і *pianissimo* в оркестрі (І ч., тт. 31–38). Отже,

неналежна увага до відносин між солістом і оркестром може призводити до хибних узагальнень.

Й. Кванц так само розрізняє два види концертів, проте не згадує *concerto grosso*, а натомість виділяє камерний концерт (до восьми виконавців) і концерт з «лише одним концертуючим інструментом», тобто, вірогідно, сольний концерт (цит. за Strunk, 1950: 583). М. Букофцер розподіляє барокові концерти на три види: сольний, *grosso* і оркестровий (Bukofzer, 1947: 226). Однак використання терміна «оркестровий» щодо ранніх концертів, які спиралися на групове звучання струнних інструментів – а духові не включалися італійськими композиторами до складу концертного оркестру майже до середини XVIII століття – є дискусійним. Набагато коректнішим є назва *concerto ripieno*, що віддзеркалює традицію посилення придворних ансамблів за рахунок запрошених музикантів і формування внаслідок цього «повного», «посиленого» (*ripieno*) колективу. Це приклад очевидної кореляції між термінологічним визначенням концерту і часом його побутування: «*ripieno*» – це бароковий концерт, у якому концертне начало проявляється завдяки зіставленню груп; «оркестровий» – це твір XX–XXI століть, у викладі якого переважає соло різних інструментів. Втім, примітно, що ні Е. Сісман, яка розмежовує концерти за типами залежно від історичної епохи (Sisman, 1986: 293–298), ні Д. Вінтон, який зосереджується на концерті для оркестру і визначає його як «квінтесенцію ностальгії» (Vinton, 1973: 15), ні С. Зон, який пропонує одну з найбільш деталізованих класифікацій концертів за видами (сольний, груповий для кількох солістів, камерний *ripieno* і *grosso*) (Zohn, 2009: 570), ні М. Телбот, який поділяє концерти А. Вівальді на шість типів (Talbot, 1993: 106–107) й неодноразово наголошує на проєкції багатьох здобутків композитора в майбутнє, не вказують на слушність такої кореляції між назвою концерту і часом його функціонування. Вочевидь, це питання потребує окремого дослідження. Недоліком усіх проаналізованих підходів до поділу концертів за видами є незначна увага до взаємодії між солістами і оркестром; отже, їм бракує універсальності.

Є й інший шлях, коли увага акцентується саме на відносинах між солістом і оркестром, наприклад, в роботі Ю. Хохлова (Хохлов,

1950: 9). В. Задерацький так само інтерпретує «концертність» загалом саме крізь призму відносин між солістом і оркестром (Задерацький, 2008: 146). Суголосним із таким баченням класифікації концертів є поділ концертів на «віртуозний» і «симфонізований» з акцентом на посиленні значимості оркестру в концертах ХХ ст. задля інтенсифікації симфонічного розвитку (Тараканов, 1988: 166). Л. Раабен запропонував ще один підхід, розрізняючи концерти за системами засобів музичної виразності, притаманними різним стильовим епохам (Раабен, 1967: 10–11). Проблемою цих розвідок є неналежна увага до жанрових рис видів концертів, а, отже, і ці варіанти не є універсальними. Викладене демонструє, що, попри значну кількість спроб, що тривають від ХVІІ ст., дійти згоди в питанні класифікації інструментальних концертів не вдається дотепер. Головною проблемою залишається вибірковість критеріїв, які покладено в основу систематизації концертів.

Одна з нещодавніх спроб змінити ситуацію належить Олені Самойленко, яка шукала новий підхід до концертів (Самойленко, 2003). Однак, незважаючи на слухні спостереження, чимало тез викликають заперечення. Так, справедливо вказавши на «склад» як ключовий елемент класифікації, О. Самойленко екстраполює його лише на сольний і оркестровий концерти. Такий підхід бачиться доречно неправильним через відсутність згадки про історично значуще відокремлення концертів за участю співаків та без них. На нашу думку, це є визначальний чинник трансформації розуміння сутності концертності, яка тривала упродовж перших десятиліть ХVІІ ст., знаменувала вивищення інструментальної складової і стала точкою біфуркації «у відносинах між інструментальним *stile moderno* і *stile rappresentativo*» (Суресс, 2010: 193). Є запитання і до трактування поняття «концепція», запропонованого дослідницею. О. Самойленко розуміє її, зокрема, як поділ концертів на «віртуозний і симфонізований типи» (Самойленко, 2003: 14). Утім, такий підхід є вузьким і, фактично, стосується лише форми втілення задуму, а не типу взаємодії між сторонами у концерті, не вказує на їх рівність чи підпорядкованість одна одній. Тобто питання відносин між солістами і значення оркестру вкотре не отримали належної уваги.

Цей огляд переконує у відсутності уніфікованих підходів для класифікації жанрів, демонструючи множинність підходів до неї, як і відсутність універсальної класифікації інструментальних концертів.

Мета статті: запропонувати новий підхід до класифікації концертів завдяки об'єднанню різних чинників у систему, всі компоненти якої посідають відповідне місце завдяки ієрархічним відносинам, та з'ясувати значущість оркестру, встановивши його вплив на решту критеріїв.

Використано такі **наукові методи:** *музикознавчо-історичний*, щоби виявити історичні закономірності розвитку жанру інструментального концерту; *структурно-функціональний* – щоби висвітлити функції солістів і оркестру в концертах; *системний* – з метою з'ясувати місце кожного критерію в процесі систематизації різних чинників класифікації; *компаративний* – щоби порівняти типи концерту на різних етапах його розвитку і трансформацій.

Виклад основного матеріалу. В основу запропонованої в цій статті класифікації концертів покладено їх категоризацію – тобто становлення переважно ієрархічних відносин між більшістю структурних елементів: узагальнення на кожному рівні доповнюють попередню сходинку і, водночас, торують шлях до наступної, пов'язуючи кожен критерій з іншими кількома категоріями. Слушною моделлю бачиться розроблена Е. Рош система, яка включає два визначальні принципи. Перший пов'язаний з *функцією* категорійних систем: має бути надано «максимум інформації з найменшими когнітивними зусиллями», другий – з *формою* надання інформації: вона має бути структурована, а не хаотична (Rosch, 1978: 28–29).

Усі критерії класифікації концертів поділено на дві групи. *Перша (I)* – це диференціація за:

1. жанровими ознаками (незважаючи на відсутність назви «concerto» на титульній сторінці, риси концерту виявляються; попри позначення «concerto», твір не є концертом через невідповідність жанровим ознакам);

2. наявністю вокальних партій (вокальні, вокально-інструментальні, інструментальні);

3. типом взаємодії сторін (конфлікт, злагода чи діалектичне поєднання обох начал);
4. видом концерту (*concerto grosso*, *concerto ripieno*, сольний, камерний);
5. стильовою епохою (барокові, класичні, романтичні);
6. «чистотою» жанру (концерт, мікст концерту та іншого жанру, концертподібні жанри).

Ці підпорядковані одна одній характеристики названо **концептуальними**.

Друга група (II) – це варіанти реалізації задуму на практиці:

1. кількість солістів та оркестрів (у різних комбінаціях);
2. інструмент для солювання (струнний, духовий, ударний, народний; за умови кількох солістів – однакові чи різні інструменти);
3. інструментальний склад оркестру (струнний, мішаний, духовий);
4. кількість частин циклу (1, 2, 3, 4, 5 і більше);
5. музична форма першої частини (типова, нетипова).

Ці критерії класифікації концертів названо **конструктивними**.

Концептуальні характеристики відбивають художні засади концерту і варіанти його змістового наповнення, тому є визначальними для вибору інструментів для їх реалізації – конструктивних характеристик.

I. 1. Детальний розгляд починаємо з першої групи критеріїв – концептуальної. Термін *concerto* на титульній сторінці не завжди означає «твір у жанрі концерту». Це дає підстави вважати іманентні жанрові ознаки концерту – (1) співдію мінімум двох обов'язково різних за кількістю учасників сторін, (2) що уможливорює контраст неоднакових манер виконання, сили й характеру звучання та динаміки, сприяючи (3) прояву змагального начала) – найпершим рівнем розмежування концертів.

Можна вказати, принаймні, на чотири випадки *не-концерту*, попри використання терміна *concerto*. Насамперед, це духовні (церковні) «концерти» А. та Дж. Габрієлі, А. Банк'єрі, Дж. Чіми, С. Бернарді та інших композиторів на межі XVI–XVII ст.: *concerto* в їхніх творах означало мультихорові, багатоголосні та кількоголосні вокальні чи

вокально-інструментальні композиції, або підкреслювало факт поєднання співаків та інструменталістів у будь-якому співвідношенні.

Другий випадок використання терміна *concerto* у не-концерті – це його значення «колектив музикантів», тобто синонім до слова «оркестр». Очевидно, що йдеться не про жанрове визначення твору, а про спосіб виконання – групою музикантів. Р. Вівер пише, що «концерт став стандартним визначенням оркестру до того, як його було замінено власне на *оркестр* приблизно в середині вісімнадцятого століття» (Вівер, 1986: 15).

Третім випадком є використання похідного від *concerto* слова *concertato* у значенні *accompagnato*. Таке позначення застосовувалось інколи щодо композицій, у яких брали участь співаки в супроводі інструменталістів, і *concertato* могло бути адресовано лише останнім. Тобто назва *Il quattro libro di madrigali... alcuni concertati con due violini* (Четверта книга мадригалів... деякі із супроводом двох скрипок) М. Пезенті (1638) жодним чином не означає «концертування скрипок» у значенні солювання – більш розвиненої, яскравої партії. Натомість, це визначення супровідної їх ролі щодо інших виконавців.

Четвертим випадком не-концерту є використання терміна *concerto* в творах для одного інструмента: *concerto* як наголос на багатьох рисах жанру (музична форма чи способи експонування музичного матеріалу), проте не всіх трьох іманентних жанрових ознак концерту разом. Приклади можна знайти у музиці кожної епохи: «Італійський концерт» BWV 971 Й. С. Баха (1735), *Konzert ohne Orchester* op. 14 Р. Шумана (1836), *Concierto sin orquesta* op. 88 Хоакіна Туріні (1935), *Concerto da suonare da me solo e senza orchestra, per divertirmi* Кайкосру Сорабджі (1946). Такі твори не є власне концертами. Назва на титульній сторінці віддзеркалює технічну й емоційну складність, масштабність задуму, однак термін *concerto* використовується метафорично.

Наявна і протилежна ситуація: твір є концертом за жанровими ознаками, але без відповідного позначення на титульній сторінці. Серед причин може бути: концепція задуму, незвичність стильового чи жанрового міксту, занадто великий чи малий обсяг твору, схильність композитора до певних жанрів тощо. Наприклад: масштабність

композиції («Турангаліла-симфонія» О. Мессіана, 1946–1948); малий обсяг твору, калейдоскопічність музичних образів (*Concerto-Suite* op. 37 для фортепіано *solo* Ханса Берма, 1940–1941); стильовий мікст – поєднання «класичного» і «сучасного» підходів до концерту (*Concerto Suite for Electric Guitar and Orchestra in E Flat Minor* op. 1 Інгві Мальмстіна, 1998); відсутність наявної моделі («Іспанське капричіо» М. Римського-Корсакова, 1887, є мікстом сольного скрипкового концерту, концерту для оркестру та сюїти); програмність твору («Іспанська симфонія» Е. Лало, 1874); прояв концертного начала є меншим, ніж симфонічного (*Nachtmusik I* з Сьомої симфонії Г. Малера) (Ракочі, 2019: 92).

На другій позиції (після жанрових ознак) – поділ концертів на такі, що містять партії співаків, та без них. Перший етап еволюції концерту пов'язаний саме з вокальним концертом (ця традиція отримала продовження в українському мистецтві завдяки партесному і духовному концертам). Наприкінці XVI ст. в композиціях Андреа і Джованні Габріелі, М. Уччеліні започатковується поєднання співаків та інструменталістів. Кінець XVI – початок XVII ст. – це дуже значна межа в історії концерту, адже включення інструменталістів до виконавського складу означало виведення концертності на інший рівень завдяки можливості посилити тембровий контраст. Русійною силою змін став *basso continuo*, регулярне використання якого починається від 1602 року, появи концертів Л. да В'ядани. У передмові композитор виклав «філософію» утриманого басу, зазначивши, що смак виконавця є вирішальним, аби не суперечити, а існувати в гармонії і підтримувати інших учасників колективу. Використання *basso continuo* сприяло модифікації старовинних мотетів і мадригалів (*madrigali concertati* К. Монтеверді), сприяло становленню інструментальних об'єднань і торувало шлях до втілення *stile concertato* винятково силами виконавців на інструментах (сонати для труби композиторів «болонської школи» середини XVII ст. і поява *concerto grosso* в 1670–1680 роках). Отже, мішаний або лише інструментальний склад є дуже важливою межею в історії концерту, що мала довготривалий вплив.

Третім критерієм для подальшого розмежування концертів слід вважати підхід до розуміння концертування (і терміна *concerto* зага-

лом). Різний зміст *concerto* віддзеркалює не лише світогляд кожного композитора, а й засади естетики, притаманні тій чи іншій епосі, що відбивається й на типі відносин між сторонами. Є три основні варіанти трактування концерту: гармонічне співіснування сторін; дискусія; їх діалектичне поєднання. Підкреслимо, що навіть за умови найглибшого конфлікту залишається потреба у співіснуванні: зіставлення контрастних станів дозволяє виявити сутність кожного з них максимально чітко. Діалектичне поєднання злагоди і дискусії є найпоширенішим випадком її втілення в жанрі інструментального концерту. Дві протилежні сторони перебувають у постійному взаємозв'язку: посилення однієї автоматично означає послаблення другої.

З типом відносин двох сторін міцно пов'язано визначення опорної: соліст, оркестр чи паритет між ними. Поширеність того чи іншого жанрового різновиду значною мірою корелює з часом написання концерту. Також цей вибір відображається і на формах реалізації задуму: інструмент для солювання, інструментальний склад оркестру, музична форма тощо. Визначення оркестру як головного в парі «соліст – оркестр» найчастіше веде до відмови від *concerto* у назві: Г. Берліоз уникає цього слова, вивищуючи солюючий альт у симфонії «Гарольд в Італії», не вважаючи партію соліста рівноцінною до партії оркестру. У разі почергового солювання різних виконавців, особливо у поєднанні з нетиповою для концерту музичною формою окремих частин і загальною структурою циклу, композитор найчастіше використовує інше, ніж концерт, жанрове визначення (наприклад, «Іспанське капричіо» М. Римського-Корсакова). Отже, підпорядкована роль соліста щодо оркестру і зміщення акценту з соліста на оркестр фактично тотожне відмові від використання *concerto* у назві.

Значно поширенішими є концерти, у яких соліст є безумовним лідером у парі. Слід розрізняти «віртуозний» концерт Ф. Шопена, Й. Гуммеля чи Н. Паганіні, «симфонізований» (Другий концерт Й. Брамса) і біцентричний (концерти Л. Бетховена). До першого типу (віртуозний) зазвичай належать твори, авторами яких є блискучі виконавці (контрабасові концерти К. фон Діттерсдорфа, гобойні – К. Безоцці, флейтові – Й. Кванца, фортепіанні – С. Тальберга); роль оркестру у них мінімальна.

Четвертий критерій розмежування концертів – за видами. Цей критерій дуже пов'язаний з типом відносин між сторонами у творі. *Concerti grosso, ripieno* і *solo* виникли майже водночас, але передбачають різний ступінь втілення контрасту (навіть у межах концепції «об'єднання разом», що притаманній бароковому концерту (Talbot, 1993: 107)). Найменш рельєфно він проявляється в *concerto ripieno*, оскільки за відсутності солістів і пануванні гомофонної фактури протиставлення груп інструментів (солісти – найчастіше це перші, інколи перші та другі скрипки, супровідні голоси – решта виконавців), обмежується лише їх неоднаковими функціями.

Більш відчутною опозиція є в *concerto grosso*: менша група виконавців (*concertino*) зіставляється з більшою (*grosso*) або *tutti* – об'єднаним звучанням обох груп. На ступінь контрасту впливає близькість тематичного матеріалу при перегукуваннях груп і різниця у щільності викладу (від ледь помітної в XVII ст. і до радикальної в творах XX ст.). Потрібно також зважати на тембровий склад *concertino* і *grosso*: менший у разі зіставлення лише струнних інструментів (*Concerti grossi* op. 6 А. Кореллі або op. 1 П. Локателлі) чи мішаного складу обох груп (*Concerti grossi* op. 3 Г. Ф. Генделя – струнні та гобої в *concertino*, струнні і фагот у *grosso*). Контраст особливо відчутний, якщо групи неоднакові за складом (Перший «Бранденбурзький концерт» Й. С. Баха).

Ще інтенсивнішою є опозиція в сольному концерті завдяки максимальній різниці в щільності викладу та виконавській манері. Традиція тематичного контрасту в зіставленні *solo* і *tutti* (ще нечастий прийом для концертів А. Вівальді і цілком нормативний для творів композиторів другої половини XVIII ст.) утворює додатковий рівень протистояння, порівняно з більш ранніми концертами. Отже, кожен із видів концерту має притаманну йому силу контрасту з тенденцією до її подальшого зростання. Після середини XVIII ст. і практично до початку XX ст. панував сольний концерт.

Щодо різновидів сольного концерту, то вони також передбачають неоднаковий прояв суперництва. Три соліста у форматі, що нагадує барокову тріо-сонату, в найменш драматичному за концепцією Потрійному концерті op. 56 Л. Бетховена навряд чи є випадковістю:

значна однорідність солуючої групи, масивність спільного звучання солістів, регулярність їх поєднання для спільного музикування (навіть попри певне виділення віолончелі серед трьох виконавців) – усе сприяє менш інтенсивному зіткненню між солістами і оркестром. Використання кількох солістів, зокрема їхні каденції, в другій частині Другого фортепіанного концерту П. Чайковського знижує ступінь напруженості протистояння сил. Повернення після «відхилення» в жанр подвійного чи потрійного концерту (завдяки відмові від внутрішніх оркестрових солістів) до сольного знову фокусує увагу на опозиції між одним солістом і симфонічним оркестром.

Слід також звернути увагу на очевидну кореляцію між поділом концертів за концептуальними засадами та історичним періодом (класифікація концертів у часовому вимірі): твори XVII – першої чверті XVIII ст. спираються на трактування концерту як гармонійного співіснування соліста (солістів) та оркестру. Звісно, це не означає, що в ранніх концертах немає драматичних епізодів (Подвійний концерт BWV 1043 Й. С. Баха, низка концертів А. Вівальді – RV 541, 565). Ідеться про переважання злагоди над відкритим конфліктом між двома сторонами в концерті. Регулярне долучення соліста (насамперед, скрипки, але це ж стосується й гобоя) до групи струнних інструментів у оркестрі в унісонному дублюванні цілком вписується в «об'єднання разом», що порушується, коли соліст (солісти) відокремлюються від оркестру і зіставляються епізоди *tutti* і *solo*, проте загальний *status quo* – гармонійне співіснування – при цьому не трансформується.

«Бароковий діалог мирного “музикування” перетворюється на суперництво» (Зварич, 201: 7), боротьбу і конфлікт у другій половині XVIII ст. та протягом XIX ст. Фактична відмова від *concerti ripieni* і *grossi* з початком класичної ери і домінування сольного концерту впливає зі зміни естетичних ідеалів епохи. Усе зазначене втілюється в сольному концерті, який віддзеркалює протиставлення особистості, індивідуальності (соліста) і спільноти, суспільства (оркестр). Попри короткий період популярності в другій половині XVIII ст. *symphonies concertantes*, сольний концерт стає одноосібним лідером. Інша, ніж за часів Бароко, музична форма, нові естетичні принципи, посилення

віртуозного начала – все це сприяє зміні концепції жанру. В концертах ХХ ст. наявні всі типи взаємодії між двома сторонами (солістом і оркестром), а ступінь контрасту охоплює й ледь помітне зіставлення, й радикальний конфлікт. Отже, зв'язок між змістовим наповненням концерту і часом його написання, безумовно, простежується.

Слід згадати також кореляцію між розумінням концерту і оркестру, адже невеликий, нестабільний за складом монохромний оркестр часів А. Кореллі був ідеальним для втілення гармонії співіснування і м'якого прояву змагального начала в *concerto grosso*. «Оркестрова революція» середини ХVІІІ ст., наслідком чого стало видалення *basso continuo* зі складу оркестру, стимулювання внутрішнього сольовання в оркестрі і перегляд функцій інструментів, значно посилила рівень контрасту в оркестрі та відбилася на концептуальних засадах класичного сольного концерту.

З чотирма способами класифікації концертів (жанрові ознаки, інструментальний чи вокально-інструментальний виконавський склад, концепція концерту та його вид) тісно корелює п'ятий – стильова епоха (барокова, класицистична, бідермаєр, романтична, імпресіоністична, модерн, нео-стилі ХХ ст. тощо). Як було зазначено, ці визначення дуже загальні, адже «бароковий концерт» включає кілька видів концертів із різними підходами до взаємодії соліста чи солістів з оркестром, варіантами структури, нестандартизованою структурою оркестру через нестабільність його інструментального складу тощо. Тобто «бароковий концерт» без додаткових уточнень лише вказує на час написання твору і мінімально розкриває його характеристики через їх значне різноманіття.

Щодо «класицистичного концерту» ситуація дещо інша. Завдяки більшій стандартизованості жанру в останній чверті ХVІІІ ст. ця назва є конкретнішою, ніж «бароковий концерт», завдяки використанню сонатної форми з подвійною експозицією в першій частині, поширеності рондо чи рондо-сонати у фіналі, стабільністю парного складу оркестру, беззаперечному домінуванню сольного концерту. Натомість інші варіанти – «запізнілі» *concerto grosso* кількох англійських композиторів навіть в останній чверті ХVІІІ ст. чи нечасні *symphonie concertante* на початку ХІХ ст. не входять у тогочасне

«жанрове коло». Однак і щодо «класичного концерту» залишається простір для варіювання інструмента для соло, кількості солістів, складу оркестру тощо.

«Романтичний» і, тим більш, «сучасний концерт» означає ще більше варіантів взаємодії соліста й оркестру, інструментів для соло, концептуальних засад твору тощо. Однак вказівка на стильову епоху необхідна для розуміння причинно-наслідкового зв'язку між комплексом естетичних, філософських, соціокультурних тенденцій того чи іншого часу й концептуальними, стильовими, технологічними рисами концертів, але потребує залучення конструктивних характеристик для точнішої класифікації концертів.

Нарешті, слід вказати на потребу розмежування творів залежно від «жанрової чистоти»: власне концерти; мікст концерту та іншого жанру (у цих двох випадках термін *concerto* є на титульній сторінці) – гібридні жанри; і концертоподібні жанри (термін *concerto* не вказаний або дещо модифікований, однак жанрові ознаки концерту наявні).

До другої підгрупи входить поєднання концерту з іншими жанрами. Спектр останніх досить широкий, проте найпоширенішим варіантом є симфонія-концерт. Виникає потреба в порівнянні симфонії-концерту і *symphonie concertante*. Вони схожі за назвою, проте насправді – дуже різні. Перша відмінність полягає у виконавському складі: в симфонії-концерті – один соліст (Симфонія-концерт для віолончелі з оркестром С. Прокоф'єва, Симфонія-концерт для віолончелі з оркестром Юрія Буцка, Концерт-симфонія¹ для балалайки або домри з оркестром Олександра Циганкова). У *symphonie concertante* солістів буває від двох (Концертна симфонія KV 364 В. А. Моцарта) до дев'яти (Концертна симфонія WC 40 Й. К. Баха). Друга відмінність – характер музики. В першому випадку він дуже мінливий і може бути драматичним, як у творі С. Прокоф'єва, епічним, як у Ю. Буцка, грайливим, як у О. Циганкова. Водночас *symphonie concertante* практично завжди веселі і легкі за характером, драматизм і мінорний лад загалом практично ніколи не використовуються.

¹ Примітно, що композитори змінюють порядок слів, залежно від превалювання симфонічного або концертного начала.

Третю підгрупу (концертоподібні жанри) поділено на:

– твори, що містять у назві термін, похідний від *concerto* (*concertino* – маленький концерт, наприклад, Концертино для кларнета з оркестром, ор. 26 К. М. Вебера або *Konzertstück* – концертна п'єса, як *Konzertstück* для чотирьох валторн з оркестром, ор. 86 Р. Шумана); це одночастинні композиції у вільній музичній формі, яка водночас має деякі ознаки сонатної;

– твори за жанровими ознаками нагадують концерт, але не містять терміна *concerto* у назві: рапсодія (Рапсодія для скрипки з оркестром «Циганка» М. Равеля), парафраз (*Totentanz* для фортепіано з оркестром Ф. Ліста), фантазія (Фантазія на теми з опери «Кармен» П. Сарасате) тощо.

II. Друга група критеріїв – конструктивні – це засоби реалізації композиторського задуму на практиці.

Насамперед, це кількість солістів та оркестрів (перші варіюються набагато частіше, ніж другі). Погляд на списки концертів після другої половини XVIII ст. переконує, що лідером став сольний концерт для одного соліста з оркестром. Сольні концерти для двох або більше виконавців (їх максимальна кількість обмежується чотирма) значно поступаються йому. Стримуючим чинником для формування великих груп солістів є нівелювання контрасту між двома сторонами через надто велику солюючу групу, внаслідок чого притаманна концерту диспропорція двох сторін тяжітиме до зникнення. Взаємодія кількох солістів і оркестру так само має свої відмінності:

– менш виражене, ніж у концерті для одного соліста, змагальне начало між двома сторонами;

– суперництво ніби розпорошується на кілька рівнів: один (два, три, чотири) соліст – оркестр, соліст – соліст чи соліст – два (три) солісти;

– роль оркестру в концерті за участю навіть двох солістів тяжіє до супровідної, крім епізодів, коли солісти мовчать.

У *concerto grosso* ступінь контрасту меншою мірою залежить від кількості виконавців групи *concertino*. Основною причиною є поширене трактування виконавців у цій групі як рівних за статусом: композитори здебільшого сприймають *concertino* саме як групу,

а не як кілька індивідуалів, що відбувається у разі концерту для солістів з оркестром.

Зрідка можливий формат участі одного чи кількох солістів і двох оркестрів, насамперед у ХХ ст. (Концерт для фортепіано, ударних і двох струнних оркестрів Б. Мартіну, Концерт для клавесина і фортепіано з двома камерними оркестрами Е. Картера). Однак таке співвідношення є винятком, а не правилом: суто концептуальні засади стають викликом для композитора. Адже дисбаланс у зіставленні одного соліста і двох оркестрів стає надто сильним, соліст ризикує розчинитися в звучанні двох оркестрів, на заваді чого теоретично може стати їх склад і кількість виконавців. Відсутність очевидних шляхів розв'язання проблем щодо балансу сил (соліст – два оркестри), збереження належного ступеня контрастності (якщо зіставлені два оркестри), організаційні (розміщення учасників на сцені) і фінансові проблеми зумовлюють рідкісність такого формату.

Визначаючи концерт як зіставлення неоднакових за силою та обсягом звукових мас, ключову роль в утворенні якого відіграє зіставлення соліста і оркестру, контраст між майже однаковими за кількістю виконавців та інструментальним складом колективами є далеким від ідеального рішенням, хоча рідкісні спроби втілити концертність і у такий спосіб також є (Концерт для двох струнних оркестрів М. Тіппетта). Більш вдалим для втілення концертності є пропонування С. Губайдуліною модель концерту для двох неоднакових за складом інструментів і характером звучання естрадного та симфонічного оркестрів. Відмінності між оркестрами уможливають ефектне втілення концертності. Перший використовується в жанрах «легкої» музики, спирається на ударну групу, включає характерні духові інструменти, є явищем культури ХХ ст. Другий має умовно стандартизований інструментальний склад, переважно спирається на струнні тембри, функціонує кілька століть і асоціюється з «академічною» класичною музикою.

Критерієм класифікації є вибір інструментів для соло. Він пов'язаний з концепцією концерту, стильовою епохою, практичною можливістю. Вибір інструментів для соло в концерті істотно трансформується протягом еволюції жанру, віддзеркалюючи розвиток

інструментальної бази та власне оркестру. В перших в історії музики концертах 1680–1690 років (А. Кореллі, Дж. Тореллі, Дж. Легренці) для солювання було залучено виключно струнні інструменти – скрипку та віолончель. У 1700 роках Г. Муффат, Т. Альбіноні для солювання в концерті використовували духові інструменти, передусім, гобої. Фагот, як учасник групи *basso continuo*, почав активніше залучатися в 1720 роках у жанрі *concerto grosso* (Перший «Бранденбурзький концерт» Й. С. Баха) та сольному концерті (А. Вівальді). Флейтові концерти А. Вівальді торували шлях до Й. Кванца.

А. Вівальді є одним із найпалкіших популяризаторів різних інструментів завдяки схильності до незвичних комбінацій тембрів солістів у своїх концертах. Очевидно, це стало одним із основних засобів варіювання їхнього звучання (враховуючи написання близько 500 творів). Композитор інколи дає «нове життя» за інших історичних умов інструменту, який практично вийшов із ужитку як застарілий. Такий підхід у жанрі концерту буде особливо актуальним у творах ХХ–ХХІ ст.: «відродження» старовинних інструментів (Концерт для мандоліни з оркестром І. Рогалева, «Сільський концерт» для клавесина з оркестром Ф. Пуленка); солювання незвичних інструментів: ударних (Концерт для ударних інструментів з оркестром К. Ахо), народних (Концерт для домри з оркестром М. Будашкіна), електричних (Концерт для вібрафона і струнного оркестру С. Еммануеля) і навіть напівжарт у формі «Концерту для кішки з оркестром» Миндаугаса Пикайтіса. Усе сприяє відчутному оновленню палітри тембрів для солювання й у складі оркестру.

Важливим класифікаційним чинником є склад концертного оркестру. Перші оркестри були виключно струнними (звісно, був клавішний інструмент у складі *basso continuo*, проте його чітко детермінована функція гармонічного супроводу до П'ятого «Бранденбурзького концерту» Й. С. Баха не потребує спеціального наголосу на його використанні). Це слід пояснити історією становлення оркестру, поширеністю віртуозного виконавства на струнних інструментах (передусім на скрипці) та рівним у тембровому плані звучанням, яке було ідеальним тлом для солювання. Тому поява перших гобойних концертів на початку ХVIII ст. (Т. Альбіноні) жодним чином не потребувала змін

у складі оркестру. Навпаки, струнний оркестр довів свою універсальність, рельєфно відтіняючи тембр позаоркестрового соліста, якого немає в складі оркестру. З плином часу духові інструменти (незалежно від вибору соліста) починають часто включати до складу оркестру, віддзеркалюючи повільне зростання зацікавлення композиторів тембрами, корелюючи з поширенням концертів для різних інструментів і пов'язуючи в такий спосіб еволюцію жанру концерту та трансформації оркестру. Отже, оркестри в жанрі концерту можна розподілити за складом (струнні, духові, мішані) і за кількістю виконавців (камерний, великий).

Ще одним способом розмежування концертів слід вважати структуру циклу в широкому (кількість частин) та у вузькому (музична форма першої частини) значеннях. Між структурою концертів і часом їх написання є очевидна кореляція. Так, твори в цьому жанрі 1690–1710 років не мали стабільної кількості частин і сталої внутрішньої структури². У концертах ор. 8 Дж. Тореллі часом використовує іншу послідовність темпів у частинах циклу: повільно – швидко – повільно (дев'ятий концерт). Починаючи від циклу концертів *L'Estro Armonico*, ор. 3 (1712), А. Вівальді послідовно спирається на тричастинний цикл. Уже в перші десятиліття XVIII ст. тричастинний цикл закріплюється як норма. Втім, композитори, зважаючи на певні обставини, вдаються до різної кількості частин. Чотири частини в Першому «Бранденбурзькому концерті» Й. С. Баха зумовлені переваженням ознак сюїтності. Різна кількість частин у *Grand Concertos* ор. 6 Г. Ф. Генделя пояснюється орієнтацією на кореллівську модель *concerto da chiesa*. Використання одночастинного концерту³ у Ф. Ліста є наслідком зорієнтованості композитора на монотематичний принцип та жанрові ознаки симфонічної поеми. Чотиричастинний цикл у Другому фортепіанному концерті Й. Брамса пов'язаний зі схожою на симфонію концепцією задуму. Неоднакова кількість частин

² Дж. Тореллі пристає на використання тричастинного циклу зі зміною темпів швидко – повільно – швидко ще в Концертах ор. 6 наприкінці XVII ст. Інколи використовувалось також коротке вступне Adagio, що порушувало «базову» тричастинну побудову циклу.

³ У якому насправді простежується чотиричастинний симфонічний цикл.

у концертах композиторів ХХ–ХХІ ст. викликана різними моделями, концепціями, традиціями⁴. У ХХ ст. будь-яка модель концерту стає нормою, віддзеркалюючи множину світоглядів, а не пошук ідеальної форми для щойно винайденого жанру, як на початку ХVІІІ ст.

Важливим, хоча і не визначальним, критерієм класифікації концертів слід також вважати музичну форму першої частини, міцно пов'язану з часом написання твору. На межі ХVІІ–ХVІІІ ст. це спорадичні використання риторнельної форми (зокрема в ор. 8 Дж. Тореллі) і переважання фугованих форм у швидких частинах. Старовинну концертну (риторнельну) форму, як основний спосіб викладу матеріалу в першій частині твору, закріплює А. Вівальді. Від середини ХVІІІ ст. у концертах починає кристалізуватися сонатна форма (початок 1760 років, концерти Й. К. Баха), проте наближення до неї можна знайти навіть у перших частинах творів цього жанру А. Вівальді кінця 1730 років чи Г. Ф. Телемана. Її використання в перших частинах стає цілковитою нормою в концертах композиторів другої половини ХVІІІ ст., зберігаючи своє значення, попри модифікації, упродовж ХІХ і навіть ХХ ст. Такий тривалий вплив сонатної форми, незважаючи на численні трансформації без руйнування принципово важливої опори на контраст двох різнохарактерних тем-образів, дають підстави вважати становлення сонатної форми дуже значною межею в історії концерту. Адже нею позначений не лише факт нової будови першої частини концерту, а й відбиття суттєвих відмінностей концепції концерту: значніша опора на контраст, порівняно з більш гармонічним співіснуванням соліста й оркестру. У такий спосіб, трактування концерту загалом чітко

⁴ Одночастинний Перший фортепіанний концерт С. Прокоф'єва, що нагадує структуру концертів Ф. Ліста; двочастинний Концерт для оркестру «Голосіння» І. Карабіца, який схожий на прелюдію і фугу (Пясковський, 2003: 64), тричастинний Подвійний концерт для двох скрипок з оркестром Г. Холста, в якому три частини поєднано в одну; чотиричастинний фортепіанний концерт Л. Ревуцького, зумовлений конкретним програмним задумом; п'ятичастинний П'ятий фортепіанний концерт С. Прокоф'єва, незвична структура якого, напевно, зумовлена експериментальним характером твору; шестичастинний п'ятий *Concerto grosso* ор. 6 Г. Ф. Генделя, який орієнтовано на багаточастинні концерти А. Кореллі.

пов'язується з його втіленням за тих чи інших історично-стильових умов, а оркестр, роль якого визначальна для утворення контрасту між сольними і туттійними епізодами в риторнелній формі чи подвійної експозиції в концертній сонатній формі, посідає особливо значуще місце в цьому процесі.

Висновки. Проведений аналіз продемонстрував, що основою універсальної класифікації концертів має стати не сам факт залучення максимально широкої палітри критеріїв, а належним чином аргументоване співвіднесення їх між собою. Такий підхід пояснює потребу в побудові системи саме як ієрархічної структури, що уможливило вияв одночасного, а не послідовного взаємовпливу кожного критерію завдяки його точному місцерозташуванню в системі. Значна кількість критеріїв, які мають бути взяті до уваги, та різнорівневі зв'язки між ними потребують певного підсумовуючого компонента, вплив якого (прямий чи опосередкований) спостерігатиметься на всіх чи практично на всіх щаблях. Визначено, що таким критерієм є оркестр (пре-оркестр у випадку межі XVI–XVII ст., як узагальнена назва тогочасних інструментальних колективів). Він є не лише конститутивною ознакою концерту і чинником, що пов'язує певну концепцію концерту, стильову епоху і варіанти публічної презентації твору. Йдеться не тільки про очевидний зв'язок між вибором сольюючого інструмента, складом оркестру і часом написання концерту, а й про кореляцію еволюції концерту та розвитку оркестру загалом, основні поворотні моменти їх взаємодії.

Встановлено, що таких періодів є шість.

1. Межа XVI–XVII ст., коли вивіщення інструментів у складі *священних концертів* сприяло їх трансформації на вокально-інструментальні твори з поступовим посиленням контрастних зіставлень на кількох рівнях.

2. Друга чверть XVII ст., ознаменована заснуванням об'єднання «24 скрипки короля» 1626 року, первісною уніфікацією вимог до складу оркестрів (капел, як вони називалися) у різних оперних театрах (1630 роки) і появою сталих об'єднань виконавців на струнних інструментах у кількох великих оперних театрах (1640 роки) – це стає рушійною силою для втілення контрасту лише засобами інструментів

без обов'язкової участі співаків і узвичаєнню практики використання духових інструментів у складі оперного оркестру.

3. Остання чверть XVII ст. – поява інструментального концерту як чинника становлення і розвитку самостійного (поза театром чи церквою) оркестру, стабілізації його структури, з'явлення мішаних складів.

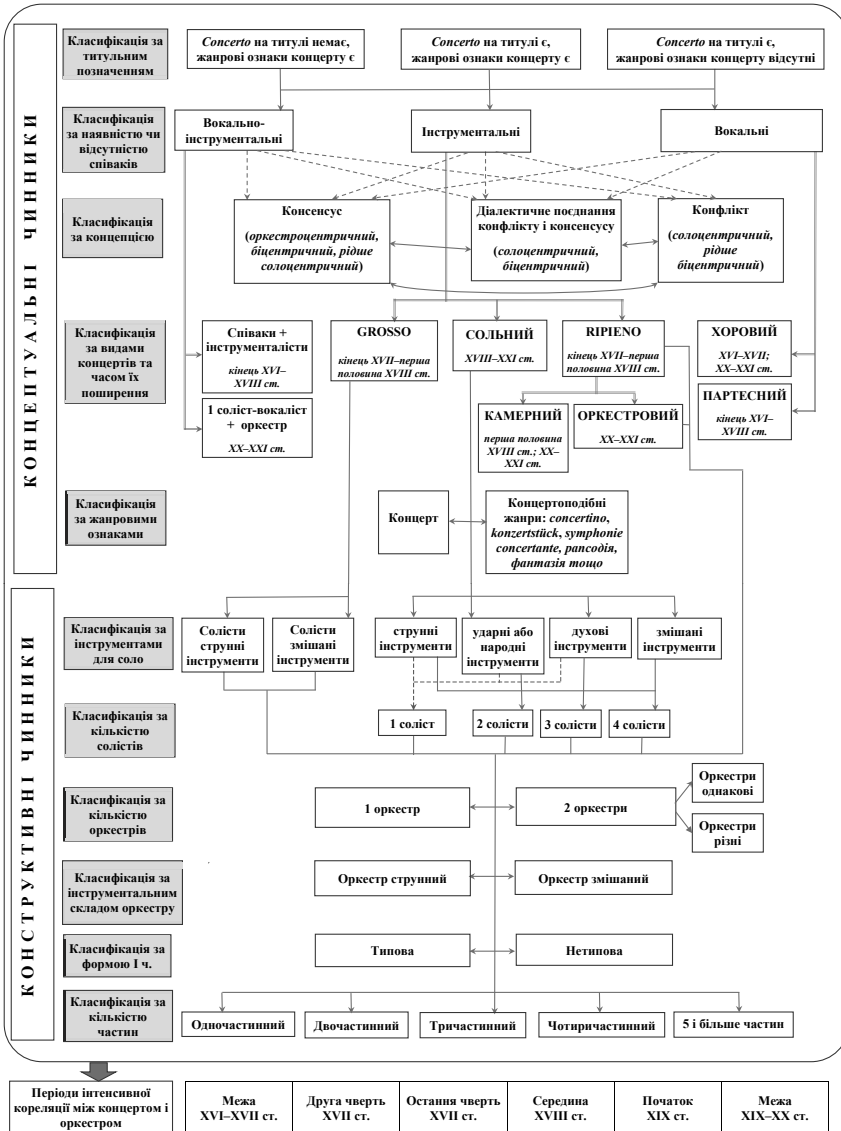
4. Четвертим знаковим періодом стає «оркестрова революція» 1750–1760 років, позначена відмовою від *basso continuo*, функціональним перерозподілом голосів у оркестрі, посиленням колоритності оркестрування, однозначністю опори на гомофонний виклад – усе сприяло докорінному перегляду концепції жанру концерту завдяки трактуванню оркестру як рівного за статусом партнера соліста і фактичній відмові від інших, крім сольного концерту, різновидів жанру з поглибленням контрасту між сторонами.

5. Зміни в оркестрі в перших десятиліттях XIX ст. пов'язані з подальшим зростанням значення тембрової барви, посиленням технічних вимог до виконавців в оркестрі, збільшенням кількості оркестрантів, що слугує урізноманітненню форм утілення концертності, посиленню взаємодії внутрішнього та зовнішнього оркестрових солістів, більш видовищній презентації твору, індивідуалізації трактування концерту і його оркестрування.

6. Відродження камерного оркестру, реінкарнація старовинних інструментів у контексті нео-стильових тенденцій, введення до складу оркестру джазових і електричних інструментів із утворенням стильових і тембрових мікстів на початку XX ст. – все це означає також новий етап еволюції концерту, який миттєво абсорбує зазначені трансформації в оркестрі.

Пропонована класифікація представлена у наведеній далі таблиці (Таблиця 1).

Таблиця 1. Схема класифікації творів концертного жанру.



ЛІТЕРАТУРА

- Задерацкий, В. В. (2008). *Музыкальная форма*: в 2 вып. Вып. 2. Москва: Музыка.
- Зварич, М. А. (2011). *Инструментальные концерты Д. Д. Шостаковича в контексте эволюции жанра*. (Автореферат дис. ... канд. искусствоведения). Ростовская государственная консерватория (академия) имени С. В. Рахманинова. Ростов-на-Дону.
- Пясковський, І. Б. (2003). Семіотична система концерту для оркестру № 3 («Голосіння») Івана Карабиця. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, "Vivere temento", 31, 59–69.
- Раабен, Л. Н. (1967). *Советский инструментальный концерт*. Ленинград: Музыка.
- Самойленко, Е. М. (2003). *Жанровая природа инструментального концерта и концертное творчество А. Эшпая*. (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения). Российская академия музыки имени Гнесиных. Москва.
- Сохор, А. Н. (1968). *Эстетическая природа жанра в музыке*. Москва: Музыка.
- Сюта, Б. О. (2019). Жанри музичного і вербального мовлення в музичних творах (теоретичні аспекти, взаємодія, методики дослідження). *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*, 2 (1), 22–34.
- Тараканов, М. Е. (1988). *Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке (60–70-е годы). Пути развития*. Москва: Советский композитор.
- Цуккерман, В. А. (1971). *Выразительные средства лирики Чайковского*. Москва: Музыка.
- Шип, С. В. (2002). *Знакова функція та мовна організація музичного мовлення*. (Автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Bukofzer, M. (1947). *Music in the baroque era, from Monteverdi to Bach*. New York: W. W. Norton.
- Cypess, R. (2010). "Esprimere la voce humana": Connections between Vocal and Instrumental Music by Italian Composers of the Early Seventeenth Century. *The Journal of Musicology*, 27 (2), 181–223. <https://doi.org/10.1525/jm.2010.27.2.181>.

- Framéry, N.-E. (1791–1818). «Concerto». Dans: *Encyclopedic methodique: musique*. Ed. Nicolas-Etienne Framéry, Pierre-Louis Ginguené and Jérôme Joseph de Momigny Paris: Chez Panckoucke.
- Lena, J. C. & Peterson, R. A. (2008). Classification as Culture: Types and Trajectories of Music Genres. *American Sociological Review*, 73 (5), 697–718.
- Rakochi, V. (2019). The “Orchestra of Soloists” in Mahler’s *Nachtmusik*. In *Principles of Music Composing: Orchestra in Contemporary Contexts*, XIX, pp. 85–94. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija.
- Rosch, E. (1978). Principles of Categorization. In *Cognition and Categorization*. E. Rosch & B. B. Lloyd (Eds.), pp. 28–48. Hillsdale: N. J. Lawrence Erlbaum Associates.
- Rousseau, J.-J. (1791–1818). «Concerto». Dans: *Encyclopedic methodique: musique*. Ed. Nicolas-Etienne Framéry, Pierre-Louis Ginguené and Jérôme Joseph de Momigny. Paris: Chez Panckoucke.
- Strunk, O. (1950). (Ed., selected and annotated). *Source Readings in Music History. From Classical Antiquity through the Romantic Era*. New York: W. W. Norton & Company Inc.
- Talbot, M. (1993). *Vivaldi*. New York: Schirmer Books: Maxwell Macmillan International.
- Tollemache, F. (1954). *I deverbali Italiani*. Firenze: G. C. Sansoni Editore.
- Veinus, A. (1964). *The concerto*. New York: Dover Publications.
- Vinton, J. (1973). For Jan LaRue: The Concerto for Orchestra. *Notes*, 30 (1), 15–23. <https://doi.org/10.2307/896020>.
- Weaver, R. (1986). The Consolidation of the Main Elements of the Orchestra; 1470–1768. In *The Orchestra. Origins and Transformation*. J. Peyser, (Ed.), pp. 1–36. New York: Charles Scribner’s Son.
- Zohn, S. (2009). The Baroque Concerto in Theory and Practice. *The Journal of Musicology*, 26 (4), 566–594. <https://doi.org/10.1525/jm.2009.26.4.566>.

Rakochi Vadym

PhD in Art Studies, Postdoctoral researcher at Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, the Music History Department;
Lecturer at the Musical Theoretical Disciplines Cycle Commission at R. Glier Kyiv Municipal Academy of Music
e-mail: v-r-99@ukr.net
ORCID iD: 0000-0003-4025-2213

THE INSTRUMENTAL CONCERTO: CLASSIFICATION ISSUES

Statement of the problem. *The question of classification of instrumental concertos is considered in the paper. It is emphasized that the problem still remains one of the most controversial in musicology. It was noted that there were many attempts to classify the concertos but they are incomplete due to some factors. The main obstacle is a particular flexibility of the concerto resulting in many forms, structures, and forms of performance. In case when a researcher focuses on the analysis of certain characteristics of concertos (cadence, musical form, interpretation of the soloist's part, concertos of one composer, etc.), the question of classification is out of date. Instead, while covering the evolution of a concerto in general, the need to systematize the latest emerges. Thus, the significance of the concerto's changes in different historical and socio-cultural conditions and the unequal interpretation of the concept of "genre classification" can be the obstacles, which make the classification process difficult.*

Among methods used, the following can be outlined: *comparative, systematic, structural-functional, and historical approaches have been used to reveal the interaction between the soloists and the orchestra in different historical contexts and to follow up changes in different elements' interactions.*

The purpose of the research paper *is to offer a cross functional concerto's classification as well as to reveal the role of the orchestra as a unifying criteria in it.*

The results *obtained prove that the proposed classification of concertos is based on their categorization as the formation of hierarchical relationships between the most of structural elements. All criteria for classifying have been divided into two groups: conceptual (genre features, presence of singer parties,*

type of interaction, stylistic epoch, “purity of the genre”) and constructive (number of soloists and orchestras, choice of solo instrument, instrumental composition of the orchestra, typical or atypical music forms). All these elements are arranged in a hierarchy, the consequence of subordination levels is explained, multilevel connections between separate components are established.

The conclusion was drawn that there is an adequate order of all criteria that allows us to offer a cross functional concerto’s classification. The orchestra plays a key role in it. Six periods of particularly intense correlation between the evolution of the instrumental concerto and the transformations of the orchestra have been disclosed.

Key words: *instrumental concerto and orchestra; types of concertos; solo concerto; concerto grosso; concerto ripieno; musical genre; genre classification.*

REFERENCES

- Bukofzer, M. (1947). *Music in the baroque era, from Monteverdi to Bach*. New York: W. W. Norton [in English].
- Cypess, R. (2010). “Esprimere la voce humana”: Connections between Vocal and Instrumental Music by Italian Composers of the Early Seventeenth Century. *The Journal of Musicology*, 27 (2), 181–223. <https://doi.org/10.1525/jm.2010.27.2.181> [in English].
- Framéry, N.-E. (1791–1818). «Concerto». In *Encyclopedic methodique: musique*. Nicolas-Etienne Framéry, Pierre-Louis Ginguené and Jérôme Joseph de Momigny (Eds.). Paris: Chez Panckoucke [in French].
- Lena, J. C. & Peterson, R. A. (2008). Classification as Culture: Types and Trajectories of Music Genres. *American Sociological Review*, 73 (5), 697–718 [in English].
- Piaskovskiy, I. B. (2003). A semiotic system of the Third Concerto for Orchestra (“Holosinnia”) by Ivan Karabyts. *Scientific Bulletin of the National Musical Academy of Ukraine named P. I. Tchaikovsky, “Vivere memento”*, 31, 59–69 [in Ukrainian].
- Raaben, L. N. (1967). *Soviet instrumental concerto*. Leningrad: Muzyka [in Russian].
- Rakochi, V. (2019). The “Orchestra of Soloists” in Mahler’s *Nachtmusik*. In *Principles of Music Composing: Orchestra in Contemporary Contexts*, XIX, pp. 85–94. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija [in English].

- Rosch, E. (1978). Principles of Categorization. In *Cognition and Categorization*. E. Rosch & B. B. Lloyd (Eds.), pp. 28–48. Hillsdale: N. J. Lawrence Erlbaum Associates [in English].
- Rousseau, J.-J. (1791–1818). «Concerto». In *Encyclopedic methodique: musique*. Nicolas-Etienne Framéry, Pierre-Louis Ginguené and Jérôme Joseph de Momigny (Eds.). Paris: Chez Panckoucke [in French].
- Samoilenko, E. M. (2003). *The genre nature of the instrumental concerto and the concerto creativity by A. Eshpai*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Gnesins Russian Academy of Music. Moscow [in Russian].
- Ship, S. V. (2002). *Sign function and language organization of musical language* (Extended abstract of Doctoral diss.). National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. Kyiv [in Ukrainian].
- Siuta, B. O. (2019). The genre of musical and verbal movement in musical works (theoretical aspects, interaction, methods of presentation). *Bulletin of the Kiev National University of Culture and Arts. Series: Musical mystery*, 2 (1), 22–34 [in Ukrainian].
- Sokhor, A. N. (1968). *The aesthetic nature of the genre in music*. Moscow: Muzyka [in Russian].
- Strunk, O. (1950). (Ed., selected and annotated). *Source Readings in Music History. From Classical Antiquity through the Romantic Era*. New York: W. W. Norton & Company Inc. [in English].
- Talbot, M. (1993). *Vivaldi*. New York: Schirmer Books: Maxwell Macmillan International [in English].
- Tarakanov, M. E. (1988). *Symphony and instrumental concerto in Russian Soviet music (60–70s). Ways of development*. Moscow: Sovetskiiy kompozitor [in Russian].
- Tollemache, F. (1954). *I deverbali Italiani*. Firenze: G. C. Sansoni Editore [in Italian].
- Tsukkerman, V. A. (1971). *Expressive means of Tchaikovsky's lyrics*. Moscow: Muzyka [in Russian].
- Veinus, A. (1964). *The concerto*. New York: Dover Publications [in English].
- Vinton, J. (1973). For Jan LaRue: The Concerto for Orchestra. *Notes*, 30 (1), 15–23. <https://doi.org/10.2307/896020> [in English].
- Weaver, R. (1986). The Consolidation of the Main Elements of the Orchestra; 1470–1768. In *The Orchestra. Origins and Transformation*. J. Peyser, (Ed.), pp. 1–36. New York: Charles Scribner's Son [in English].

- Zaderatsky, V. (2008). *Musical form*. (Iss. 1–2). Iss. 2. Moscow: Muzyka [in Russian].
- Zohn, S. (2009). The Baroque Concerto in Theory and Practice. *The Journal of Musicology*, 26 (4), 566–594. <https://doi.org/10.1525/jm.2009.26.4.566> [in English].
- Zvarich, M. A. (2011). *Shostakovich's instrumental concertos in the context of the evolution of the genre*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Rostov State Conservatory (Academy) named after S. V. Rachmaninov. Rostov-on-Don [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 17 вересня 2021 р.

Савченко Ганна Сергіївна

кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри композиції та інструментування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського
e-mail: lanna2@ukr.net
ORCID iD: 0000-0002-9845-0450

**ОРКЕСТРОВЕ ПИСЬМО І. СТРАВІНСЬКОГО
НЕОКЛАСИЧНОГО ТА ПІЗЬНОГО (СЕРІЙНОГО) ПЕРІОДІВ
ТВОРЧОСТІ: КОМПАРАТИВНИЙ АНАЛІЗ**

У неокласичному і пізньому періодах творчості І. Стравінського зберігаються «універсалії» (С. Савченко) його стилю і жанру, константні принципи оркестрового письма (багатофігурність, комбінаторність, пластичність). Метою статті є розгляд специфіки їх втілення в балеті «Гра в карти» та «Варіаціях пам'яті Олдоса Хакслі». Новизною дослідження є: 1) виявлення названих принципів; 2) розгляд їх буття в еволюційній перспективі; 3) актуалізація і проблематизація питань оркестровки І. Стравінського в творах неокласичного і пізнього періодів творчості; 4) власна наукова дефініція поняття «оркестрове письмо». Висновки. В оркестровому письмі балету «Гра в карти» багатофігурність поступається своєю значимістю порівняно з ранніми творами й діє приховано. Виникаюча континуальність підлягає «дискретуванню» внаслідок дії принципів комбінаторності і пластичності, які виявляються в умовах функціонально «проясненої» фактури. У «Варіаціях» ведучим є принцип комбінаторності у взаємодії із пластичністю. Його рельєфному виявленню сприяла серійна техніка.

Ключові слова: творчість І. Стравінського; оркестрова музика І. Стравінського; неокласичний період; серійний період; балет «Гра в карти»; Варіації пам'яті Олдоса Хакслі; оркестрове письмо; оркестрова фактура.

Постановка проблеми. Протягом 1908–1911 рр. І. Стравінським були написані твори, в яких простежується динаміка формування оригінального оркестрового письма композитора. Це Симфонія *Es-dur*, «Феєрверк», «Фантастичне скерцо», I дія опери «Соловей», балет «Жар-птиця». В них очевидною є опора на традиції, з одного боку, російської музики (досвід М. Римського-Корсакова, О. Глазунова, А. Лядова), з іншого, французької (К. Дебюссі) (Асаф'єв, 1977; Гурков, 1987; Баєва, 2009). Але вже помітними і ясно виявленими стають прикмети оркестрового письма власне І. Стравинського, які визрівали разом із музичною мовою композитора. Оркестровими вершинами раннього періоду є балет «Петрушка» (завершений 1911 р.), II та III дії опери «Соловей» (із перервами робота над оперою тривала протягом 1908–1914 рр.), балет «Весна священна» (завершений 1913 р.). В названих творах поступово склалися виявлені нами «універсалиї» (термін С. Савенко, 2001) оркестрового мислення композитора й константні принципи його оркестрового письма¹ – багатофігурність², комбінаторність³, пластичність⁴. Очевидно, що досвід ро-

¹ Під оркестровим письмом розуміємо індивідуальну систему технологічних прийомів і принципів, спрямованих на реалізацію тембро-фактурної структури всього твору, зумовлену стильовими, жанровими чинниками й художнім задумом через функціональну взаємодію оркестрових партій по горизонталі та вертикалі. Оркестрове письмо детерміноване музичною мовою композитора та загальними нормами оркестровки, які є актуальними на певному історичному етапі розвитку музичного мистецтва.

² Під багатофігурністю в оркестровому письмі розуміємо оперування чітко окресленими за допомогою тембрових, фактурних, регістрових засобів елементами (одиницями) оркестрової тканини, які точно або варіантно повторюються по горизонталі та взаємодіють по вертикалі в різних шарах оркестрової фактури, виконуючи різні функції.

³ Під комбінаторністю в оркестровому письмі розуміємо 1) оперування дрібними (або нетривалими) тембро-фактурними елементами і структурами, що зумовлено типом тематизму композитора на основі інтервальної та мотивної варіантності; 2) швидкі (короткі) темброві передачі й переключення (зіставлення), внаслідок чого тематична структура доручається декільком тембрам шляхом подрібнення, зіставлення, при цьому зміни оркестрової фактури, як правило, не відбувається; 3) гнучке підключення / відключення голосів фактури (тембрів) по вертикалі та горизонталі.

⁴ Пластичність розуміємо діалектично – в єдності, з одного боку, ясності, оформленості, опуклості, з іншого, – гнучкості та «перехідності». Пластичність як принцип

боти в музично-театральних жанрах, у першу чергу – в балеті, сприяв розкріпаченню творчої фантазії композитора, його «інвенторства», виявленню природної пластичності, «жестовості» (Друскин, 2009) його музики⁵, актуалізації неподільно злитих «зримого» та «слухового» начал (Друскин, 2009: 131; Баева, 2015: 71; Баева, 2019: 237; Пухначев, 2019: 124–141). Робота в жанрі балету актуалізувала апробацію різних типів руху в просторі, засвоєння принципу сценічної багатофігурності й одномоментного сполучення різних площин дії.

У свою чергу, названі принципи оркестрового письма в творах раннього періоду творчості сприяли формуванню 1) особливого відчуття часу, гранично насиченого подіями, часто «багатоканального», в якому немовби охоплюється багатоелементність реального світу з різних точок зору й у різних площинах, котра тільки через часову природу музики потребує розгортання в певній послідовності; 2) складно організованого простору – неоднорідного, шорсткого, багатощарового і багатоплощинного⁶.

оркестрового письма має виявляється в багатьох випадках завдяки взаємодії із двома вищезазначеними принципами у 1) гнучкості тембрових передач фігур; 2) рухливості, ритмо-мелодійній виразності басу; 3) складній комплементарності фігур по вертикалі фактури; 4) фрагментарних дублюваннях-підсвітках, які реалізуються завдяки коротким підключенням тембрів; 5) гетерофонних розщепленнях ліній фактури; 6) застосуванні різноманітних фігур кружляння, обертанья, різноспрямованого руху.

⁵ М. Друскин подає зв'язок музики й жести у І. Стравінського в формулі, яка «читається» в прямому та ракоходному варіантах: «...Із руху тіла, із жести виникає музика...» (Друскин, 2009: 188) / «...Створена Стравінським музика асоціюється із жестом, викликає уявлення про рух, тому що вона керується енергією рухового імпульсу» (Друскин, 2009: 188). Цікаво, що рух і жест як творчі імпульси музики І. Стравінського М. Друскин пов'язує не з театром, а з живописом (Друскин: 2009: 185) – пристрасно композитора протягом усього життя: «...Зорові враження від руху, лінії або малюнка так часто підказували Стравінському музичні задуми» (Друскин, 2009: 185).

⁶ М. Друскин підкреслює, що І. Стравінського «хвилювали проблеми перспективи й об'єму в музиці», судячи з певних висловлювань самого композитора, які дослідник наводить (Друскин, 2009: 200). Проводячи паралель між музикою І. Стравінського та кубістичним живописом, зокрема із полотнами П. Пікассо, автор відзначає: «Там також передбачалось, що із суміщення різних площин створюються об'єми, і тому двовимірне живописне полотно прагне викликати уявлення про тривимірний простір. Об'єкт живопису немовби розглядався в різних ракурсах, але одночасно (Друскин, 2009: 201). Автор зауважує, що зміни в пізній творчості зумовлюють некоректність

Неокласичний і серійний (пізній) періоди позначені змінами в музичній мові композитора, які відповідним чином виявляються в його оркестровому письмі. При цьому зберігаються «універсалії» стилю та жанру (термін Савенко, 2001: 105–163), стійкі прийоми роботи з тематизмом (за С. Савенко, «техніка вільнометричної мотивної варіантності» (1977: 197). Ми припускаємо, що і сформовані в ранніх творах принципи оркестрового письма діють надалі. Явно чи приховано, в модифікованому вигляді, вони визначатимуть специфіку оркестрових партитур композитора в творах неокласичного та пізнього періодів творчості. Наша наукова позиція корелює з думкою В. Гуркова: «Оркестрові задуми Стравінського еволюціонували разом із його естетичною програмою, змінами інтонаційних і стильових моделей, але разом із тим основні конструктивні риси його оркестру збереглись аж до останніх творів тією ж мірою, якою залишилися незмінними його ритмічні структури або орнаменталістські тенденції його естетики» (Гурков, 1987: 82).

У полі нашої дослідницької уваги – оркестрове письмо симфонічних творів І. Стравінського, які належать неокласичному та пізньому періодам творчості (балет «Гра в карти» та «Варіації пам'яті Олдоса Хакслі»).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Слід зазначити, що, попри існування численної літератури, присвяченої творчості І. Стравінського в цілому і, зокрема, творах неокласичного та пізнього (серійного) періодам, спеціальні роботи, предметом яких є оркестрове мислення та оркестрове письмо композитора, відсутні. Тим ціннішими є нечисленні розвідки, в яких досліджуються окремі аспекти оркестровки композитора. Так, у статті В. Гуркова (1987) взаємодія оркестрових принципів і ладового мислення композитора розглядається у «Весні священній». Дослідник висловлює слушні зауваження щодо генетичних зв'язків між оркестровою І. Стравінського й ор-

проведення таких паралелей, проте ці завоювання залишаються в музиці композитора: «...Характерною рисою його музики збережуться схожі з кубістичним зображенням принципи багатьох аспектів у багатоплощинній композиції» (Друскін, 2009: 202).
(Переклад усіх цитат здійснено автором статті).

кестром М. Римського-Корсакова та А. Лядова з точки зору колористичності. Проводить аналогії між оркестровим письмом К. Дебюссі й І. Стравінського на основі відходу обох композиторів від класичних і романтичних принципів оркестровки через зміни в музичному мисленні, яке в обох базувалося не на закономірностях функціональної гармонії, а на системі мелодичних ладів. Це змінює «структуру їхнього оркестру», яка має «приладнатися до такого типу музичної логіки» (Гурков, 1987: 82). На жаль, думки щодо функціональної перебудови оркестрової тканини в творах К. Дебюссі та І. Стравінського висловлені автором тезисно й не отримали подальшої розробки. Основний текст статті присвячено дослідженню специфіки оркестрової фактури «Весни священної» у взаємодії з ладотональними чинниками через виявлення комплексу прийомів: висотну диференціацію ладотональностей, темброво-динамічну диференціацію шарів музичної тканини, загальноритмічну диференціацію (Гурков, 1987: 88–89).

Оркестрову фактуру ранніх творів І. Стравінського («Петрушка» та «Весна священна») досліджено в статті А. Шнітке (1967). Підкреслюючи новаційність оркестровки композитора, А. Шнітке акцентує увагу на зумовленості гармонії («вертикалі») оркестровою (Шнітке, 1967: 240), на функціональному відмежуванні ударної групи, фортепіано, арфи, на відході від принципу динамічної рівноваги груп, використанні крайніх регістрів інструментів (Шнітке, 1967: 209).

Тракування тембрів І. Стравінським (на прикладі фортепіано, литавр, духових інструментів) висвітлено в монографії С. Савенко (2001). Окремо духові розглянуто в статті дослідниці (Савенко, 2011). Авторка зауважує, що «темброві амплуа в деяких випадках переосмислюються Стравінським настільки рішуче, що можна говорити про новий образ...» (Савенко, 2001: 144). Також дослідниця виявляє особливості інструментального письма композитора. По-перше, нею висловлюється думка щодо його зумовленості інструментальним письмом моделей в оркестрових партитурах 1930–40 років (Савенко, 2001: 144). По-друге, вона виявляє такі принципи письма: 1) зіставлення однорідних за тембром інструментальних хорів, що відсилає одночасно й до докласичних принципів оркестровки, і до антифону

як традиційного прийому церковного співу, через що таке зіставлення сприймається як рудимент сакрального (Савенко, 2001: 146; Савенко, 2011: 171); у контексті серійного періоду (див. Савенко, 2011: 174); 2) контраст *solì-ripieni* як принцип *concerto grosso*, який застосовується композитором унаслідок «неокласичних варіацій на стиль» (Савенко, 2001: 147); як особливість письма зберігається в концертах для камерних оркестрових складів (Савенко, 2001: 147); 3) камерна трактовка великих оркестрових складів завдяки проникненню камерно-ансамблевого письма в оркестрове; виявляється цей принцип у ранніх творах, повною мірою розгортається в пізньому періоді на основі серійної техніки (Савенко, 2001: 147); 4) контраст звучань за ступенем щільності як постійний принцип письма, який склався, на думку авторки, «у музиці неокласичного періоду, проте не чужий і більш раннім творам» (Савенко, 2001: 147).

Питання специфіки оркестрової фактури і трактування тембрів порушені в статті Р. Каширцева (2020) на прикладі аналізу скрипкового Концерту. Автор розглядає модель співвідношення солісту і оркестру на основі їхнього «рівноправного змістовного значення», виявляє внутрішню структурну організацію оркестру (оркестр як набір ансамблів), підкреслює камернізацію фактури (Каширцев, 2020: 71).

Питання еволюційності мислення композитора, в тому числі в сфері оркестровки, порушуються в статті А. Шнітке (1973), де містяться слушні спостереження щодо визрівання серійної та додекафонної техніки І. Стравінського в надрах попередніх періодів його творчості, які в певному смислі дають «ключі» до розуміння специфіки оркестровки в пізніх творах. Серед прийомів, які підготували органічний перехід І. Стравінського до серійної техніки, А. Шнітке називає *ostinato*; «умовні мікролади, кордонами яких на певний час обмежувались інтонації епізоду» (Шнітке, 1973: 413); метроритмічне варіювання інтонації або поспівки; функціональну перемінність тканини та темброве перефарбування тематичних голосів; мобільну музичну мову (Шнітке, 1973: 413). Однак, як зауважує А. Шнітке, «сутність і невловимість техніки Стравінського в тому й полягає, щоб, відкидаючи загальноприйняті правила, для кожно-

го окремого випадку створювати свої – і негайно тут же їх самому порушувати» (Шнитке, 1973: 414). Не випадково переважну більшість наукових робіт, особливо поміж зарубіжних, складають розвідки щодо специфіки застосування композитором серійної техніки (Гливинский, 1995; Савенко, 2001; Rogers, 2004; Smyth, 2000; Straus, 1999), яка полягає у неканонічності експонування серій і нетрадиційності композиторської роботи з ними, що зумовлено потужною індивідуально-стильовою та технологічною самобутністю музичної мови І. Стравінського.

Нарешті, окремий дослідницький вектор складають розвідки щодо естетичних і технологічних принципів роботи І. Стравінського як оркестрового редактора опери «Хованщина» М. Мусоргського на основі рукопису автора й оркестрової редакції М. Римського-Корсакова (Тимофеев, 2014; Тимофеев, 2019).

Таким чином, у результаті аналізу наукової літератури ми дійшли висновку: 1) цінні спостереження стосовно окремих аспектів оркестрового мислення і оркестровки І. Стравінського є вельми фрагментарними, не складаються в цілісну систему і, маючи великий дослідницький потенціал, спонукають до подальших розвідок із метою дослідження «універсалій» оркестрового мислення та константних принципів письма композитора; 2) у розглянутих наукових працях матеріалом аналізу є твори раннього періоду творчості як яскраво новачинні й репрезентативні, тоді як неокласичні та пізні твори з точки зору оркестровки не привертали уваги дослідників; 3) мало розробленою залишається теза В. Гуркова (1987) щодо спадкоємності принципів оркестровки між різними етапами творчості композитора; окремі міркування щодо цього питання містяться в монографії С. Савенко (2001).

Це зумовлює актуальність теми нашої статті, в якій ми намагаємося простежити еволюційні процеси в оркестровому мисленні й оркестровому письмі композитора й обґрунтувати єдність різних етапів творчості на основі оперування константними принципами багаточисливості, комбінаторності та пластичності.

Метою статті, таким чином, є дослідження специфіки оркестрового письма І. Стравінського на матеріалі творів неокласичного та

пізнього (серійного) періодів його творчості з точки зору специфіки втілення константних принципів оркестрового письма – багатофігурності, комбінаторності та пластичності.

Завданнями статті є: 1) артикулювання зв'язку між специфікою оркестрового письма й музичною мовою як його детермінантою на прикладі творів І. Стравінського різних періодів; 2) дослідження дії константних принципів багатофігурності, комбінаторності та пластичності у змінюваному мовному контексті.

Новизною є: 1) виявлення названих принципів; 2) дослідження їхнього буття в еволюційній перспективі; 3) актуалізація і проблематизація питань оркестровки І. Стравінського у творах неокласичного і пізнього періодів творчості; 4) надання власної наукової дефініції поняття «оркестрове письмо».

Методологія дослідження базується на системі взаємопов'язаних методів: стилісового – для дослідження еволюційних процесів стилю композитора в діалектичній єдності константного й новаційного; функціонального – для дослідження специфіки функціональної організації оркестрової тканини; компаративного – для визначення особливостей реалізації константних принципів оркестрового письма композитора на різних етапах творчості.

Виклад основного матеріалу дослідження. Звукоматерія балету «Гра в карти» (1936–1937) пронизана пружною та гнучкою танцювальністю, об'єктивності якої, у взаємодії з відповідними типами тематизму, слугує оркестровка. Для реалізації танцювального начала композитор відмовляється від знахідок у функціональній організації оркестрової фактури, які були здійснені в творах раннього періоду творчості (багатошаровість, явна багатофігурність по вертикалі, котра реалізується великою мірою завдяки принципу остинато та сприяє «стиранню» ієрархії між оркестровими лініями), і здебільшого вибудовує фактуру з ієрархічним співвідношенням оркестрових функцій (можна сказати, «прояснює» функціональну організацію фактури). Прикладом є фрагмент від ц. 7, де на тлі фактурного шару струнно-смичкових інструментів, який виконує функцію гармонічного супроводу (однорідно-пульсуючий рух восьмими в партіях перших і других скрипок *divisi* (цц. 7–9), від ц. 9+1 т. фрагментарно підключа-

ється басова лінія в альтів, віолончелей і контрабасів), звучить мелодія в першій флейти в діалозі з першим фаготом, до яких поступово підключаються інші дерев'яні духові інструменти із контрапунктичною функцією. Аналогічним за функціональною будовою є фрагмент від ц. 34, у якому наявна ієрархія оркестрових функцій: басова лінія доручена віолончелям, функцію гармонії виконують короткі пульсуючі фігури перших та других скрипок *divisi*, які не є постійними учасниками дії, а фрагментарно «нагадують» про себе. Три валторни ритмічно-комплементарно взаємодіють із басовою лінією, заповнюючи паузи в басовому русі, проте їхнє акордове звучання дозволяє трактувати їх як носіїв функції гармонії. Функції мелодії та контрапунктів віддані дерев'яним духовим інструментам (перша флейта, перший кларнет, флейта *piccolo*). У ц. 99 (у партіях кларнетів) та у ц. 101 (у партіях других скрипок і альтів) є ремарка *accompagnando*, яка підкреслено диференціює оркестрові партії за функціями. Така прояснена щодо функціональної організації фактура «грає» на виявленні танцювального начала, апелюючи до жанровості.

Між тим, досвід попереднього етапу творчості дається взнаки. При позірному «гасінні» різнобарв'я ранніх партитур і більшої «традиційності» оркестрової тканини (показовим у цьому сенсі є також парний склад оркестру) в обраному для аналізу балеті є актуальними основні принципи оркестрового письма, віднайдені в творах раннього періоду, проте діють вони і явно, і в модифікованому вигляді. Так, комбінаторність мислення зберігає своє значення в роботі з дрібними темброво-фактурними елементами, в швидких (коротких) тембрових передачах і переключеннях та гнучких під- та відключеннях тембрів на коротких відрізках часу, що в цілому сприяє дискретності музичного процесу, часовій переривчастості. Однак у межах неокласичного періоду виявляється тяжіння композитора до створення / моделювання «довгої» мелодії, на що звертає увагу С. Савенко (1977: 200, 205). Така мелодія, на нашу думку, є одним із засобів імітування / моделювання континуального («довгого») часу, чому сприяє й континуальна (або менш дискретна, порівняно з творами раннього періоду творчості) оркестровка. Однак континуальність на рівні мелодії та гармонії в неокласичних творах композитора в певному сенсі є ілюзорною,

як зауважує С. Савенко, називаючи «довгу гармонію» композитора «quasi-функціональною», такою, яка «імітує класичну організацію», адже поліфункціональність неокласичного періоду «походить від полігармонічних систем раннього» (Савенко, 1977: 205–206). На рівні оркестровки континуальність є оманливою, «несправжньою» внаслідок дії принципу комбінаторності. Прикладом оперування нетривалими структурами є фрагмент від ц. 12, у якому «довга» мелодична лінія в партії першої флейти вибудовується шляхом повторення тричі фрази, яка підлягає інтонаційному (меншою мірою) і ритмічному, відносно сильної долі, варіюванню (більшою). За другим проведенням заключний мотив фрази тричі повторюється остинатно, а за третім – двічі остинатно-варіантно, надаючи «континуальній» фразі дискретності, переривчастості. «Гра» в порушення континуальності відбувається й у оркестровій фактурі. Перша мелодична фраза (ц. 12) підтримується лінією баса у віолончелей і контрабасів, яка комплементарно сполучається з акордами трьох валторн. Цей фактурний шар підключається на другому звуці мелодії, відключається на п'ятому, залишаючи останні два без підтримки. Натомість на завершення мелодичної фрази нашаровується висхідний пасаж-розчерк у першого кларнета, який підхоплюється першою флейтою після шістнадцятої паузи. Два наступних проведення мелодичної фрази так само дискретно підтримуються басом і лінією валторн, кожна з яких має свою тривалість, свій режим під- і відключення та своє відчуття часу. В гнучкому, часто комплементарному, підключенні та відключенні тембрів теж виявляється принцип комбінаторності. Таким чином, континуальність, яка виникає внаслідок зчеплення трьох фраз у першій флейті, явно «розхитується» зсередини дискретністю, котра закладена в мотивній варіантності та в оркестровці, де діє принцип комбінаторності.

Прикладом гнучких тембрових передач як реалізації комбінаторності у взаємодії з пластичністю є фрагмент партитури від ц. 14 до ц. 16, де короткими мелодичними фразами обмінюються спочатку перша труба й перші скрипки, потім перші скрипки й перший гобой. Контур фраз округлий (пластичний), побудований на комбінуванні висхідного / низхідного та низхідного / висхідного рухів. Темброві зміни у функції мелодії супроводжує зміна тембрів у функціях басу та

гармонії. Тим самим, у фактурі спостерігаються контрастні темброві зіставлення, про які говорить С. Савенко (2001), проводячи аналогії з письмом *concerto grosso*. Однак дослідниця не уточнює, що ці зіставлення у І. Стравінського можуть відбуватися в межах короткого часу, породжуючи високий ступінь інформаційної насиченості музичного процесу, підвищену подієвість часу, які можна спостерігати в ранніх партитурах.

Принцип багатофігурності у «Грі в карти» діє не явно, реалізуючись 1) по горизонталі фактури завдяки мотивній варіантності, в якій часто спостерігається чітке окреслення (темброве, фактурне, регістрове) і повторення мотивів, що надає їм значення фігури; 2) по вертикалі й діагоналі фактури завдяки принципам комбінаторності та пластичності у випадках комплементарної взаємодії тембрів (тембрових передачах, переключеннях (зіставленнях), під- та відключеннях), що часто підпорядковується певному темброво-фактурному алгоритму, в якому можуть бути задіяні декілька фігур.

Нарешті, на макрорівні композиції балету спрацьовує вироблений у ранніх творах принцип зіткнення композиційних структур, які можна уподібнити площинам-блокам, на межі яких відбувається темпорально-спатіальний зсув через зіткнення «різноякісного» матеріалу. Досягається це завдяки змінам метроритму, типу руху, характеру акцентності, оркестрової фактури, функціональної організації оркестрової тканини, комбінації тембрів. У середині композиційних блоків-площин, як правило, реалізується ідея змодельованої континуальності через оперування «довгими» мелодіями і збереження одного типу оркестровки, однієї темброво-фактурної ідеї, яка себе вичерпує в межах структури. Ілюзорність континуальності підтверджується дією принципу комбінаторності у взаємодії з пластичністю, які привносять дискретність, переривчастість в організацію часу та простору, про що було сказано вище. Зсуви на межі композиційних структур є виявом дискретності на макрорівні цілого, що відсилає до принципів організації ранніх творів композитора (наприклад, у балеті «Петрушка» такі зсуви шляхом різких зіткнень надавалися в горизонтальній проєкції і в одномоментному звучанні різнорідного матеріалу у вертикальній, що давало можливість сполучати різні

площини простору)⁷. Логіка контрастних «стиків» у композиційно-драматургічній організації багатьох творів композитора спонукає дослідників до встановлення паралелей із кіномистецтвом. А. Баєва розмірковує: «Стравінського, який мав “синтетичний зір”, ... не могли не привабити в цілому експерименти раннього кінематографа з часом і простором, “стрибковий” (Ю. Тинянов) характер руху, який визначається не взаємозв’язком, а саме зміною кадрів, їхнім зіставленням, співвіднесенням, що, за Тиняновим, приводило до “смислового перепланування світу”, до “нового будівництва старих елементів”» (Баєва, 2019: 240). Однак тут не може бути й мови про перенесення закономірностей одного виду мистецтва на інший; така точка зору значно спрощує проблему. І. Стравінський був одним із тих композиторів, які на рівні художнього мислення віддзеркалили парадигмальну множинність європейської культури Новітнього часу й нові просторово-часові уявлення: в його музиці відбився «дух часу», що одразу ж закріпило за ним роль новатора в мистецтві ХХ століття. Не випадково стосовно схожості прийомів у музиці й кіномистецтві А. Баєва зауважує: «...Виник природний перетин у вирішенні актуальних питань свого часу» (Баєва, 2019: 240).

«Варіації пам’яті Олдоса Хакслі» для оркестру (1963–1964) належать до серійних опусів композитора. Цінні спостереження щодо інструментального письма в цьому творі знаходимо в монографії С. Савенко (2001). Дослідниця вважає, що «Варіації» можна віднести до типу строгих, які спираються на орнаментальне (фактурне) варіювання, адже вони адже вони мають вигляд темброво-фактурного розроблення «цілісної теми, в проведенні якої звучать усі основні групи й, відповідно до класичних прототипів, переважає компактне акордове викладення (майже хоральне)» (Савенко, 2001: 147). Авторка констатує, що «Варіації» ґрунтуються на зіставленні різних типів письма та виділенні певних тембрів і тембрових комбінацій (Савенко, 2001: 147):

⁷ А. Баєва називає принцип «динаміка в статиці» одним із головних конструктивних констант творчості І. Стравінського, вважаючи, що він має єдину природу із монтажністю. Цей принцип «сприяє втіленню споглядально-статичної, циклічно-повторювальної і, разом із тим, рухливої “картини світу”, яка вибудовується композитором у тому чи іншому творі» (Баєва, 2019: 245).

у шостій з них застосований принцип антифонних зіставлень акордів тутті з гострими репліками тромбонів; у сьомій панує «злите мелодичне письмо» (Савенко, 2001: 147). Письмо у другій, четвертій і десятій варіаціях С. Савенко визначає як серійну поліфонію, котра доповнена поліфонією ритмічною. «На слух же всі три варіації сприймаються як справжня гетерофонія в дусі колишнього письма Стравінського...» (Савенко, 2001: 148). Погоджуючись із викладеними науковими положеннями, доповнимо їх власними спостереженнями й міркуваннями.

Зауважимо, що розроблення теми у «Варіаціях» підпорядковане певному тембровому плану, в основі якого – ідея симетрії. Тема викладається туттійно, у першій варіації беруть участь інструменти струнно-смичкової групи, фортепіано та флейти як представники дерев'яних духових. Друга варіація доручена дванадцятьом скрипкам *divisi*; третя – дерев'яним духовим (двом великим флейтам і альтовій, першому гобою, двом фаготам). Четверта (на думку С. Савенко, 2001: 148 – дубль другої, варіація на варіацію) – теж дванадцятьом струнно-смичковим, але в іншій комбінації (десяти альтам і двом контрабасам). П'яту відкривають дерев'яні духові інструменти (знову комбінація із трьох флейт, до яких приєднується бас-кларнет і два фаготи, що перекидає місточок до третьої варіації). Секстет дерев'яних духових доповнюється міддю, а наприкінці варіації – струнно-смичковими. Тим самим чисті однорідні інструментальні «хори» (С. Савенко) поступаються мішаному складу, що в продуманій конфігурації тембрів у цьому опусі не є випадковим. Тембри та їх сполучення є чинниками не тільки розмежування варіацій, але й їх об'єднання: шоста варіація відкривається двома акордами, у викладенні яких комплементарно задіяні інструменти всіх груп. Сьома теж доручена представникам усіх груп (перший кларнет, бас-кларнет, перший фагот, перша валторна, скрипки, альти, віолончелі, контрабаси). У восьмій задіяні знову переважно духові, але в комбінації дерев'яних і мідних (дві флейти + три тромбони, два фаготи, три валторни і три тромбони), лише наприкінці двома короткими «крапками» *pizzicato* до ансамблю додаються низькі струнно-смичкові. Дев'ята віддана переважно струнним із фрагментарною участю фортепіано (короткі фрази на початку й наприкінці) і першого фагота (один звук). Десята

варіація становить ще один дубль щодо другої (С. Савенко), тільки реалізований у тембрах духових інструментів. Нарешті, в одинадцятій задіяні інструменти всіх груп. Таким чином, у «Варіаціях» вибудовується струнка темброва конструкція (свого роду геометрія тембрів⁸) на основі центральної симетрії. Ядром композиції є шоста варіація, побудована на антифонних зіставленнях акордів тутті й трьох тромбонів (нагадаємо, що принцип антифону в оркестровці І. Стравінського С. Савенко (2001: 146) визначила як «рудимент сакрального»). Її обрамлюють варіації (п'ята й сьома), у яких задіяні в різних конфігураціях і з різною активністю інструменти всіх груп. Наступне коло утворюють четверта й восьма варіації, які за тембрами контрастують, але є близькими через ідею об'єднання органологічно споріднених тембрів, у них застосованих: четверта доручена струнно-смичковим, восьма – переважно духовим, за винятком двох пічікатних крапок наприкінці у віолончелей і контрабасів. Але ми з'ясували, що тембри не тільки роз'єднують, а й «стягують» цілісність: наступна дев'ята варіація відкривається звучанням скрипок і альтів. Вона ж утворює пару з третьою варіацією, і ця пара є тембровою інверсією щодо пари «четверта – восьма»: третя звучить у духових / четверта у струнно-смичкових – восьма доручена переважно духовим / дев'ята – переважно струнно-смичковим. Наступне коло утворюють друга й десята варіації, в яких знову реалізується темброва інверсія щодо внутрішніх кіл: друга варіація (дванадцять скрипок) – десята варіація (дванадцять духових інструментів). Нарешті, зовнішнє коло утворюють перша й одинадцята варіації, в яких задіяні інструменти всіх груп. Таким чином, складається система арок (місточків) на основі тембрових контрастів і відповідностей, де втілюється ідея центральної симетрії. В такій «геометрії тембрів» відчуття часу втрачає лінійну спрямованість, континуальність і перетворюється на перебування (ширняння) поза часом – у Вічності⁹.

⁸ Дозволимо собі вільну метафору: геометрія тембрів як віддзеркалення геометрії світобудови – гармонійної та стрункої.

⁹ М. Друскін у зв'язку з «пізними стилями» взагалі й пізньою творчістю І. Стравінського зокрема, відзначає зменшення «щедрості мелодичної винахідливості», натомість збільшення значення «тематичної контрапунктичної техніки й інших

Що стосується константних принципів композиторського мислення й оркестрового письма, то, незважаючи на кардинальні зміни в музичній мові, вони діють. Розглянута нами струнка темброва конструкція є свого роду реалізацією естетичного принципу комбінаторності на вищому композиційному рівні. Різні типи письма у варіаціях, про які говорить С. Савенко (2001), сприяють окресленню в цілісному просторі композиції окремих площин-блоків, кожен із яких побудований за своїми закономірностями, зіставляючись за логікою контрастних стиків (як у ранніх творах композитора, у проаналізованому балеті «Гра в карти»); при цьому момент композиційного відокремлення варіацій підкреслений паузами та ферматами наприкінці кожної з них.

Можна констатувати, що серійна техніка є тим чинником, який сприяє більш рельєфному виявленню принципів комбінаторності (як провідного) і пластичності (як підпорядкованого) у 1) надшвидких тембрових передачах і переключеннях із нашаруванням або без нього; 2) у граничній деталізації оркестрової тканини внаслідок оперування наддрібними структурами; 3) у складній комплементарності ліній оркестрової фактури, яка досягається застосуванням гнучких під- та відключень тембрів. Принцип багатотіфурності діє приховано – його можна «прорахувати» в інтонаційній і ритмічній опуклості ліній фактури, проте він не є провідним унаслідок відмови від мелодичної «формульності», притаманної тематизму творів «російського» (більшою мірою) і «неокласичного» (меншою мірою) періодів.

Висновки. Константні принципи оркестрового письма композитора (багатотіфурність, комбінаторність, пластичність), які склались у ранній період, діють у творах неокласичного й пізнього (серійного) періодів у різних конфігураціях взаємин. У балеті «Гра в карти» ба-

композиційно-конструктивних чинників»; «зміну ритму дихання», тяжіння до графічності, деталізації, камерності; до умоглядного складу мислення, інтелектуалізації емоції. Дослідник акцентує «розширення сфери духовності»: «погляд спрямовується вглиб – у себе, робиться зосередженішим. Іноді, як у пізнього Баха, Бетховена, Вагнера, і ... у Стравінського, виявляється характерна особливість: погляд прагне проникнути і вглиб віків – у минуле мистецтва, щоб осмислити зв'язок часів і своє місце у цьому зв'язку» (Друскин: 2009, 224–225).

гатофігурність поступається своєю значимістю порівняно з ранніми творами й діє приховано завдяки 1) мотивній варіантності (з тембровим, фактурним, регістровим виділенням окремих мотивів); 2) фактурній комплементарності (коли в певному темброво-фактурному алгоритмі задіяні декілька фігур); 3) моделюванню «довгої» мелодії, у якій знижується роль мотивної «формульності» (що є характерним для музичної мови І. Стравінського неокласичного періоду). У той же час, континуальність, що виникла в неокласичних творах, підлягає «дискретуванню» через дію принципів комбінаторності та пластичності, які зберігають свою актуальність, виявляючись у всій повноті варіантів реалізації в умовах функціонально «проясненої» фактури як ознаки неокласичної мови композитора.

В оркестровому письмі «Варіацій пам'яті Олдоса Хакслі» провідним є принцип комбінаторності у взаємодії з принципом пластичності. Його рельєфному виявленню сприяла серійна техніка. Натомість принцип багатофігурності майже не виявляється, що зумовлене відмовою від мелодичної «формульності».

В обох творах зберігається принцип контрастного зіставлення композиційних структур (площин-блоків), у тому числі на рівні оркестрового письма. В той же час, у проаналізованих творах моделюється різне відчуття часу: континуально-дискретного у «Грі в карти» та позбавленого лінійної континуальності (Вічності) у «Варіаціях».

Перспективами дослідження є розвідки оперних і вокально-симфонічних творів композитора, які належать до різних періодів його творчості, із точки зору втілення різних темпорально-спатіальних конструктів.

ЛІТЕРАТУРА

- Асаф'єв, Б. (1977). *Книга о Стравинском*. Ленинград: Музыка.
- Баева, А. (2019). Стравинский: театр и кинематограф (размышления, заметки). В кн. *«Стравинский жив!»*. Е. Д. Кривицкая (Ред.), сс. 235–246. Москва: Композитор.
- Баева, А. А. (2009). *Оперный театр И. Ф. Стравинского*. Москва: Красанд.
- Гливинский, В. В. (1995). *Позднее творчество И. Ф. Стравинского. Исследование*. Донецк: Донеччина.

- Гурков, В. (1987). Оркестровые принципы и ладовое мышление И. Стравинского. В кн. *Оркестровые стили в русской музыке*, сс. 82–94. Ленинград: Музыка.
- Друскин, М. (2009). Игорь Стравинский. Личность, творчество, взгляды. В кн. *Друскин, М. С. Собрание сочинений. (Тт. 1–7)*. Л. Г. Ковнацкая (Ред.). Т. 4, сс. 31–265. Санкт-Петербург: Композитор.
- Каширцев, Р. (2020). Скрипковый Концерт Ігоря Стравінського: інноваційна модель темброво-акустичної взаємодії соліста та оркестру. *Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського*, 46, 56–77.
- Коробецька, С. Ю. (2011). *Оркестровый стиль: теория, история, современность*. (Монография). Київ: Видавництво НПУ ім. М. Драгоманова.
- Пухначев, Ю. В. (2019). *Четыре измерения искусства*. Москва: Книжный дом «Либроком».
- Савенко, С. (1977). О неоклассицизме Стравинского. *Проблемы музыки*, сс. 179–210. Горький: Волго-Вятское книжное изд-во.
- Савенко, С. (2001). *Мир Стравинского*. Москва: Композитор.
- Савенко, С. И. (2011). Игорь Стравинский и симфонии духовых. В кн. *Fioretti musicali: Материалы науч. конференции в честь Инны Алексеевны Барсовой*, сс. 167–174. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория».
- Тимофеев, Я. (2019). Как Стравинский перестал быть учеником Римского-Корсакова. В кн. *«Стравинский жив!»*. Е. Д. Кривицкая (Ред.), сс. 45–72. Москва: Композитор.
- Тимофеев, Я. И. (2014). *Стравинский и «Хованицина» в редакции Дягилева. Опыт источниковедческого и исторического исследования*. (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения). Московская государственная консерватория (университет) имени П. И. Чайковского. Москва.
- Шнитке, А. (1967). Особенности оркестрового голосоведения ранних произведений Стравинского. *Музыка и современность*, 5, 209–261.
- Шнитке, А. (1973). Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского. В кн. *И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы*, 383–434. Москва: Музыка.
- Rogers, L. (2004). A Serial Passage of Diatonic Ancestry in Stravinsky's The Flood. *Journal of the Royal Musical Association*, 129 (2), 220–239. doi.org/10.1093/jrma/129.2.220

- Smyth, D. (2000). Stravinsky as Serialist: The Sketches for Threni. *Music Theory Spectrum*, 22 (2), 205–224. doi.org/10.2307/745960
- Straus, J. (1999). Stravinsky's Serial "Mistakes". *Journal of Musicology*, 17 (2), 231–271. doi.org/10.2307/763889

Hanna Savchenko

PhD in Art Studies, Associate Professor,
Professor at the Composition and Orchestration Department,
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts
e-mail: lanna2@ukr.net
ORCID iD: 0000-0002-9845-0450

I. STRAVINSKY'S ORCHESTRAL WRITING OF NEO-CLASSICAL AND SERIAL (LATE) PERIODS: COMPARATIVE ANALYSIS

Statement of the problem. *Neo-Classical and serial (late) periods of I. Stravinsky's creativity are marked by the shifts in his musical language, which found their reflection in his orchestral writing. "Universals" of style and genre (term of Savenko (2001: 105–163) retain their relevancy. Constant principles of orchestral writing (multi-figure composition, combinatorics and plastique) are used in different combinations.*

Analysis of recent research and publications. *While there are numerous studies devoted to I. Stravinsky's Neo-Classical and serial (late) periods, no works have composer's orchestral thinking and orchestral writing as an object of special examination. Thus, scarce studies regarding aspects of composer's orchestration become even more valuable: about orchestral texture (Schnittke, 1967; Schnittke, 1973, Savenko, 2001; Kashyrtsev, 2020), or interpretation of timbres (Savenko, 2001; Savenko, 2011, Kashyrtsev, 2020), or interconnection of orchestral and harmonically-modal thinking (Gurkov, 1987), or editions (Timofeev, 2014; Timofeev, 2019).*

The purpose of this article *is an examination of specifics of I. Stravinsky's orchestral writing from the standpoint of peculiarity of application of constant principles of orchestral writing (multi-figure composition, combinatorics and*

plastique) in the ballet “*Jeu de cartes*” and the *Variations (Aldous Huxley in Memoriam)*.

The novelty of the article is caused by: 1) reveal of beforementioned principles; 2) examination of their existence in evolutionary perspective; 3) bringing attention to relevant problems of orchestration in I. Stravinsky’s works of Neo-Classical and late periods of creativity; 4) formulation of original scholarly definition of the term “orchestral writing”.

Methods. In this article stylistic method is used – to study evolutionary processes of composer’s style in dialectic unity of constant and innovative; functional – to examine specifics of functional organisation of orchestral texture; comparative – to reveal different ways in which constant principles of orchestral writing are used on different stages of composer’s evolution.

Results and Conclusions. Constant principles of orchestral writing (multi-figure composition, combinatorics and *plastique*), which have already emerged in the primary period, are present in the works of Neo-Classical and late periods in different configurations of their relations. In the ballet “*Jeu de cartes*” multi-figure composition loses its role in comparison to the early works and is applied hidden due to: 1) motive variants (with the motives being stressed by timbre, texture or register); 2) textural complementarity (which means that multiple figures are used in timbrally-textural algorithm); 3) creation of “protracted” melody, in which the role of motivic “formula” is reduced (which is typical for I. Stravinsky’s Neo-Classical period). At the same time, continuity emerging in Neo-Classical works meets the tendency towards discretion due to influence of such principles as combinatorics and *plastique*, which retain their relevancy, being realised in different variants in the conditions of functional “clarity” of a texture, as it is a trait of composer’s Neo-Classical musical idiom.

The orchestral writing of the *Variations (Aldous Huxley in Memoriam)* is defined by the principle of combinatorics with the usage of *plastique*. Serial technique contributed to its reveal. At the same time, the role of multi-figure composition is reduced to a bare minimum, which was caused by rejection of melodic “formularity”.

Key words: I. Stravinsky’s creativity; orchestral music of I. Stravinsky; Neo-Classical period; serial period; ballet “*Jeu de cartes*”; *Variations (Aldous Huxley in Memoriam)*; orchestral writing; orchestral texture.

REFERENCES

- Asafev, B. (1977). *The Book about Stravinsky*. Leningrad: Muzyka [in Russian].
- Baeva, A. A. (2009). *Opera theater by I. F. Stravinsky*. Moscow: Krasand [in Russian].
- Baeva, A. A. (2019). Stravinsky: theater and cinema (reflections, notes). In «*Stravinsky is alive!*», E. D. Krivitskaya (Ed.), pp. 235–246. Moscow: Kompozitor [in Russian].
- Druskin, M. (2009). Igor Stravinsky. Personality, creativity, views. In *Druskin, M. S. Collected works. (Vols. 1–7)*. L. G. Kovnatskaya (Ed.). Vol. 4, pp. 31–265. St. Petersburg: Kompozitor [in Russian].
- Glivinsky, V. V. (1995). *Later work of I. F. Stravinsky. Study*. Donetsk: Donechchyna [in Russian].
- Gurkov, V. (1987). The orchestral principles and the mode of thinking of I. Stravinsky (on the example of the “Sacred Spring”). In *Orchestral styles in Russian music*, pp. 82–94. Leningrad: Muzyka [in Russian].
- Kashyrtsev, R. (2020). Igor Stravinsky’s Violin Concerto: an innovative model of timbre-acoustic interaction between a soloist and an orchestra. *Journal of the P. I. Tchaikovsky National Academy of Music of Ukraine*, 46, 56–77 [in Ukrainian].
- Korobetska, S. Yu. (2011). *An orchestral style: theory, history, modernity*. Kyiv: Vydavnytstvo NPU imeni M. Drahomanova [in Ukrainian].
- Puhnachev, Yu. V. (2019). *Four dimensions of art*. Moscow: Knizhnyj dom «Librokom» [in Russian].
- Rogers, L. (2004). A Serial Passage of Diatonic Ancestry in Stravinsky’s The Flood. *Journal of the Royal Musical Association*, 129 (2), 220–239. doi.org/10.1093/jrma/129.2.220 [in English].
- Savenko, S. (1977). About the neoclassicism of Stravinsky. In *Problems of music of the twentieth century*, pp. 179–210. Gorki: Volgo-Vyatskoe knizhnoe izdatelstvo [in Russian].
- Savenko, S. (2001). *Stravinsky’s World*. Moscow: Kompozitor [in Russian].
- Savenko, S. (2011). Igor Stravinsky and wind symphonies. In *Fioretti musicali: Materials of scientific conferences in honor of Inna Alekseevna Barsova*, pp. 167–174. Moscow: Nauchno-izdatelskij centr «Moskovskaya konservatoriya» [in Russian].

- Schnittke, A. (1967). Features of the orchestral voice-leading of the early works by Stravinsky. *Music and Modernity*, 5, 209–261 [in Russian].
- Schnittke, A. (1973). Paradox as a feature of Stravinsky's musical logic. In *I. F. Stravinsky. Articles and materials*, pp. 383–434. Moscow: Muzyka [in Russian].
- Smyth, D. (2000). Stravinsky as Serialist: The Sketches for Threni. *Music Theory Spectrum*, 22 (2), 205–224. doi.org/10.2307/745960 [in English].
- Straus, J. (1999). Stravinsky's Serial "Mistakes". *Journal of Musicology*, 17 (2), 231–271. doi.org/10.2307/763889 [in English].
- Timofeev, Ya. (2019). How Stravinsky ceased to be a student of Rimsky-Korsakov. In *«Stravinsky is alive!»*, E. D. Krivitskaya (Ed.), pp. 45–72. Moscow: Kompozitor [in Russian].
- Timofeev, Ya. I. (2014). *Stravinsky and "Khovanshchina" edited by Diaghilev. Experience in source study and historical research*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Moscow State Conservatory (University) named after P. I. Tchaikovsky. Moscow [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 13 вересня 2021 р.

UDC 780.651:780.634

DOI 10.34064/khnum1-6003

Iryna Riabchun

PhD in Art Criticism, Senior Lecturer at the Department of Music
and Performing Arts, Kyiv Academy of Arts (Ukraine)

e-mail: irynariabchun@hotmail.com

ORCID iD: 0000-000-8070-7847

UKRAINIAN CARILLON ARRANGEMENTS AS AN INSTANCE OF THE CULTURAL TRANSMISSION AND ADAPTATION

The development of carillon art in Ukraine is studied. The distribution of carillons in Ukraine is considered. The issue of creating a national carillon repertoire is investigated. The interactions between the Western European instrument and the Ukrainian national music are analysed. Possibilities in reflecting the peculiarities of Ukrainian folk song by means of carillon texture are shown. Analogies are made between the texture of the carillon and the ways of playing typical instruments of Ukrainian folklore. Methods of combining Ukrainian and Western musical vocabulary, laid down by M. V. Lysenko, are used: a list of Ukrainian folk genres that can be compared with European genres included in the European musical lexicon is given. The structure of the Ukrainian national repertoire for the carillon is outlined and a plan of the corresponding manual is given. The significance of the development of Ukrainian carillon art for the world musical practice is analysed.

Key words: *cultural transmission and adaptation; carillon arrangements; carillon education; arrangements of Ukrainian folk songs; national carillon repertoire; pedagogical carillon repertoire; carillon performing.*

Carillon (*Flemish-beiaard*) is a keyboard-percussion instrument that consists of intoned bells and a manual-pedal keyboard. According to the standards of the World Carillon League, carillon should have at least 23 such bells, and their connection to the keyboard should make possible to reproduce sounds of different dynamics. Considering the weight of the

bells, which even in the lightest instruments amounts to several tons in total, the keys of the carillon look like sticks and are played with hands folded into fists. The pedals are pressed accordingly with brisk movements of the toes of the foot. Carillon originated from the signaling mechanisms of the tower clock. Since the XVIIth century, tower carillons have become an adornment of the squares of Western European cities, and since the second half of the XXth century they have spread to the North American continent¹.

From the beginning of the XXIst century, Ukraine became a leader of the carillon development in Eastern Europe (Dutchak & Riabchun, 2021: 10). In recent decades this historical bell instrument became significant part of the Ukrainian art space. The first Ukrainian carillonist (the author of this study) was graduated from the Royal Carillon School “Jef Denyn” in Mechelen, Belgium (2018), became a member of the International League of professional carillonists and from 2018 to 2021 studied carillon arrangements during the specialization course in the aforementioned school. In the defended diploma thesis “*The bells in Ukrainian history and culture*” (Riabchun, 2018) the Byzantine and the Roman roots of the Ukrainian bell casting investigated as well as the development of carillon art in modern Ukraine. Mentioned research into Ukrainian bell culture commenced in 2007, when the Ukrainian carillon art get started to develop intensively².

The main characteristics of carillon as a musical instrument and brief overview of the history of its formation is also already presented in the article “Carillon: the history and performing possibilities of the instrument” (Dutchak & Riabchun, 2021). The next research we are offering now is the third article about the carillon in Ukrainian music science. All mentioned works are based on the numerous investigations of the Ukrainian bells’ history by the native and foreign scientists, such as V. Bidnov (Біднов, 2016), P. Zholtoovsky (Жолтовський, 1973), M. Karger (Каргер, 1958), K. Karpinsky (Карпинский, 1913), B. Kindratiuk (Кіндратюк, 2012), O. Subtelny (1981); also on the studies by A. Ivanitsky (Іваницький,

¹ Details about the carillon: Dutchak & Riabchun (2021), see the References.

² See, for example: Tatarli, F. (2014, August 13).

1997), Yashchenko, L. I. (Ященко, 1962), N. Tsyupa and V. Marchenko (Цюпа & Марченко, 2017) and others about Ukrainian music folklore.

The main goal of this research is to study the relationship between carillon and Ukrainian music art and to outline the basic principles for creating the national performing and pedagogical repertoire for this instrument. **The subject of the research** is the features of carillon arrangements of the Ukrainian folk songs and possibilities for its creation.

The novelty of the study: for the first time in the world music science the features and regularities of the carillon dissemination in Ukraine are considered and the method of the arrangements of the Ukrainian folk songs for carillon is analyzed.

Research methodology focuses on the complex of the methods, including the historical, phenomenological, methods of didactics and musical analysis. Taking into account the fact that the carillon is a completely new musical instrument for Ukraine, we consider that it is correct to use the terms of *cultural transmission and adaptation* when studying the topic of its dissemination. These concepts were developed by the Italian scientist Luigi Luca Cavalli-Sforza (1922–2018) in a number of works, also written in collaboration with M. W. Feldman, B. S. Hewlett, C. R. Guglielmino, C. Viganotti (Cavalli-Sforza & Feldman, 1981, 1983; Hewlett & Cavalli-Sforza, 1986; Guglielmino and Viganotti and Hewlett, & Cavalli-Sforza, 1995) and some others. According to scientists, “Cultural transmission is a process of social reproduction, in which the culture’s technological knowledge, behaviour patterns, cosmological beliefs, etc. are communicated and acquired” (Hewlett & Cavalli-Sforza, 1986: 922).

The main study. The process of transmission of the carillon into Ukrainian musical culture consists of the following phases: making and installing instruments, organizing teaching to play the instrument, creating a national repertoire for carillon learning and performing. The unique in Ukraine carillonners Sergei and Leonid Botvinko created the number of instruments and practice keyboards: portable carillon using the Petite & Fritzen bells (Photo 1), Ascold Grave Church carillon (Kyiv), Hoshiv Monastery and Kolomyia carillon (Prykarpattia, Western Ukraine),

carillons based on Ukrainian bells – renovated Saint Michel Cathedral and Holy Theodos Monastery, electronic keyboard carillons in the music schools of Dolyna, Kalysh, Kolomyia and Ivano-Frankivsk.



Photo 1. Mobile carillon by Sergei and Leonid Botvinko (50 bells, 2700 kg – Bell-foundry Petit & Fritsen, 2007)

The International bell and Carillon Festival was organized in Hoshive (2013–2019)³, Kyiv (2014), we also set up the circle of the mobile carillon performances in National Reserve “St. Sophia of Kyiv” during 2008–2016 (Riabchun, 2012, Oct. 11). Carillon music was performed at the various art festivals – in Lutsk, Lviv, Ivano-Frankivsk (TV and Radio Company “Tower”, 2016, May 11), Nadvirna (Temple holiday in Nadvirna to the sound of the carillon, 2020, March 8). Arrangements of the Ukrainian songs were performed in Gdansk (Poland), Mechelen, Lokeren, Grimbergen (Belgium), Rotterdam (Netherland) during 2015–2021. For the mentioned and other concert performances, special program of Ukrainian folk songs and dances was created; they were performed on the mentioned

³ See in the References: Zhasminova, Ye. (June 25, 2016); In Sofia Kievskaya they will play a unique instrument (2016, 25 Aug.).

instruments and on the local carillons. These programs included also the carillon compositions dedicated to the Ukrainian history. Among them: “*Anna Kyiv Regine*” (“*Yaroslavna’s Dream*”), “*The Shot*” (in memory to Vasyl Slipak), “*Ukrainian prayer to Mother Mary*”, original arrangements of the Ukrainian folk songs “*Plyve Cacha*” (“*Duck swims*”, known in the Europe as the “*Healing bells*”), “*Schedryk*” (known in the world as “*Carol of the bells*”), “*Oi, vershe mii vershe*” (“*Oh, my high forest*”), “*Oi, chyι to kinj stoit*” (“*Whose horse is it worth*”), “*Oι, u luzi chervona kalyna*” (“*Oh, red viburnum in the meadow*”), national liberation marches and many other songs.

No less important was the presentation of new practice of electronic keyboards (construction of Botvinko brothers) in the music schools of the Precarpatian cities Kolomyia, Ivano-Frankivsk (*Photo 2*), Dolyna, Kalysh, where the carillon education has began from 2016⁴.

Recently carillon education became available also in the Kyiv Academy of Art (starting from 2020–2021 school year) and is planned for the opening in the Kiev Holy Theodos Monastery. All six schools mentioned above need to have a special national repertoire book supplied with the theoretical material of campanology for the effective educational process. It also raised the question of reconciliation of the Ukrainian song with the new for the national art music Western European instrument. This repertoire could be based on the historical research and carillon arrangements. Ukrainian songs from the different regions and sub-ethnic groups, including Volyn, Hutsul, Lemko, and Sloboda Ukraine songs have been already presented in carillon performances. Arrangements of the songs of various historically formed genres – *dumas*, *slave*, *mercenary*, and the *ritual songs* of different cycles – are possible to be made. For the work on the folk sources, theoretical experience of researching of the Ukrainian and Flemish traditional music could be used, and also the national arrangements, which are present in the Western European carillon repertoire.

⁴ See the details: Carillon games have been taught at the Music School No. 1 in Kolomyia for two years now. (2019, July 20);

What is a carillon and where can it be heard in Kalush? Video. (2018, July 10); Bruhal, H. (2016, Sept. 8).



Photo 2. Master-class of the carillon in the Ivano-Frankivsk Music School, 2016

In 2021 within the project *“Ukrainian bell ringing: Carillon & Bandura”* ensemble of the carillon with bandura quartet *“Gerdan”* performed Ukrainian music in Kyiv, Lviv, Ivano-Frankivsk, Kamianets-Podilsky, Zaporizhzhia, Chernihiv, Kolomyia, Dolyna, Hoshiv. It is significant that four concerts of the project took place in the above-mentioned schools of the Carpathian region, which have electronic carillon keyboards. The main part of arrangements of Ukrainian music for the programs of this project were made by the leader of the quartet *“Gerdan”* Doctor of Music Sciences Violetta Dutchak. As a result of her work, arrangements for the unique, unknown in the history of the musical art quintet were created. Organic combination of the bandura and carillon sounds was tested during the performances of the project and appreciated by the audience.

Combination of the Ukrainian traditional music with carillon has been very successful because of its archaic mode system, presence of bourdon polyphony, and specific textures of the performing, comparable with the way of playing on the typical Ukrainian traditional instruments. Among them the performing of the tremolo by both hands alternately

on the instrument of Ukrainian folk ensemble – tsymbaly, the texture of arpeggiato, which is typical both for bandura and for carillon, high register of Ukrainian authentic woodwind instrument sopilka, comparable with the height of carillon small bells, and the sound of low bells, the power of which can resemble a trembita, could be mentioned. Also, “the singing quality” and dynamic possibilities of carillon bells’ sound might be mentioned, which is giving rich abilities to represent the melodic nature of Ukrainian song in various. Simultaneously the beating character of the sound making of the carillon is appropriate for the playing folk dances and the virtuoso instrumental music (like, for example – ensemble “*Trinity of musicians*” with violins, tambourine, and tsymbaly plays).

From 2008 for the carillon concerts, the special national Ukrainian program was created, which was performed on the mentioned instruments and on the carillons of Gdansk (Poland), Mechelen, Lokeren, Grimbergen (Belgium), Rotterdam (Netherland). This carillon works and arrangements, dedicated to Ukrainian history, also could become the basis of Ukrainian carillon repertoire, as the first works of this kind. In addition, they could be useful in pedagogical process and contribute to the promotion of Ukrainian song in the world.

Repertoire for the beginners is intended for the first year of studying the carillon. It should be noted that it is possible to start training the carillon both at a young and mature age. A prerequisite is the sufficient physical development of the child – his height, the size of his hands and the formation of muscles. A number of defenses will also might be given against improper carillon techniques that can lead to injury to the performer.

Repertoire for the beginners could include the short simple one voice songs (written on one line), based on the Ukrainian folklore. They will acquaint the student with the typical modes of Ukrainian folk music. Here, in the simplest form, the following Ukrainian songs are possible to be presented: “*Oh, bursting the hoop*”, “*My grandfather, bagpiper*”, lullaby “*Oh, there is a dream, near the windows*”, which once became a prototype for the famous “*Summertime*” from the opera “*Porgy and Bess*” by G. Gershwin. The simple monophonic melodies and the songs with minimal accompaniment can be performed at concerts, in particular

on carillons, which do not have a perfect harmony of bells (carillons in meantone temperament), as well as on instruments with a limited number of bells.

Here are some examples of such exercises for the song “Little woman” (“Zhenchichok-brenchichok”) (Musical example 1):

Musical example 1.



Usually, in pedagogical practice, thematically neutral exercises are used, distanced from the live speech of a musical work. We offer another approach, namely “*thematic exercises*”, related intonationally to the song that the student learns. Among the exercises the simplest can be used for differentiation of the dynamics of sound production (Musical examples 2–4):

Musical examples 2, 3, 4.



With the help of the “thematic” exercises suggested for each song, the student will master the distances of various intervals, from a second to an octave and the ability to intonate a typical “figure of musical speech”:

Musical example 5.



Musical example 6.



The same exercises can be used to master the “key preparation” technique. In addition to helping in mastering the text of the work, they will help to master quickly the techniques of carillon playing and increase the musicality of the performance. The guidance might be given on hand positioning. They could be accompanied by photographs.

The next step in the creation of Ukrainian national repertoire is the selection of pieces addressed to the students of the **intermediate level** of studying. For this level of the arrangements of Ukrainian songs and popular music of the Ukrainian composers, carillon songs for two voices will approach, including playing of several notes on pedal keyboard and playing of double notes by “open hand”; technical etudes and exercises (preparation of the double notes, dynamic tremolo, arpeggiato) also will be timely for mastering during the “intermediate” level of studying. *“The thematic exercises”* could help to develop the

flexibility of the wrist, which is necessary for correct sound production on the carillon.

Continuing the tradition of Mykola Lysenko, started in his “*Ukrainian Suite in the Form of Ancient Dances on the Theme of Ukrainian Folk Songs*”, we find analogies in the metro-rhythmic formulas of Ukrainian songs with genre basis of typical European dances, which are common in classical music. There are samples of typical accompaniments of folk song and dance music: triple time dances like Sarabande – in the song “*Blooms the thornbush*” (“*Tsvite teren*”); the German Landler in the arranged for two hands with pedal early mentioned song “*Little woman*” (“*Zhenchichok-brenchichok*”), “*Byla mene maty*” («*My mother beat me with a birch twig*»); 2/4 time and a character of “*noisy dance*” (“*shumka*”), which is similar to the “*Bohemian polka*” dance – “*Neighbour*” (“*Susidka*”); quadruple time marches are presented, in particular, in marches of Sich Riflemen (“*Hey, falcons*”, “*The archer went to war*”).

The advanced performers could play the arrangements of the Ukrainian music pieces, written for manual and pedal using *slurs on tremolo*, *long arpeggiato*, using not only singular, but double pedal as well.

Mentioned repertoire could include pieces of the “middle forms”, in particular romantic genres – fantasies, ballades, equipped with virtuoso cadences. In such arrangements a variety of carillon texture could be applied, different registers, including extended pedal solos.

Complex rhythmic formulas of accompaniments, for example, the rhythm of *tango* can be presented in the arrangement of the popular song “*Hutsulka Ksenia*” (songwriter V. Barnych).

In the arrangements of the songs “*The Cossack is being carried*”, “*Do you hear, my brother*” the technique of the carillon *tremolo* texture could be developed, and the performance of *crescendo* and *diminuendo* when performing *tremolo* could be practiced with the help of special exercises. Exercises for these arrangements will also contribute to the development of intonation skills, mastery of dynamics, coordination of the movements of the arms and legs.

Ukrainian national carillon repertoire can feature works by Ukrainian classical and popular composers, which has a nationwide popularity – “*Prayer for Ukraine*” and “*If I would have shoes*” by M. Lysenko,

“Melody” by M. Skoryk, *“Roaring and Moaning Wide Dnieper”* by D. Kryzhanivsky, *“Water is flowing”* by B. Filtz, song by V. Virmenich *“Chernobryvtsy”* (*“Marigolds”*), *“Kyiv Waltz”* by P. Mayboroda, *“My Kyiv”* by I. Shamo.

The presence of many carillons at the Ukrainian church towers allows the various transcriptions of spiritual chants and hymns intended for certain church holidays. The basic principles of the orthodox church bell ringing might be explained and examples (standards) should be given as well. Here could be also presented laconic transcriptions of Byzantine and Roman Catholic chants that do not violate the canons of their sound and the corresponding emotional palette. This collection could include the arrangements of choral concerts of other works by the Ukrainian composers D. Bortniansky, M. Berezovsky, A. Wedel, J. Yatsenevych.

The result of the study (conclusions). Cultural transmission and adaptation of the carillon into Ukrainian musical culture consist of the following phases: making and installing instruments, organization of the carillon education, creating a national repertoire for carillon learning and performing. At the same time, carillon education and national pedagogical repertoire are of particular importance. Ukrainian folk songs and dances have an inexhaustible potential for carillon arrangements. International experience in the formation of carillon art, as well as Ukrainian experience in working with folklore can be used to create a national performing and pedagogical repertoire in order to master the performing the unique, relatively new for Ukraine musical instrument – carillon.

The Ukrainian thousand-year experience in the development of bell art and modern carillon construction, as well as the organization of carillon education, could be interesting and useful for another countries, where the carillon is widespread, particularly in Belgium, in the Netherlands and in the United States. In order to these arrangements to be made in a modern style, it would be logical to take into account the works of leading carillon composers of our time: Geert D’hollander, who is the main carillonist of the Bok Tower (Florida, USA), known also due to his carillon training for Americans and foreigners, and David Cieri (The City College of New York), famous of his music for cinema and the World Carillon project. Also, arrangements of Ukrainian songs for the carillon could be a very

effective theme for the dialog between Ukrainian composers, teachers and students of the carillon programs at the music departments of the Oakland, Yell and Chicago Universities, and Ukrainian ethnology scientists of the Pittsburgh University.

The perspectives of investigation:

In addition, we can offer a **Ukrainian carillon textbook plan** which could be based on the previous investigations. It supposed to be divided to theoretical and practical parts:

I. The theoretical part (Campanology) could be devoted to the history of bells in Europe, in the United States and in Ukraine.

1. The first chapters could give the facts about the bell casting, evolution, and modern construction of the carillon.

2. The final chapter could be based on the aforementioned thesis about the history of Ukrainian bells and the development of carillon art. The characteristics of Ukrainian carillons may be of interest for Ukrainian and foreign performers. Among the illustrations, the Ukrainian, American and the World “carillon maps” will be included.

II. The repertoire book could be divided into three parts:

1. Short simple songs in one voice (one line), based on the Ukrainian folklore, and exercises (preparation of the key) for the beginners;

2. Arrangements of Ukrainian songs and popular music of the Ukrainian composers written for two voices (book with several pedal notes) including playing by “open hands”; technical etudes and exercises (preparation of double notes, dynamic *tremolo*, *arpeggiato*) for performers of the intermediate level of studying;

3. Arrangements of Ukrainian music written for manual and pedal; etudes and exercises (slurs on tremolo, long *arpeggiato*, singular, and double pedal).

“Campanology” might be presented in two languages – English and Ukrainian. In “Repertoire” it is advisable to give the titles of Ukrainian songs in the original, in Latin transliteration, and translated into English. This work will be useful for transmission and adaptation of cultural achievements between Ukraine and the Western world in the area, where the new national art form is emerging nowadays.

BIBLIOGRAPHY

- Біднов, В. (2016). «Дзвони». Д. Гордієнко (Публ. та ред.). В кн. *Софія Київська: Візантія. Русь. Україна*, вип. V. (Збірка наук. праць, присвячена 170-літтю з дня народження академіка Федора Івановича Успенського, 1845–1928), сс. 308–331. Київ: Інститут української археографії та джерелознавства імені М. С. Грушевського НАН України.
- Брухаль, Г. (2016, 8 верес.). Щоб лунав карильйон. *Голос України*. Retrieved from <http://www.golos.com.ua/article/275665>
- В Софии Киевской сыграют на уникальном инструменте (2016, 25 авг.). *V Gorode / В городе. Киев*. Retrieved from https://kiev.vgorode.ua/news/dosuh_y_eda/304227-v-sofyu-kyevskoi-proidet-kontsert-na-nykalnom-instrumente
- Дутчак, В. & Рябчун, І. (2021). Карильйон: історія і виконавські можливості музичного інструмента, його «філософія» і перспективи розвитку в українській культурі. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*, 4 (1), 45–60. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.4.1.2021.233338>
- Жасминова, Є. (2016, 25 червня). На Прикарпатті європейські музиканти гратимуть на дзвонах. *Galka.IF.ua. Агенція новин*. Retrieved from <https://galka.if.ua/na-prikarpatti-yevropeyski-muzikanti-gratimut-na-dzvonah>
- Жолтовський, П. М. (1973). *Художнє лиття на Україні XIV–XVIII ст.* Київ: Наукова думка.
- Іваницький, А. І. (1997). *Українська музична фольклористика (методологія і методика)*. Київ: Заповіт.
- Каргер, М. К. (1958). *Древний Киев: очерки по истории материальной культуры древнерусского города. (Тт. 1–2)*. Т. 1. Москва–Ленинград: Изд-во АН СССР.
- Карпинский, К. (1913). Древние колокола монастырских и приходских церквей Черниговской епархии. *Вера и жизнь*, 17, 46–56.
- Кіндратюк, Б. (2012). *Дзвонарська культура України*. (Монографічне дослідження). Івано-Франківськ: Прикарпатський національний університет. (Історія української музики: Дослідження, вип. 19. Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України).
- Татарлі, Ф. (2014, 13 серп.). Дзвони надії. *День / day.kyiv.ua*, 149. Retrieved from <http://m.day.kyiv.ua/uk/article/kultura/dzvoni-nadii>

- Телерадіокомпанія Вежа (2016, 11 трав.). Мелодія карильйонів. Retrieved from <https://youtu.be/hOEW66oWM0Y>
- У музичній школі № 1 у Коломиї вже два роки навчають гри на карильйоні. (2019, 20 лип.). *Дзеркало Медіа*. Retrieved from <https://dzerkalo.media/news-search/u-muzichniy-shkoli-1-u-kolomii-vje-dva-roki-navchayut-gri-na-karilioni-foto>
- Храмове свято в Надвірній під звучання карильйону (2020, 08 бер.). *Надвірна онлайн*. Retrieved from <https://nadvirna.in.ua/news/khramove-sviato-v-nadvirni-pid-zvuchannia-karylionu>
- Цюпа, Н. П., Марченко, В. В. (2017). Питання інтерпретації запису українських народних пісень на прикладі творчого доробку Марченка В. В. *Молодий вчений*, 11 (51), 692–695.
- Що таке карильйон і де його можна почути в Калуші? Відео. (2018, 10 лип.). *Вікна /vika.if.ua*. Retrieved from <https://vika.if.ua/news/category/kl/2018/07/10/87167/view>
- Ященко, Л. І. (1962). *Українське народне багатоголосся*. Київ: Видавництво АН УРСР.
- Cavalli-Sforza, L. L., & Feldman, M. W. (1983). Cultural Versus Genetic Adaptation. *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, 80 (16), 4993–4996. <http://www.jstor.org/stable/14177>
- Cavalli-Sforza, L. L. & Feldman M. W. (1981). *Cultural transmission and evolution: A quantitative approach*. Princeton, N. J.: Princeton University Press.
- Guglielmino, C. R., Viganotti, C., Hewlett, B., & Cavalli-Sforza, L. L. (1995). Cultural Variation in Africa: Role of Mechanisms of Transmission and Adaptation. *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, 92 (16), 7585–7589. <http://www.jstor.org/stable/2368289>
- Hewlett, B. S., & Cavalli-Sforza, L. L. (1986). Cultural Transmission among Aka Pygmies. *American Anthropologist*, 88 (4), 922–934. <http://www.jstor.org/stable/679081>
- Riabchun, I. (2012, Oct. 11). Dmytro Bortniansky. Andante from the clavier Sonata in C Major. [Arrangement for carillon and virtual orchestra by I. Riabchun]. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=i3E9--cuh1M>
- Riabchun, I. (2018). *Bells in Ukrainian history and culture*. (Diploma Thesis). Royal Carillon School. Mechelen, Belgium.

Subtelny, O. (1981). *The Mazepists. Ukrainian Separatism in the Early Eighteenth Century*. New York: East European Monographs, Boulder. ISBN 0-914710-81-8.

Рябчун Ірина Володимирівна

кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри
музично-сценічного мистецтва Київської академії мистецтв (Україна)
e-mail: irynariabchun@hotmail.com
ORCID iD: 0000-000-8070-7847

УКРАЇНСЬКІ АРАНЖУВАННЯ ДЛЯ КАРИЛЬЙОНА ЯК ПРИКЛАД КУЛЬТУРНОЇ ТРАНСМІСІЇ ТА АДАПТАЦІЇ

Досліджуються основні фази поширення карильйону в Україні і його адаптації до українського музичного мистецтва: виготовлення та встановлення інструментів, організація навчання гри на інструменті, створення національного репертуару для навчання та виконання на карильйоні. Аналізуються взаємодії між західноєвропейським інструментом і українською національною музикою. Показані можливості у відображенні особливостей української народної пісні засобами карильйонної фактури. Проводяться аналогії між фактурою карильйону і способами гри на типових інструментах українського фольклору. Наслідуються методи поєднання української та західної музичної лексики, закладені М. В. Лисенком: дається перелік українських фольклорних жанрів, які можуть бути порівняні з жанрами, що увійшли в європейський музичний лексикон. Накреслюється структура українського національного репертуару для карильйону і дається план відповідного посібника. Робиться висновок про важливість педагогіки і педагогічного репертуару для адаптації карильйону в українському музичному середовищі.

Ключові слова: *культурна трансмісія та адаптація; аранжування для карильйону; карильйонна освіта; обробки українських народних пісень; національний карильйонний репертуар; педагогічний репертуар для карильйону; карильйонне виконавство.*

REFERENCES

- Bidnov, V. (2016). “Bells” D. Hordienko (Ed., Publ.). In *Sophia of Kyiv: Byzantium. Russia. Ukraine*, iss. V. (Collection of scientific works dedicated to the 170th anniversary of the birth of Academician Fiodor Ivanovych Uspenskyi, 1845–1928), pp. 308–331. Kyiv: Instytut Ukrainsoi arheohrafiі ta dzhereloznavstva imeni M. S. Hrushevskoho NAN Ukrainy [in Ukrainian].
- Bruhal, H. (2016, Sept. 8). Let the carillon sound. *Voice of Ukraine*. Retrieved from <http://www.golos.com.ua/article/275665> [in Ukrainian].
- Carillon games have been taught at the Music School No. 1 in Kolomyia for two years now. (2019, July 20). *Mirror Media*. Retrieved from <https://dzerkalo.media/news-search/u-muzichniy-shkoli-1-u-kolomii-vje-dva-roki-navchayut-gri-na-karilyoni-foto> [in Ukrainian].
- Cavalli-Sforza, L. L., & Feldman, M. W. (1983). Cultural Versus Genetic Adaptation. *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, 80(16), 4993–4996. <http://www.jstor.org/stable/14177> [in English].
- Cavalli-Sforza, L. L. & Feldman, M. W. (1981). *Cultural transmission and evolution: A quantitative approach*. Princeton, N. J.: Princeton University Press [in English].
- Dutchak, V. & Riabchun, I. (2021). Carillon: history and performance of a musical instrument, its “philosophy” and prospects for development in Ukrainian culture. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Musical Art*, 4 (1), 45–60. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.4.1.2021.233338> [in Ukrainian].
- Guglielmino, C. R., Viganotti, C., Hewlett, B., & Cavalli-Sforza, L. L. (1995). Cultural Variation in Africa: Role of Mechanisms of Transmission and Adaptation. *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, 92 (16), 7585–7589. <http://www.jstor.org/stable/2368289> [in English].
- Hewlett, B. S., & Cavalli-Sforza, L. L. (1986). Cultural Transmission among Aka Pygmies. *American Anthropologist*, 88 (4), 922–934. <http://www.jstor.org/stable/679081> [in English].
- In Sofia Kievskaya they will play a unique instrument (2016, 25 Aug.). *V Gorode / In the City. Kiev*. Retrieved from https://kiev.vgorode.ua/news/dosuh_y_

eda/304227-v-sofyy-kyevskoi-proidet-kontsert-na-unykalnom-ynstrumente [in Russian].

Ivanitskyi, A. I. (1997). *Ukrainian musical folklore (methodology and techniques)*.

Kyiv: Zapovit [in Ukrainian].

Karger, M. K. (1958). *Ancient Kiev: essays on the history of the material culture of the ancient Russian city. (Vols. 1–2)*. Vol. 1. Moscow–Leningrad: Izd-vo AN SSSR [in Russian].

Karpinskyi, K. (1913). Ancient bells of monastic and parish churches of the Chernigov diocese. *Faith and Life*, 17, 46–56 [in Russian].

Kindratiuk, B. (2012). *Bell ringing culture of Ukraine*. (Monographic study). Ivano-Frankivsk: Precarpathian National University. (Ser. “History of Ukrainian music: Research”, issue 19. Ivan Krypiakievych Institute of Ukrainian Studies of the National Academy of Sciences of Ukraine) [in Ukrainian].

Riabchun, I. (2012, Oct. 11). Dmytro Bortniansky. Andante from the clavier Sonata in C Major. [Arrangement for carillon and virtual orchestra by I. Riabchun]. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=i3E9--cuh1M> [in English].

Riabchun, I. (2018). *Bells in Ukrainian history and culture*. (Diploma Thesis). Royal Carillon School. Mechelen, Belgium [in English].

Subtelny, O. (1981). *The Mazepists. Ukrainian Separatism in the Early Eighteenth Century*. New York: East European Monographs, Boulder. ISBN 0-914710-81-8 [in English].

Tatarli, F. (2014, August 13). Bells of hope. *Day / day.kyiv.ua*, 149. Retrieved from <http://m.day.kyiv.ua/uk/article/kultura/dzvoni-nadiyi> [in Ukrainian].

Temple holiday in Nadvirna to the sound of the carillon (2020, March 8). *Nadvirna online*. Retrieved from <https://nadvirna.in.ua/news/khramove-sviato-v-nadvirni-pid-zvuchannia-karylionu> [in Ukrainian].

Tsiupa, N. P., Marchenko, V. V. (2017). Questions of interpretation of the recording of Ukrainian folk songs on the example of V. V Marchenko’s creative work. *Young Scientist*, 11 (51), 692–695 [in Ukrainian].

TV and Radio Company “Tower” (2016, May 11). Melody of carillons. Retrieved from <https://youtu.be/hOEW66oWM0Y> [in Ukrainian].

What is a carillon and where can it be heard in Kalush? Video. (2018, July 10). *Windows /vikna.if.ua*. Retrieved from <https://vikna.if.ua/news/category/kl/2018/07/10/87167/view> [in Ukrainian].

- Yashchenko, L. I. (1962). *Ukrainian folk polyphony*. Kyiv: Publishing House of the Academy of Sciences of the Ukrainian SSR 'AN USSR' [in Ukrainian].
- Zhasminova, Ye. (June 25, 2016). In Prykarpattia, European musicians will play the bells. *Galka.IF.ua. News agency*. Retrieved from <https://galka.if.ua/naprikarpatti-yevropeyski-muzikanti-gratimut-na-dzvonah> [in Ukrainian].
- Zholtoivskyi, P. M. (1973). *Artistic casting in Ukraine in the XIV–XVIII centuries*. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 20 вересня 2021 р.

УДК 791.63:534.86(477)
DOI 10.34064/khnum1-6004

Лішафай Олександр Олексійович

заслужений діяч мистецтв України, старший викладач кафедри
кіно- і телемистецтва Київського національного університету
культури і мистецтв, Київ, Україна
e-mail: lishafai7640-1@ubogazici.in
ORCID iD: 0000-0002-4449-7878

ТЕХНОЛОГІЧНІ ПРОЦЕСИ ФОРМУВАННЯ ЗВУКОВОГО СУПРОВОДУ В АУДІОВІЗУАЛЬНОМУ ТВОРІ

Актуальність статті полягає в дослідженні технологічних процесів, що виникають при створенні звукового супроводу в аудіовізуальній композиції та визначенні категорій, що утворюють його основу і є необхідними для показу цілісної панорами цього явища. **Мета дослідження** – виявлення та систематизація основних складових технологічного процесу при формації звукового супроводу аудіовізуального твору, узагальнений аналіз та висновки стосовно цього аспекту. В якості **методів вивчення матеріалів** щодо технологічних процесів, які мають важливе значення для існування звукового супроводу в аудіовізуальному творі, обрано системно-аналітичний (розгляд джерел, які розкривають це явище, їх порівняльний аналіз та систематизація) та узагальнюючий (виведення зазначених категорій, створення панорамної картини розгляданого явища). **Висновки** підсумовують інформацію щодо технології створення звукового поля, відзначають базисні категорії-компоненти цього процесу (звук як одиниця музичної інформації і ядро фонові композиції; інженерно-технічне обладнання і наявність групи фахівців, що відповідають за забезпечення звукозапису), категорії-принципи обробки звукових джерел (методи роботи зі звуком і ефекти, одержувані в результаті), категорії-структури (цілісні фонові композиції) та шляхів реалізації, значення технологічних процесів при створенні звукового оформлення; викладено їх концепцію як науково-практичного феномену і подано перспективи розвитку лінії створення звукового супроводу в аудіовізуальному творі.

Ключові слова: *звукорежисерська майстерність; фонова композиція; одиниця звукового поля; прийоми звукозапису; саунд-дизайн.*

Постановка проблеми. Аудіовізуальний твір являє собою твір, який фіксується послідовними кадрами, що відображають рухомі зображення, сприйняття котрого можливе виключно за допомогою екрану (Дьяченко, 2017). Видами аудіовізуального твору є кінофільми, телефільми, відеофільми, слайдфільми, діафільми тощо. Технологічні процеси створення звукового супроводу в аудіовізуальному творі – явище, що безперервно змінюється, збагачується новими формами і розширює свої рамки в режимі реального часу. Цей феномен має власну історію формування, модифікацій, змістовних трансформацій і виходу на якісно новий рівень, містить цілий ряд елементів, що відіграють провідну роль в його формуванні та реалізації його потенціалу. Названі передумови визначають **актуальність** цього дослідження.

Аудіовізуальна композиція – сукупність усіх елементів кадру, їх взаємне розташування і поєднання (Дьяченко, 2018а). Звуковий супровід в контексті аудіовізуального простору – це звукове оформлення будь-якого матеріалу (кінофільму, мультфільму), що анімується.

У пропонованому дослідженні **вперше представлено** матеріали, що розкривають природу і суть технологічних процесів при створенні звукового супроводу в аудіовізуальній композиції. Показано систематизовані елементи, що становлять основу явища, виведено їх категорії. Частини технологічного процесу чітко розподіляються за групами, до кожної з яких належать певні складові цього феномену. Здійснено збір, систематизацію, аналіз, а також створено панорамну схему компонентів, необхідних для реалізації технологічного процесу при створенні звукового оформлення аудіовізуального контексту.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Основи і передумови технологічних процесів зі створення звукового супроводу в аудіовізуальному творі висвітлюють праці багатьох учених. Питанню історії звукорежисерської майстерності присвячені роботи В. Дьяченка (2018b), Д. Хренова (2019), Ж. Даюка та В. Дмитрака (2018). В. Дьяченко розглядає з точки зору теорії, історії та практики творчу діяльність українських звукорежисерів другої половини 20 – початку 21 століття

(2018a). В. Волкомор (2020) вивчає шляхи розвитку звукової інженерії в Україні. Д. Хренов (2019) розкриває процеси становлення і розвитку звукорежисерської майстерності в царині українського кіно і телебачення. Досліджуючи перспективи розвитку саунд-дизайну в Україні, вчений розкриває процес виникнення нової спеціальності в галузі звукової режисури – «саунд-дизайнер», специфіку роботи і функціональні складові діяльності саунд-дизайнера (Хренов, 2018).

Еволюцію звукозаписуючого обладнання розглядають Ж. Даюк та В. Дмитрак (2018), О. Москва (2019), а також Л. Остапенко та В. Скоромний (2020).

Звук як основний провідний компонент технологічного процесу досліджує В. Дьяченко (2018b), вважаючи його «одиницею художньої інформації», на базі якої створюється фонокомпозиція. Також він розглядає і основні компоненти технологічних процесів зі створення звукового супроводу в аудіовізуальному контексті (фраза, епізод, ситуація). Такими компонентами є: «звукове поле» (первинне і вторинне), «фонова формація» (вертикальне поєднання аудіо ліній), «фонова конструкція» (об'єднання фонових формацій), «фоновий комплекс» (певна послідовність фонових конструкцій) і «фонова композиція» (цілісна, об'ємна структура-схема, яка існує в просторово-часовому середовищі). Сучасні тенденції в сфері технології створення звукового оформлення описує і Д. Хренов (2019). Іноземні вчені досліджують естетичну цінність і практичну реалізацію елементів сучасного програмного забезпечення та інструментарію (К. Tatar and P. Pasquier, 2018; К. Tahiroğlu and M. Kastemaa and O. Koli, 2020; А. McPherson and К. Tahiroğlu, 2020).

Мета і завдання статті. Процес формування технологічних процесів зі створення звукового супроводу в аудіовізуальному просторі (місці, де відбувається дія) досі залишається недослідженим, тому показ його єдиної картини є актуальним. Отже, у статті здійснено збір, систематизацію та аналіз джерел, показано панораму явища під назвою «технологічні процеси створення звукового супроводу в аудіовізуальному творі».

Методологія дослідження. В публікації здійснено кілька етапів дослідження і розробки джерел із метою отримання необхідних

висновків. *Перший етап* – комплектація і систематизація матеріалу, присвяченого технологічним процесам створення звукового супроводу в аудіовізуальному просторі. На цьому етапі відбувається визначення і чітке окреслення (у вигляді категорій) найважливіших компонентів, що зводять зазначений феномен у єдине ціле. *Другий етап* – розкриття внутрішнього змісту, а також функціонування і реалізації в аудіовізуальному контексті кожної з категорій, представлених на першому етапі дослідження. *Третій етап* – власне результативна частина статті – показ панорами такого явища, як технологічні процеси створення звукового оформлення в аудіовізуальному контексті. Цей етап постає як висновок з дослідження, відкриває перспективи для подальших наукових розробок у цій сфері і є хорошою систематизованою теоретичною інформацією для молодих творців сучасних зразків медіа-мистецтва.

Повноту, багатогранність і широту панорами досліджуваного явища забезпечують кілька важливих методів осягнення технологічних процесів створення аудіоматеріалу, а саме: метод збору тематичних джерел, метод систематизації отриманого матеріалу, метод визначення і виведення категорій, що становлять ядро досліджуваного феномена, метод теоретичного аналізу змісту і реалізації кожної з окреслених категорій, з опорою на дані практичних спостережень. Метод аналізу-узагальнення дозволяє створити власне панораму технологічних процесів створення звукового супроводу в аудіовізуальному творі та підвести підсумки дослідження.

Виклад основного матеріалу дослідження. *Звук є головним елементом в технології створення аудіо-оформлення.* В медіа-контексті звук передає суть зорових образів і диктує їх характер і розвиток. Подібно до візуальних картин і символів, звук може означати причину або наслідок певної події, ставати аудіо-символом персонажу в певній ситуації. Звук у цьому випадку виконує роль лейтмотиву (The role of sound..., 2021). Цей елемент технології зі створення аудіо-оформлення медіа-композиції є першою найважливішою категорією в єдиній цілісній картині – панорамі досліджуваного феномена. Згідно В. Дьяченко (2017), звук – це одиниця художньої інформації, яка завдяки нотам стає основним елементом, ядром акустичного тек-

сту. Нота – провідний матеріал технологічних процесів зі створення аудіо-оформлення композиції.

Інженерно-технологічна база, що забезпечує створення звукового супроводу в аудіовізуальному просторі – друга найважливіша складова, а також категорія панорами технологічних процесів із забезпечення аудіо-оформлення арт-композицій. Інженерно-технологічна база – це набір інструментів, що цілковито підпорядкований режисерові. Ця категорія містить перелік спеціалізацій, які забезпечують технологічні процеси створення звукового супроводу в аудіовізуальному творі. Серед них: звукооператор первинної фіксації звукової основи, студійний звукорежисер, оператор перезапису, оператор звукового монтажу, технік-інженер з обслуговування звукового обладнання, композитор, саунд-дизайнер (детальний перелік див. в Таблиці 1). Компонентами обладнання для розробки звукового оформлення композиції є: акустичні (класичного типу) музичні інструменти, мікрофони і колонки, новітні електронні музичні інструменти (синтезатори), спеціалізовані музичні програмно-апаратні засоби.

Наступною важливою складовою категорією технологічних процесів зі створення звукового супроводу в аудіовізуальних творах є *принципи (методи і прийоми) фіксації звуку засобами інженерно-технологічної бази* (детальний перелік – в Таблиці 2). Методами і прийомами фіксації і обробки звукового матеріалу виступають розташування (план) окремих об'єктів фонові композиції, а також принципи індивідуального творчого підходу до створення фонові композиції, засновані на збереженні і трансформації первинного аудіоджерела.

Вищезазнані методи і прийоми фіксації, а також перетворення вихідного звукового джерела є основою для чергової категорії та складової частини технологічних процесів зі створення звукового супроводу аудіовізуальної композиції – *результатів (продукції) обробки звуку засобами інженерно-технологічної бази*. Їх представляють різні ефекти звукорежисерської практики, цілісні фонові структури, які більш докладно показані в Таблиці 2.

Таким чином, представлені категорії необхідних складових технологічного процесу зі створення звукового супроводу в аудіовізуальній композиції.

Далі подано **результати системного аналізу всіх компонентів цього явища** і виведено цілісний панорамний показ (у вигляді рисунка-схеми).

Технологічні процеси зі створення звукового супроводу в аудіовізуальному творі базуються на необхідних складових, одна з яких є ядром цілісної системи цього феномену. Це – звук. Він є стрижнем великих аудіо-ланцюжків, де він зберігає або докорінно змінює свою початкову суть (Таблиця 1). Звуки певної висоти, що в музичній термінології мають назву «тон» – це окремі акустичні форми (звукові елементи). З них складається цілісна картина аудіополя, яка є результатом інтерпретації музичного тексту звукорежисером. Звук як одиниця художньої інформації, внаслідок діяльності майстра аудіорежисури, перетворюється в акустичну субстанцію – акустичний текст, який розглядається в контексті музичного твору як інформативна та естетична складова (Дьяченко, 2017).

Результатом обробки звуку стають численні аудіоефекти, що переростають в більш об'ємні категорії звукового поля – фонові конструкції, фонові комплекси, фонову композицію (Таблиця 2). Зазначимо характерні риси внутрішнього змісту вищеназваних категорій та окреслимо ряд інших категорій, що відіграють ключові ролі при створенні звукового супроводу аудіовізуального твору. До них належать:

- фонограма (звукова інформація, збережена на носії);
- фонограф (особливий вид візуальної організації звукового матеріалу в віртуальному просторі фонові композиції або фонограми);
- фонові формації (вертикальні (темброві) і горизонтальні групи, що розгортаються в часі і певному напрямку);
- фонові конструкції (послідовність фонових формацій);
- фонові комплекси (кілька фонових формацій, зіставлених одночасно);
- фонові композиції або структурні схеми, розгорнені у звуковому просторі з окремих частин: звукових елементів, фонових формацій, фонових конструкцій, фонових комплексів, а також акустична версія музичного твору, що характеризується об'єктивними (інтенсивність, динамічний діапазон, частота, спектр) і суб'єктивними параметрами (тембр, висота) (Дьяченко, 2018а).

Таблиця 1. Основні складові технологічних процесів зі створення звукового супроводу в аудіовізуальному контексті

<i>Звук – один із основних компонентів аудіовізуального простору, одиниця художньої інформації</i>	<i>Склад фахівців, що забезпечують технологічні процеси створення звукового супроводу в аудіовізуальному творі</i>	<i>Компоненти обладнання для розробки звукового оформлення композиції</i>
<p>час (тривалість звучання);</p> <p>частотний діапазон (висота);</p> <p>тембр (спектр звукових відтінків);</p> <p>динаміка (гучність відтворення).</p>	<p>режисер-постановник; сценарист (автор текстів, діалогів);</p> <p>кінооператор;</p> <p>художник – постановник;</p> <p>оператор-постановщик;</p> <p>звукооператор первинної фіксації звукової основи;</p> <p>студійний звукорежисер;</p> <p>звукорежисер, який повністю відповідає за запис;</p> <p>оператор перезапису;</p> <p>оператор звукового монтажу;</p> <p>інженер і технік з обслуговування звукового обладнання;</p> <p>композитор (автор музики, яка створена спеціально для конкретного аудіовізуального твору).</p>	<p>акустичні (класичного типу) музичні інструменти;</p> <p>електронні музичні інструменти (синтезатори);</p> <p>мікрофони і колонки;</p> <p>спеціалізовані музичні програмно-апаратні засоби, в тому числі й еквалайзери (пристрої в складі висококласних стереофонічних комплексів, що дозволяють вибірково коригувати амплітуду сигналу залежно від частотних характеристик) і музично-комп'ютерні технології, що забезпечують цифрові способи візуалізації просторово-часових даних;</p> <p>акустика простору та приміщення.</p>

Для отримання фінального акустичного середовища і створення карти необхідна наявність такого ряду компонентів, як обладнан-

ня для фіксації та обробки звуку. Інженерно-технічна база, створена для цих цілей, зазнала значної еволюції протягом історії свого існування. Початок процесу звукозапису розпочато із фонографа, далі вступило в свої права радіомовлення, яке пізніше передало ключові позиції телебаченню. На сьогоднішній день функції повного і якісного здійснення процесів зі створення звукового супроводу аудіовізуального контексту виконує програмне забезпечення сучасних цифрових технологій, які стрімко оновлюються. В наведених нижче таблицях подано детальну інформацію щодо складових технологічних процесів зі створення звукового супроводу аудіовізуальної композиції.

Усі необхідні дії для створення аудіооформлення розробляються широкою групою фахівців, котрі формують загальну картину аудіовізуального простору (Таблиця 1). Провідну роль у цій області виконує звукорежисер. Він здійснює: правильне використання звукових технологій, творчо-практичну діяльність, оцінку якості фонограм, творчо-технологічну інтерпретацію (створення і передача структури, форми та авторської концепції твору за допомогою технологічних засобів). У результаті діяльності режисера виникає новий продукт, що має не тільки матеріальне, а й духовне значення, позаяк фонограма містить інформацію художнього твору мистецтва. Звукорежисерська інтерпретація – це модель мисленнєво-психологічної трансформації суб'єктом тексту, смислів, символів і образів. Це творчий процес, під час якого створюються структура і акустична форма аудіовізуального контексту. Режисер стає співавтором композитора і виконавця, оперуючи такими дефініціями, як «звукова інформація», «звукове середовище», «одиниця звукової інформації», «звук», «звуковий елемент», «звукове поле» (Дьяченко, 2018а).

Результатом систематичного аналізу досліджуваного матеріалу є загальна схема (Рисунок 1), де показано панорамну картину технологічних процесів зі створення звукового супроводу в аудіовізуальному контексті, починаючи від першооснови звуку і завершуючи вищою категорією аудіорозробок – фоновою композицією.

Таблиця 2. Принципи та результати обробки звуку, категорії компонентів і матеріалів технологічного процесу зі створення звукового супроводу в аудіовізуальному контексті, отриманих внаслідок інженерної обробки

<i>Методи та прийоми фіксації і обробки звукового матеріалу</i>	<i>Результати (продукт) обробки звуку засобами інженерно-технологічної бази</i>	<i>Категорії компонентів і матеріалів технологічного процесу зі створення звукового супроводу в аудіовізуальному контексті, отриманих внаслідок інженерної обробки</i>
<p>– Розташування (план) окремих об'єктів фонової композиції (мікрофонів та звукових джерел) в просторі;</p> <p>– трансформація вихідного матеріалу;</p> <p>– синтез різних компонентів вихідного матеріалу з метою отримання якісно нової звукової картини (в тому числі – нова технологія синтезу звукових полів WFS, система просторового звукоутворення, яка використовується для створення об'єктів звукового мистецтва);</p> <p>– зміна спектральної характеристики звуку;</p> <p>– варіація певної тембрової партії за ступенем її яскравості;</p> <p>– частотна корекція звукових сигналів;</p> <p>– використання пристроїв динамічної обробки звучання (еквалайзера);</p> <p>– технологія багатоканального мікшування;</p>	<p>– Ехо (echo),</p> <p>– реверберація (reverberation),</p> <p>– затримка (delay),</p> <p>– ефект хорової групи (chorus),</p> <p>– електронна зміна звукового сигналу, при якому відбувається фазовий зсув в одну з двох ідентичних копій звукового джерела і об'єднання їх (flanger),</p> <p>– зміна звукового сигналу шляхом технологічних операцій (phaser),</p> <p>– компресія або ефект стиснення звукового матеріалу (compression),</p> <p>– ефект прискорення передачі джерела звуку (overdrive effect),</p> <p>– трансформація з ефектом спотворення джерела звуку (distortion),</p> <p>– вібраційний ефект (vibrato),</p> <p>– зміна висоти звуку (pitch shift),</p> <p>– розтягування в часі (time stretching),</p>	<p>– Творчо-технологічна інтерпретація – процес, під час якого відбувається створення структури і акустичної форми аудіовізуального контексту. Режисер стає співавтором композитора і виконавця;</p> <p>– звукове поле – це матеріальна субстанція. Воно може бути первинним (акустичним) і вторинним, що виникає внаслідок електроакустичного перетворення відповідно до задуму режисера;</p> <p>– фонограма (звукова інформація, збережена на носії);</p> <p>– фонограф (особливий вид візуальної організації звукового матеріалу в віртуальному просторі фонокомпозиції або фонограми);</p> <p>– фоноформація (вертикальні – темброві – і горизонтальні групи, що розгортаються в часі і певному напрямку);</p>

продовження табл. 2

<p>– автоматизація параметрів звучання окремих доріжок у звуковому редакторі;</p> <p>– встановлення певної відстані між мікрофоном і джерелом звуку – музичним інструментом або голосом;</p> <p>– academic-sound – принцип фіксації акустичного матеріалу в незмінному вигляді, із певною кількістю використовуваних мікрофонів;</p> <p>– snipret-sound – принцип створення індивідуальних звукових образів, з використанням великої кількості мікрофонів;</p> <p>– illusory-sound – принцип використання різних звукових забарвлень, доступних лише віртуальному звуковому простору, що призводить до створення нереальних тембрів;</p> <p>– VST-sound – принцип математично точного побудови звукових картин, уніфікації тембрів, алгоритмізації процесів запису і обробки матеріалу, за участю програмних синтезаторів, стандартів цифрового звукозапису «мідіт».</p>	<p>– ефекти «механічного голосу» (vocoder).</p>	<p>– фоноконструкція (послідовність фоноформацій);</p> <p>– фонокомплекс (кілька фоноформацій, зіставлених одночасно);</p> <p>– фонокомпозиція (структура-схема, розгорнута в звуковому просторі).</p>
--	---	--

Нижче зібрано та систематизовано джерела, присвячені темі технологічного процесу створення звукового супроводу в аудіовізуальному творі та здійснено панорамний аналіз, із переліком необхідних складових технологічних процесів для створення звукового супроводу

в аудіовізуальному контексті. Точки зору на цей об'єкт відрізняються фокусуванням уваги дослідників на певній сфері їх наукового інтересу.



Рисунок 1. Панорама складу і реалізації технологічних процесів зі створення звукового супроводу в аудіовізуальному контексті

Деякі вчені акцентують провідну роль такої категорії, як музичні агенти, в створенні звукового супроводу аудіовізуальної композиції (Tatar & Pasquier, 2018), розглядаючи їх як зразки штучного інтелекту, здатні частково або повністю виконати поставлені перед ними творчі завдання. Вчені дослідили 78 систем музичних агентів, що становлять область автоматизації в сфері побудови аудіопростору в контексті новітніх технологій.

Фахівці проаналізували також процеси взаємодії і взаємовпливу програмного забезпечення і живого музиканта-виконавця, композитора. Одним із варіантів реалізації заданих програм штучного інтелекту в області аудіокомпозиції є GenJam – комп'ютерне забезпечення, що дозволяє виконавцю створювати імпровізацію шляхом зчитування файлів прогресії, де можна вказати темп і ритмічний стиль, кількість сольних епізодів, послідовність акордів, а також MIDI-послідовності для фортепіано, баса та ударних, попередньо згенеровані за допомогою Vand-in-a-Box (Biles, 1994). У цьому випадку детально розглянуто лише один із елементів загальної картини технологічних процесів створення звукового супроводу в аудіовізуальному контексті.

Процес глобальної оцифровки музичного матеріалу висвітлюється як одна з провідних ідей сучасності й виводиться, що виникнення нового широкого і відкритого для подальших досягнень простору, де функції технологій (які включають такі мови програмування, як Python і Pure Data), а також створення і виконання музики перебувають в безперервній динаміці, зазнаючи поновлень (Tahiroğlu, 2021). Подібний матеріал має значну цінність для музикознавчої науки і потребує включення в загальну картину-панораму позначеного в темі статті предмета.

З точки зору вчених, символом технологічних процесів зі створення звукового супроводу в аудіовізуальному творі теперішнього часу є інструмент нового типу – штучний інтелект (AI-terity) – гнучкий, здатний легко міняти свою форму музичний інструмент із вбудованим модулем, що синтезує звук (Tahiroğlu and Kastemaa, and Koli, 2020). Для генерації складових елементів звукової тканини (аудіосемплів) він використовує модель GANSynth – яскравий зразок штучного інтелекту сучасності, що в якості вступних елементів укомплектований набором даних з метою експериментального дослідження їх функціонування на практиці. Основною перевагою цієї моделі є здатність відтворювати реальний діапазон інтервалів звукового джерела та можливість генерувати нові фонові моделі (аудіосемпли), де зберігається код характеристики звуків, які виконувалися раніше. Новітні інтелектуальні функції на рівні синтезу звука дозволяють досліджувати процес виконання музики зі збереженням інформації про походження

звукового джерела, що і визначає цифрову ідіоматичність інструменту, а також дає можливість створювати нові моделі інструментарію, які фіксують момент музичного виконання. Тут детально вивчається один із елементів технологічних процесів формування звукового супроводу в аудіовізуальному полі.

На думку А. Макферсона і К. Тахіроглу (McPherson & Tahiroğlu, 2020), фахівець зі створення мови програмування музики – одна з провідних сторін творчого процесу, як формування аудіооформлення в композиціях медіа-арту, так і практичної реалізації нових інструментів, призначених для фіксації та подачі звуку в різних його модифікаціях. Як зазначає останній (Tahiroğlu, 2021), трансформації в галузі штучного інтелекту залежать від рішень програмістів первинних моделей по введенню створених ними алгоритмічних функцій. На практиці настає момент надання цим функціям ролі невід’ємного компоненту в процесі творення художньої ідеї. З метою виявлення безпосередньої комунікації між музикантами і автономними новітніми інструментами, виникає необхідність розгляду перспектив поточного використання сучасних обчислювальних технологій у творчій діяльності конструкторів – обговорення соціальних і технологічних перетворень у цій сфері. Таким чином, висвітлено одну зі сторін загального контексту проблеми технологічних процесів створення звукового супроводу в аудіовізуальній композиції.

Р. Дункан (Duncan, 2021) розглядає як пріоритетний напрям в сучасній музичній науці концепцію залучення в педагогічну практику предметів цифрового обладнання, здатного надати студентам допомогу в написанні музики. Вчений дає опис творчих процесів, що виникають при взаємодії учнів з цифровими аудіостанціями (GarageBand і Soundtrap) як в аудиторії, так і в процесі онлайн-навчання. Ця сфера досліджується також українськими вченими, що, в свою чергу, допомагає розкривати світ нових комп’ютерних технологій, який став сьогоденною невід’ємною частиною професійної діяльності звукорежисера і педагогічної практики в музичних навчальних закладах (Москва, 2017; Остапенко, 2020; Горбунова, 2015). Цей факт, безумовно, важливий для розвитку медіа-арту в умовах оновлення програмного забезпечення цифрових технологій.

Для Б. Богунович (Bogunović, 2019) ідея реалізації нових моделей творчого пізнання в області створення музики стає провідною. До таких моделей вона відносить: мережу комп'ютерів з цифровим звуком та програмним забезпеченням; інструменти, що дозволяють трансформувати інформацію, сфокусовану на конкретних звукових явищах, і обробляти їхній внутрішній зміст. Ця тема об'єднує авторів багатьох наукових робіт, що присвячені технологічним процесам створення звукового супроводу аудіовізуальної композиції, які розкривають механізми діяльності електронних програм та їх елементів, що сприяють відтворенню фонової композиції (Biles, 1994; Duncan, 2021).

Ряд вчених досліджує проблему історичного контексту формування та реалізації звукорежисерської майстерності (згадувані вище роботи В. Дьяченка, 2017; В. Волкомора, 2020; Д. Хренова, 2019), а також специфіку нової професії саунд-дизайнера (Хренов, 2018). Розкривається еволюція інженерно-технічної бази з фіксації та обробки звукових джерел, шляхом складання переліків і докладного опису таких моделей, як фонограф, грамофон, патефон, електрофон, касета, цифровий запис, новітнє електронне обладнання з продукцією DVD-Audio (Tahiroğlu, et al., 2021).

Із наукових праць можемо зробити висновок, що достатньо дослідженим є такий феномен, як фонова композиція. Це явище представлено в якості тимчасово-просторової акустичної форми, що постійно змінюється і має багатовимірну структуру, залежно від кількості звукових об'єктів і звукових елементів, фонових формацій, фонових конструкцій, фонових комплексів у її складі. За своєю сутністю фонова композиція – це звукове поле, матеріальна субстанція, що виникає внаслідок електроакустичного перетворення відповідно до задуму режисера і може бути первинним (акустичним) і вторинним компонентом. Слід зазначити, що первинне звукове поле містить в собі фізичні джерела звуку, які сприймає слухач. Вторинне поле – фонова композиція – створена майстром звукозапису цілісна структура. Саме цією сферою технологічних процесів управляє режисер звуку – створення звукового супроводу в аудіовізуальному контексті. Він має безпосередній вплив на такі характеристики акустичного простору, як музичний баланс, акустико-просторова характеристика, тембровий баланс,

амплітудно-частотна характеристика різних музичних інструментів, динамічний діапазон звукозапису (Дьяченко, 2018а).

На сьогоднішній день є багато досліджень основних сторін процесів зі створення фонові композиції. Однак наразі існує необхідність формування наукової картини, що синтезує в собі всі провідні компоненти звукового супроводу в аудіовізуальному контексті (Brooker and Sharros, 2016). На вирішення цієї проблеми й націлено пропонувану статтю. Розглянуті вище наукові праці послуговували базисом дослідження обраної теми й надали можливість реалізації показу загальної панорами технологічних процесів зі створення звукового супроводу в аудіовізуальному контексті.

Висновки. Можемо зробити висновок, що технологічні процеси зі створення звукового супроводу в аудіовізуальних творах потребують виокремлення категорій, які є найважливішими ланками загальної картини досліджуваного явища. Ці категорії вимагають логічної структуризації, логічної послідовності і створення загальної картини феномена, яка й подана нами у вигляді рисунка-схеми. Технологія формації аудіооформлення в контексті медіа-арту містить категорії-компоненти, які є базисом цього процесу (звук як одиниця музичної інформації і ядро фонові композиції; інженерно-технічне обладнання і присутність групи фахівців, що відповідають за забезпечення звукозапису); категорії-принципи обробки звукових джерел (методи роботи зі звуком і ефекти, одержувані в результаті); категорії-структури (цілісні фонові композиції).

Звук як об'ємне явище має чотири провідні характеристики: тривалість, висоту звучання, гучність, тембр. Інженерно-технічна база щодо забезпечення фіксації та обробки звуку включає велику кількість інструментів, класичного (акустичного) і новітнього (заснованого на останніх досягненнях розробників програмного забезпечення) зразка. З плином часу, група фахівців, яка здійснює запис звуку і роботу над ним, розширюється і оновлюється. В якості нової професійної сфери виступає діяльність саунд-дизайнера. Система методів обробки звуку швидко реагує на запити та оновлення цифрових технологій і дає нові і найнесподіваніші ефекти аудіоконтексту. Фонові структури – верхня ланка складного ланцюга технологічних процесів

зі створення звукового супроводу в аудіовізуальній композиції – наповнюється тим змістом, який привносить епоха і електронні розробки певного проміжку часу.

Перспективи практичного застосування результатів дослідження. Результати дослідження, репрезентовані в цій публікації, мають допомогти сучасним авторам медіа-арту набути теоретичну базу для створення композицій і подальшого розширення їх практичного досвіду за рахунок експериментів із уведенням нових засобів обробки звуку, а також для творчих індивідуальних рішень в плані комбінації отриманих елементів. Дослідження може слугувати стимулом для пошуку оновлених варіантів поєднання вже наявних елементів фонові композиції, а також для створення раніше не використовуваних звукових ефектів.

ЛІТЕРАТУРА

- Волкомор, В. В. Тенденції та перспективи розвитку української звуко-режисури. *Культура України / Culture of Ukraine*, 70, 149–157. DOI: 10.31516/2410-5325.070.14
- Горбунова, И. Б. (2015). Музыкально-компьютерные технологии в перспективе digital Humanities. *Общество: философия, история, культура*, 3, 44–47.
- Даюк, Ж., Дмитрак, В. (2018). Историчні етапи виникнення та розвитку звукозапису. *Нова педагогічна думка*, 4 (96), 147–149.
- Дьяченко, В. В. (2017). Інтерпретація в творчості звукорежисера і її характеристики (ознаки) в музичному звукозапису. *Мистецтво в міждисциплінарних дослідженнях*, 4, 92–98.
- Дьяченко, В. В. (2018a). *Творча діяльність українських звукорежисерів другої половини 20 – початку 21 століття: теорія, історія, практика*. Київ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.
- Дьяченко, В. В. (2018b). Творчо-технологічний аналіз аудіовізуальних творів. (Методичні рекомендації). Retrieved from: <https://www.academia.edu/42208983>
- Москва, О. М. (2019). Формирование технологической культуры будущих учителей музыкального искусства средствами вокальных технологий. *Научные записки. Серия: Педагогические науки*, 176, 246–249.

- Остапенко, Л. В., Скоромний, В. П. (2020). Музична творчість в епоху digital. *Мідж сучасного педагога*, 3 (192), 65–68.
- Хренов, Д. О. (2018). Роль звукорежисури в становленні та розвитку українського кіно та телемистецтва. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*, 39, 85–93.
- Хренов, Д. О. (2019). Перспективи розвитку саунд-дизайна в Україні. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*, 40, 18–26.
- Biles, J. (1994). GenJam: A genetic algorithm for generating jazz solos. *Proceedings of the 19th International Computer Music Conference (ICMC). Project: GenJam*, 1, 131–137.
- Bogunovic, B. (2019). Creative cognition in composing music. *New Sound*, 53 (1), 89–117.
- Brooker, P., Sharroc, W. (2016). Collaborative music-making with digital audio workstations: The “nth Member” as a heuristic device for understanding the role of technologies in audio composition: Collaborative music-making with DAWs. *Symbolic Interaction*, 39 (3), 463–483. DOI:10.1002/symb.238
- Duncan, R. (2021). Cognitive processing in digital audio workstation composing. *General Music Today*. DOI: 10.1177/104837132111034441. Retrieved from: <https://www.researchgate.net/publication/354048607>
- McPherson, A., & Tahiroğlu, K. (2020). Idiomatic Patterns and Aesthetic Influence in Computer Music Languages. *Organised Sound*, 25(1), 53–63. DOI:10.1017/S1355771819000463
- Tahiroğlu, K., Kastemaa, M., & Koli, O. (2020). AI-terity: Non-Rigid Musical Instrument with Artificial Intelligence Applied to Real-Time Audio Synthesis. In *Proceedings of the International Conference on New Interfaces for Musical Expression* (pp. 337–342). (Proceedings of the International Conference on New Interfaces for Musical Expression). International Conference on New Interfaces for Musical Expression. https://www.nime.org/proceedings/2020/nime2020_paper65.pdf
- Tahiroğlu, K., Kastemaa, M., & Koli, O. (2021). AI-terity 2.0: An Autonomous NIME Featuring GANSpaceSynth Deep Learning Model. In *Proceedings of the International Conference on New Interfaces for Musical Expression* (Vol. 2021). International Conference on New Interfaces for Musical Expression. <https://doi.org/10.21428/92fbeb44.3d0e9e12>

Tahiroğlu, K. (2021). Ever-shifting roles in building, composing and performing with digital musical instruments, *Journal of New Music Research*, 50 (2), 155–164. DOI: 10.1080/09298215.2021.1900275

Tatar, K. & Pasquier, Ph. (2019). Musical agents: A typology and state of the art towards Musical Metacreation, *Journal of New Music Research*, 48 (1), 56–105, DOI: 10.1080/09298215.2018.1511736

The role of sound in an audiovisual work. (2021). Retrieved from: https://stud.com.ua/134882/zhurnalistika/rol_zvuku_audiovizualnomu_tvori

Oleksandr Lishafai

Merited Artist of Ukraine, Senior Lecturer at the Department of Cinema and Television Arts, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine
e-mail: lishafai7640-1@ubogazici.in
ORCID iD: 0000-0002-4449-7878

TECHNOLOGICAL PROCESSES OF SOUND MAKING IN AUDIOVISUAL WORK

The relevance of the article. The article explores technological processes of creating sound accompaniment in audiovisual works and points out main categories that expose a panoramic picture of these processes. The soundtrack in relation to a motion picture is a flexible, modern structure with a large number of components. There is a number of technical means for reproducing sound accompaniment in audiovisual work. More than a hundred years ago, when it was necessary to make works of fine art more affecting and impressive with the help of sound, they used to fall back on acoustic musical instruments, which were part of various types of orchestras. Noise sounds were also widely used. At the same time, the development of audio–visual interaction in motion picture took place. Eventually, this process began to include technologies based on the use of vinyl records, discs, films and tape recordings. Today, they are replaced by the latest, rapidly updated digital equipment that enhances and expands the possibilities of sound in audiovisual work.

The purpose of the article is to reveal and systematize the main components of the technological process of reproducing sound accompaniment in a motion

picture, as well as, generalize results in graphical form, showing a panoramic view of this process. Research methods of studying technological processes of sound production in audiovisual work are: system-analytical (investigating sources that reveal these processes, their comparative analysis and systematization) and generalizing (investigating origins of the main categories and exposing a panoramic picture of these processes).

Conclusions. The work summarizes information on the technology of sound field creation, main categories that make up this process (sound as a unit of musical information and a core of the background composition; engineering equipment and a group of specialists responsible for sound recording), principles of sound sources processing (methods of working with sounds and effects), structural categories (holistic background compositions) and methods of implementation, the effectiveness of technological processes in creating sound design. The article outlines the author's concept of creating soundtrack in audiovisual work as a scientific and practical process and gives prospects for its development.

Key words: sound design skills; background composition; sound field unit; sound recording techniques; sound design.

REFERENCES

- Biles, J. (1994). GenJam: A genetic algorithm for generating jazz solos. *Proceedings of the 19th International Computer Music Conference (ICMC). Project: GenJam*, 1, 131–137 [in English].
- Bogunovic, B. (2019). Creative cognition in composing music. *New Sound*, 53 (1), 89–117 [in English].
- Brooker, P., Sharroc, W. (2016). Collaborative music-making with digital audio workstations: The “nth Member” as a heuristic device for understanding the role of technologies in audio composition: Collaborative music-making with DAWS. *Symbolic Interaction*, 39 (3), 463–483. DOI:10.1002/symb.238 [in English].
- Daiuk, J., Dmytrak, V. (2018). Historical stages of origin and development of sound recording. *New Pedagogical Idea*, 4 (96), 147–149 [in Ukrainian].
- Diachenko, V. V. (2017). Interpretation in the work of a sound engineer and its characteristics (feature) in a musical sound recording. *Art in Interdisciplinary Research*, 4, 92–98 [in Ukrainian].

- Diachenko, V. V. (2018a). *Creative activity of Ukrainian sound directors of the second half of the 20th – beginning of the 21st century: Theory, history, practice*. Kyiv: National Academy of Management of Culture and Arts [in Ukrainian].
- Diachenko, V. V. (2018b). Creative and technological analysis of audiovisual works. (Methodical recommendations). Retrieved from: <https://www.academia.edu/42208983> [in Ukrainian].
- Duncan, R. (2021). Cognitive processing in digital audio workstation composing. *General Music Today*. DOI: 10.1177/10483713211034441. Retrieved from: <https://www.researchgate.net/publication/354048607> [in English].
- Gorbunova, I. B. (2015). Musical and computer technologies in the perspective of digital Humanities. *Society: Philosophy, History, Culture*, 3, 44–47 [in Russian].
- Khrenov, D. O. (2018). The role of sound directing in the formation and development of Ukrainian cinema and television. *Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts. Series Art History*, 39, 85–93 [in Russian].
- Khrenov, D. O. (2019). Prospects for the development of sound design in Ukraine. *Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts. Series Art History*, 40, 18–26 [in Russian].
- McPherson, A., & Tahiröglu, K. (2020). Idiomatic Patterns and Aesthetic Influence in Computer Music Languages. *Organised Sound*, 25(1), 53–63. DOI:10.1017/S1355771819000463 [in English].
- Moskva, O. M. (2019). Formation of the technological culture of future teachers of musical art by means of vocal technologies. *Scientific Notes. Series: Pedagogical Sciences*, 176, 246–249 [in Russian].
- Ostapenko, L. V., Skoromnyi, V. P. (2020). Musical creativity in the digital age. *The Image of a Modern Teacher*, 3 (192), 65–68 [in Ukrainian].
- Tahiröglu, K., Kastemaa, M., & Koli, O. (2020). AI-terity: Non-Rigid Musical Instrument with Artificial Intelligence Applied to Real-Time Audio Synthesis. In *Proceedings of the International Conference on New Interfaces for Musical Expression* (pp. 337–342). (Proceedings of the International Conference on New Interfaces for Musical Expression). International Conference on New Interfaces for Musical Expression. https://www.nime.org/proceedings/2020/nime2020_paper65.pdf [in English].
- Tahiröglu, K., Kastemaa, M., & Koli, O. (2021). AI-terity 2.0: An Autonomous NIME Featuring GANSpaceSynth Deep Learning Model. In *Proceedings of the*

International Conference on New Interfaces for Musical Expression (Vol. 2021). International Conference on New Interfaces for Musical Expression. <https://doi.org/10.21428/92fbeb44.3d0e9e12> [in English].

Tahiroğlu, K. (2021). Ever-shifting roles in building, composing and performing with digital musical instruments, *Journal of New Music Research*, 50 (2), 155–164. DOI: 10.1080/09298215.2021.1900275 [in English].

Tatar, K. & Pasquier, Ph. (2019). Musical agents: A typology and state of the art towards Musical Metacreation, *Journal of New Music Research*, 48 (1), 56–105, DOI: 10.1080/09298215.2018.1511736 [in English].

The role of sound in an audiovisual work. (2021). Retrieved from: https://stud.com.ua/134882/zhurnalistika/rol_zvuku_audiovizualnomu_tvori [in English].

Volkomor, V. V. (2020). Trends and Prospects for the Development of Ukrainian Sound Engineering. *Culture of Ukraine*, 70, 149–157. DOI: 10.31516/2410-5325.070.14 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 14 вересня 2021 р.

Тимофєєва Кіра Валеріївна

кандидат мистецтвознавства, доцент, кафедра спеціального фортепіано

Харківського національного університету мистецтв

імені І. П. Котляревського

e-mail: k.timofeieva@gmail.com

ORCID iD: 0000-0001-5411-7253

**ОСОБЛИВОСТІ ТРАКТУВАННЯ ЖАНРУ КАПРИСУ
У ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ Ф. МЕНДЕЛЬСОНА**

Розвиток жанру фортепіанного капрису, що призводить до його розвитку в творчості композиторів-романтиків, розглядається як складова жанрової системи західноєвропейської фортепіанної музики. Недостатня вивченість жанру капрису у фортепіанному доробку Ф. Мендельсона визначає актуальність теми та мету дослідження – узагальнити стильові особливості фортепіанних каприсів композитора в контексті еволюції жанру та його виконавської специфіки. Методи дослідження, використані у цій роботі, дозволяють простежити розвиток жанру від епохи Бароко до Романтизму та здійснити інтонаційно-драматургічний аналіз творів Ф. Мендельсона за критеріями: музична форма (драматургія), фактурний виклад, особливості тематичного розвитку, темпова й ритмічна специфіка, характер тематизму. З'ясовано, що фортепіанні каприси Ф. Мендельсона – одночастинні або циклічні (2–3 частинні) твори, фактурному викладу яких властиві поліфонічність і «оркестровість», тип тематизму в них визначає синтез кантиленності та рішучої дієвості, тематичний розвиток – повторність, варіативність, метроритмічну складову – тридольність, синкопованість і загострена ритмічна акцентуація. Звідси, головними завданнями піаніста постають ясність, виразність інтонування мелодії в поєднанні з «перлинним» легким тушем та пружним темпоритмом.

Ключові слова: *фортепіанний каприс; капрічіо; жанр; стильові риси; історична еволюція; інтонаційно-драматургічний аналіз.*

Постановка проблеми. На перший погляд, у різних національних школах доби Романтизму каприс серед багатьох музичних жанрів посідає другорядну позицію, доповнюючи монументальність великих форм. Однак фортепіанна (клавірна) п'єса з жанровим визначенням «каприс» зустрічається в творчості багатьох композиторів Західної Європи, починаючи від XVI століття. В існуючих наукових працях, присвячених вивченню малих фортепіанних жанрів європейської традиції, каприс є одним з найменш досліджених жанрів. При цьому лишаються дискусійними і проблеми виконавської специфіки, що обумовлює актуальність теми пропонованого дослідження.

Саме в епоху Романтизму фортепіанний каприс набуває значного поширення в творчості К. Вебера, Ф. Мендельсона, Й. Брамса, продовжуючи розвивати жанрово-стилістичні риси попередніх творів з цим жанровим ім'ям. У творчому доробку Ф. Мендельсона є сім опусів Каприсів для фортепіано соло та в супроводі оркестру. Пропонований інтонаційно-драматургічний аналіз каприсів Ф. Мендельсона дає можливість виявити основні риси та виконавську специфіку цього жанру в творчості композитора.

Аналіз досліджень та публікацій. Серед відомих наукових джерел жанр капрису розглядається в дослідженнях Т. Ліванової, яка, звертаючись до Фантазії Я. Свелінка, ставить в один ряд форму тогочасних фантазій і капричіо-ричеркарів, визначаючи її як велику, побудовану на «синкретичній нерозчленованій єдності імітаційного, фугованого викладу та злитно-варіаційного розвитку» (Ліванова, 1983: 497). Дж. Фрескобальді, виявляючи спільні жанрово-стильові риси між фантазіями, капричіо та ричеркарами, вважає свої каприси придатними до навчальних цілей (Фрескобальді, 1983: 4). В. Протопопов виявляє зв'язки між «фантазією (капричіо)» та формою фуги початку XVII ст. (Протопопов, 1979: 57). М. Преторіус, учень Я. Свелінка, ототожнює фантазії та капричіо, вказує на імпровізаційність та варіаційність викладу цих творів (Протопопов, 1979: 24). У статті К. Агішевої розглянуті історичні аспекти вивчення жанру капричіо, починаючи від витоків жанру у вокальній музиці XVI ст. до романтичного періоду; інтонаційно-драматургічний аналіз творів та виконавський аспект ви-

вчення відсутні (Агішева, 2007). Чжан Тяньтянь (2021) в своїй дисертації аналізує жанрову еволюцію інструментального капричю від Дж. Фрескобальді до Ф. Мендельсона, окреслюючи проблеми генезису жанру, його трансформацію у часі. Дисертація має теоретичний характер, автором також проаналізовані окремі маловідомі капричю Ф. Мендельсона, однак виконавський аспект відсутній.

Загальний огляд Каприсів ор. 16 і 33 надає американський вчений Л. Тодд (Todd, 2004: 211–215). Польський дослідник С. Левандовський аналізує першу з «Трьох фантазій або каприсів» Ф. Мендельсона ор. 16, звертаючись до листів А. Маркса, німецького критика, педагога і композитора, вказує на вокальну природу лірики і мінливість настроїв, властиві стилю молодого митця (Lewandowski, 2017).

Отже, розглянуті наукові джерела вивчають жанр капрису в історіографічному, етимологічному аспектах, виявляють жанрово-стильові та формотворчі тенденції в його розвитку. Інформація щодо виконавського аспекту та проблем інтерпретації фортепіанних каприсів епохи Романтизму, зокрема в творчості Ф. Мендельсона, майже відсутня.

Мета цього дослідження – узагальнити стильові особливості фортепіанних каприсів Ф. Мендельсона в контексті історичної еволюції жанру та його виконавської специфіки.

В роботі вирішується низка **завдань**:

- проаналізувати наукові джерела, присвячені вивченню жанру капрису;
- простежити історичну еволюцію жанру капрису в різні стильові епохи;
- виявити стильові особливості ранніх зразків жанру;
- здійснити інтонаційно-драматургічний аналіз фортепіанних каприсів Ф. Мендельсона;
- окреслити піаністичні труднощі, пов'язані з виконанням каприсів Ф. Мендельсона;
- охарактеризувати жанрово-стильові ознаки фортепіанного капрису.

Методологія дослідження спирається на системний підхід, який обумовлює звернення до таких наукових методів:

- *історичний* – передбачає розгляд еволюції жанру капричіо в контексті змін стильових напрямів;
- *жанрово-стильовий* – дозволяє виявити специфіку композиторського стилю в контексті жанрової традиції. Для виконавця жанрові характеристики мають вирішальне значення при виборі засобів виразності (визначення фразування, динаміки, артикуляції, темпоритму), а також при створенні виконавської драматургії;
- *функціонально-структурний* – вказує на системну ієрархію організації музичного твору (визначення композиційної форми, тонально-гармонічного плану, виявлення інтонаційно-драматургічної структури);
- *виконавський* – виявляє піаністичні проблеми й інтерпретаційні вимоги до виконання фортепіанних каприсів Ф. Мендельсона.

Виклад основного матеріалу. Назва жанру «каприс» (капричіо) в перекладі з італійської (*capriccio*) означає «каприз», «раптовість», в перекладі з французької (*caprice*) – «упертість», «примха». Обидва значення слід вважати синонімічними. Коротко охарактеризуємо історичну еволюцію жанру капрису з метою виявлення стильових особливостей ранніх зразків жанру та вершини його розвитку в фортепіанній творчості Ф. Мендельсона.

Перші каприси виникають у вокальній музиці XVI ст. та являють собою багатоголосну двох- або тричастинну вокальну п'єсу. Серед композиторів, які створювали клавірні та органні каприси, відомі Й. С. Бах, Г. Ф. Гендель, Я. Свелінк, Дж. Фрескобальді, його учень І. Фробергер. Каприси епохи Бароко були п'єсами поліфонічного імітаційного складу та мали такі жанрово-стильові ознаки:

- імітаційно-поліфонічна фактура та фугірованість викладу;
- імпровізаційна фантазійна структура та варіативність мислення (можливість розвивати тематизм за допомогою засобів мелодики та метроритму);
- жанрова різноплановість тематизму, його контрапунктична розробка.

У клавірній творчості І. С. Баха капричіо та ричеркари, на відміну від фантазій, представлені лише одиничними зразками. До того ж, усі ці жанри суттєво відрізняються від фуги. Найбільш

відомий твір І. С. Баха в жанрі капрису – «Капричіо на від'їзд любого брата», програмний твір, складений з шести розділів, де використано декілька різноманітних жанрових моделей (аріозо, арія, пасакалія, fuga).

У творчості Г. Генделя відомі два клавірних капричіо, g-moll (HWV 483) та F-dur (HWV 481), канонічного імітаційного складу. Окрім того, композитор, будучи геніальним імпровізатором, використовує жанр капричіо в якості інтерлюдій між частинами опер та ораторій: «Гендель, за звичаєм того часу, диригував, сидячи за клавесином, своїми операми і ораторіями; він акомпанував співакам, з дивовижним мистецтвом слідуючи за їхніми фантазіями, а коли спів змовкав, віддавався власній. Від цих інтерлюдій на клавесині в операх він перейшов до фантазій або капричіо на органі в антрактах ораторій...» (Роллан, 1984: 119).

В епоху віденського класицизму жанр капричіо був не дуже затребуваний серед композиторів (відомі одиничні зразки капричіо: Й. Гайдна *G-dur*, Л. Бетховена «Лють з приводу втраченого гроша»). Причину, за якою жанр капрису не став популярним у віденських класиків, можливо, слід шукати в самій природі жанру, імпровізаційність, химерність якого суперечить головним ідеям класицизму – гармонійності людської натури, єдності *emotio* та *ratio*. Частково його функції переймає на себе сольна віртуозна каденція, поширена в концертних творах цього часу (на що звертає увагу, зокрема, К. Агішева, 2009: 139–140). В цей період також був поширений і музичний термін «*a capriccio*», який означає можливість довільності в темпі (зустрічається в фортепіанних творах Л. Бетховена, К. Черні, К. Вебера, Ф. Мендельсона, Ф. Ліста та ін).

З початком розквіту віртуозного стилю в європейському мистецтві жанр капрису актуалізується в творчості композиторів-романтиків, чия фортепіанна спадщина відрізняється різноманіттям жанрів, форм та стилів. Саме в епоху Романтизму каприс набуває значного розквіту та посідає чільне місце в творчості видатних композиторів – К. Вебера, Ф. Мендельсона та Й. Брамса. Багато композиторів зверталися до тих чи інших модифікацій цього жанру – А. Бертіні, Г. Герц, Г. Куленкамп, А. Орловський, І. Хартман, Е. Фридбург та інші. До того ж, каприс іс-

нував і як автономний жанр, і як мішаний («Скерцо-капрічіо» Ю. Ріца, «Каприс у формі вальсу» К. Вік, «Фантазія-капрічіозо» Ю. Шаплера, «Рондо-капрічіозо», «Скерцо-капрічіо» Ф. Мендельсона та інші), у взаємовпливах із такими жанрами, як фантазія, експромт, скерцо, рондо, варіації, попури, етюд (див. Агішева, 2009: 141). Показовим є захоплення Р. Шумана каприсами Н. Паганіні, фортепіанні транскрипції яких він створює, надаючи їм форму концертного етюду – «Етюди для фортепіано за каприсами Паганіні» ор. 3, 1832 року та «Шість концертних етюдів за каприсами Паганіні», ор. 10, 1833-го (Житомирский, 1964: 341).

У фортепіанній творчості К. Вебера відома лише одна віртуозна п'єса в жанрі капрічіо – «*Momento capriccioso*» ор. 12, скерцозного характеру, насичена складними для виконання акордовими віртуозними пасажами.

Значного поширення жанр фортепіанного капрису набуває саме в творчості Ф. Мендельсона, стиль якого відрізняють віртуозність та мелодійність, граціозність, сентиментальність, ясність викладу. Ф. Мендельсону особливо близькі типові для німецьких романтиків камерні жанри як адекватний засіб висловлювання (Kimber, 2003). У жанрі капрису (капрічіо) композитором написані «Капрічіо для фортепіано» *fis-moll* ор. 5; «Рондо-капрічіозо» для фортепіано ор. 14; «Три каприси або фантазії для фортепіано» ор. 16; «Блискуче капрічіо» для фортепіано з оркестром *h-moll* ор. 22; «Три каприси для фортепіано» ор. 33; «Капрічіо для фортепіано» *E-dur* ор. 118; Скерцо а саргіссіо для фортепіано *fis-moll* WoO 3.

Інтонаційно-драматургічний аналіз названих творів базується на авторській методиці (Тимофеева, 2009) порівняльного аналізу виконавської драматургії, яка допомагає розкрити алгоритм опрацювання композиторського тексту. Його початковий етап пов'язаний саме з виконавським аналізом та ґрунтується на осмисленні інтонаційно-драматургічної структури композиторського тексту: це визначення стильових характеристик та жанрово-композиційної основи твору; виявлення особливостей композиторського стилю (пов'язаного з історією написання твору, біографією композитора, виконавською практикою тощо); окреслення типу драматургії та структурних взаємозв'язків

між частинами; знаходження кульмінаційних зон, вивчення динамічної та темпо-ритмічної організації музичного твору.

Запропонована методика сприяє науковому аналізу музичного твору, а також систематизує мислення виконавця при роботі над ним та вибудовуванні виконавської драматургії. Зазначимо, що, якщо виконавець приділяє багато уваги роботі над деталями, не усвідомлюючи важливості цілісного охоплення музичної драматургії, музичний твір втрачає єдність думки і форми, а в концертному виконанні «розпадається по частинах», породжуючи фрагментарне сприйняття його слухачем і спотворюючи авторський задум. Отже, одним з основних завдань виконавця є вміння вибудувати виконавську драматургію музичного твору, визначивши роль кожного елемента в його цілісній системі. Особливо важливим є осмислення всіх рівнів музичної композиції (тональний план, інтонаційна структура, темпоритм, фактурна організація).

Капричіо для фортепіано *fis-moll* оп. 5, найперший твір Ф. Мендельсона в жанрі капрису, є віртуозною п'єсою, написаною в тричастинній репризній формі. Драматургія поєднує дві контрастні лінії: головна тема має активний, рішучий характер (віртуозні пасажі шістнадцятими в темпі *Prestissimo*, пружний ритм, загострена акцентуація, синкопи та контрастна динаміка, короткі ліги підкреслюють зв'язки з оркестровою музикою композитора). Тематичний розвиток оснований на повторності, імітаційності – проведенні тематизму в різних регістрах та фактурних пластах.

Друга драматургічна лінія, тема середнього розділу, поєднує співучу, широку кантиленну мелодію, проведену октавами по черзі в верхньому та нижньому голосах, зі стрімкими віртуозними пасажами. Ця тема нагадує ліричні образи «Пісень без слів» Ф. Мендельсона.

Рондо-капричіозо для фортепіано оп. 14 (1824–1830) – віртуозна п'єса, складена з двох частин – повільного *Andante* та швидкого *Presto*. Перша частина *Andante* має функцію ліричного вступу – кантиленна мелодія вокального імпровізаційного складу (типова «Пісня без слів») та насичений акордовий акомпанемент партії лівої руки. Друга частина *Presto* скерцозного характеру викладена у трьохдольному розмірі 6/8. Акордова фактура насичена підголосками та імітаційними елементами.

Порівнюючи Рондо-капричіозо для фортепіано оп. 14 та Капричіо *fis-moll* оп. 5, можна виявити спільні стильові риси: образ – рішучий, активний, стрімкий; акордовий склад фактури, наявність віртуозних елементів (пасажі шістнадцятими, стрибки), оркестрові короткі ліги, поліфонічність; трьохдольний розмір (3/8, 6/8), швидкий темп, пружність, акцентуація, підкресленість сильної долі; повторність та імітаційність як типові принципи розвитку тематизму; поєднання віртуозності з кантиленністю.

Три фантазії або каприси для фортепіано оп. 16 (1829) – циклічна композиція. Крайній розділ першої п'єси, *Andante con moto* – ліричного імпровізаційного складу, виконує роль вступу до середнього розділу *Allegro vivace*. Тут можна простежити стильові риси капричіо (стрімкий рух, розмір 6/8, пружний ритм, короткі оркестрові ліги, поєднання ритмічної фігури «восьма – дві шістнадцяті», віртуозність фактури). Друга п'єса циклу, *Scherzo*, несе в собі риси капричіо, при цьому імітаційність тематизму, оркестровість фактури (чергування *tutti-solo*) свідчать про реалізацію елементів фугато (можна провести паралель з бароковими капричіо, які теж мали фугоподібний виклад). Третя частина циклу – кантиленна, схожа за фактурним викладом на «Пісню без слів».

На думку німецького дослідника С. Кейма, Ф. Мендельсон часто використовує в заключних частинах своїх творів нешвидкі темпи, так звану «повільну коду», що виконує роль фінального апофеозу всього твору. Після 1850 року Ф. Ліст, Р. Вагнер, Й. Брамс, та особливо П. Чайковський, також використовували цей драматургічний принцип в своїх творах (Кеум, 2009: 4).

Скерцо та капричіо для фортепіано *fis-moll* WoO 3 (1835/36) – другий твір Ф. Мендельсона, написаний в тональності *fis-moll* у розгорнутій формі з елементами рондо. Тема рефрену скерцозного характеру містить жанрові риси фортепіанного капрису (пружність ритму, тридольність, оркестровість фактури, стрімкість), теми епізодів – це кантиленні, пісенні теми, що властиві ліриці Ф. Мендельсона.

Три капричіо для фортепіано оп. 33 – циклічна композиція, яку Ф. Мендельсон написав між 1833 і 1835 роками. Перше капричіо, *a-moll*, починається з короткого повільного вступу імпровізаційного

характеру, про що свідчить позначення темпу *Adagio quasi Fantasia*. Висхідні швидкі пасажи, динаміка **pp** надають цьому розділу схожість зі вступом Фантазії Ф. Мендельсона *fis-moll* op. 28. Основний розділ, *Presto agitato*, створює дієвий, рішучий образ: стрімкість, віртуозність тріолей поєднується з виразною пісенністю теми. Динамічна шкала змінюється від **pp** до **ff**, що надає тематичному розвитку напруженості. Закінчується капричіо яскравими фанфарними акордами на *fortissimo*.

Друге капричіо, *Allegro grazioso* в тональності *E-dur*, починається «вкрадливим» акордовим вступом (8 тактів). Основна тема – ліричного пісенно-куплетного складу, проводиться по чергово в партіях правої та лівої руки, наприкінці твору поєднуючись в двоголосся. Розмір 6/8 та тридольність руху надають темі танцювального характеру.

Третє капричіо – *Adagio* в тональності *b-moll*. Акордова насичена фактура, декламаційний виклад, пунктирний ритм, мінорний лад підкреслюють його скорботний, трагічний характер. Другий розділ *Presto con fuoco* починається «схвильованими» висхідними пасажами. Основна тема має пісенні елементи, фактурний виклад *martellato* в швидкому темпі надає їй ритмічної нестійкості та ставить перед піаністом технічні завдання.

Капричіо для фортепіано *E-dur* op. 118 (1837) написано в дво-частинній формі *Andante-Allegro*. Перша частина, прелюдійного декламаційного складу, виконує функцію вступу до швидкого *Allegro*. Простежуються спільні риси з Рондо-капричіозо op. 14 на рівні образної драматургії (кантиленний вступ та скерцозна друга частина), тональної логіки (*E-dur*, *e-moll*), темпової та композиційної будови.

Виконання музики Ф. Мендельсона, зокрема його фортепіанних каприсів, вимагає від піаніста вирішення особливих художніх завдань:

– володіння співучим *legato*, що є необхідним у виконанні пісенних ліричних тем-мелодій;

– інтонаційного осмислення музичної фактури (виразне виконання, дослухання до інтервальної структури мелодії, ретельна інтонаційна робота);

– поліфонічного розшарування фактури (підпорядкування гармонічного супроводу мелодичній лінії);

– гри в пружному ритмі з чіткою артикуляцією (виконання віртуозних пасажів з використанням блискучого *leggiere*);

– вибудовування виконавської драматургії, націленої на подолання повторності та статичності пісенно-куплетного складу, знаходження кульмінаційних зон в розвитку тематизму, розподілу динаміки.

Отже, на основі ретельного вивчення композиторського тексту виконавець створює інтонаційну драматургію музичного твору, що є основою для пошуків виконавської інтерпретації. На цій об'єктивній основі виникає множинність виконавських концепцій.

Висновки. Проаналізовані фортепіанні каприси Ф. Мендельсона дозволяють окреслити головні стильові риси жанру за критеріями: музична форма (драматургія), фактурний виклад, особливості тематичного розвитку, темпоритмічні особливості, характер тематизму.

З точки зору *композиційної структури* фортепіанні каприси Ф. Мендельсона є одночастинними або циклічними творами, які складаються з двох чи трьох частин. *Фактурний виклад* каприсів характеризується наявністю поліфонічних елементів (Фантазії або каприси ор. 16, № 2), оркестровою природою (короткі штрихові ліги) та широкими, кантиленними темами. *Тематичний розвиток* будується на повторності, варіативності або варіаційності.

Темпоритмічна особливість жанру фортепіанного капрису – тридольна пульсація: в розмірі 3/8 та 6/8 написані Капрічіо для фортепіано *fis-moll* ор. 5, другий розділ Рондо-капрічіозо для фортепіано ор. 14, другий каприс з циклу Три фантазії або каприси для фортепіано ор. 16, Скерцо а саргіссіо для фортепіано *fis-moll* WoO 3. Отже, тридольність метроритмічної пульсації, а також синкопованість ритму, загострену акцентуацію можна вважати визначальними стильовими особливостями каприсів Ф. Мендельсона.

Тип тематизму, властивий взагалі для стилю Ф. Мендельсона, визначає синтез кантиленних та дієвих рішучих образів. Звідси, для виконавця основними завданнями стають ясність, виразність інтонуювання мелодії у поєднанні з пружним темпоритмом та «перлинним» легким туше.

Отже, жанр фортепіанного капрису пройшов довгий шлях еволюції. В ранній період виникнення та становлення він позначений

допоміжною, сполучною функцією; в епоху Романтизму каприс стає самостійним концертним твором, зокрема в доробку Ф. Мендельсона, гармонійно вписавшись в жанрову систему романтичної музики.

У ХХ – на початку ХХІ століття широкий діапазон у розвитку жанру капрису – твори для фортепіано соло, в супроводі оркестру, для фортепіано в чотири руки – демонструють композитори різних національних шкіл та напрямків, що дає змогу виконавцю знаходити нові грані в стилевому просторі трактування жанру капрису через побудову власної концепції. Порівняльний аналіз найбільш яскравих індивідуальних виконавських трактувань може стати одним з **перспективних напрямів** подальших досліджень представленої теми.

ЛІТЕРАТУРА

- Агішева, К. (2007). Исторические аспекты изучения жанра каприччио. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 20, 135–145.
- Житомирский, Д. (1964). *Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества*. Москва: Музыка.
- Ливанова, Т. (1983). *История западноевропейской музыки до 1789 г.* (Тт. 1–2). Т. 1. Москва: Музыка.
- Протопопов, В. (1979). *Очерки из истории инструментальных форм XVI – нач. XIX вв.* Москва: Музыка.
- Роллан, Р. (1984). *Гендель*. Москва: Музыка.
- Тимофеева, К. В. (2009). *Сравнительный анализ как метод интерпретологии (на примере фортепианного исполнительства)*. (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения). Харьковский государственный университет искусств им. И. П. Котляревского. Харьков.
- Фрескобальди, Дж. (1983). *Избранные клавирные сочинения*. Москва: Музыка.
- Чжан, Тяньтянь (2021). *Жанрова еволюція інструментального каприччио: від Дж. Фрескобальді до Ф. Мендельсона*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса.
- Шуман, Р. (1975). *О музыке и музыкантах*. (Пер. с нем. А. Габричевского и Л. Товалевой). (Тт. 1–2). Т. 1. Москва: Музыка.

- Keym, S (2009). Mendelssohn and the slow end of instrumental music of 19 century. *MusikTheorie*, 24 (1), 3–22.
- Kimber, M. W. (2003). Mendelssohn's Second Piano Concerto, Op. 40, and the Origins of his Serenade and Allegro Giocoso, Op. 43. *Journal of Musicology*, 20 (3), 358–387. <https://doi.org/10.1525/jm.2003.20.3.358>
- Lewandowski, S.(2017). Fantasies or Caprices. Adolf Bernhard Marx's influence on the instrumental style of Felix Mendelssohn-Bartholdy. In *The lyric and the vocal element in instrumental music of the nineteenth century. (Proceedings from the International Musicological Conference organized by the Fryderyk Chopin Institute in September 2016 in Radziejowice)*, pp. 125–135. Warszawa: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina.
- Todd, R. L. (2004). Piano Music Reformed: The Case of Felix Mendelssohn Bartholdy. In Todd, R. L. *Nineteenth-Century Piano Music* (2nd ed.), pp. 178–220. New York & London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315024479>

Kira Tymofeieva

PhD in Art Studies, Associate Professor, the Special Piano Department,
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts
e-mail: k.timofeieva@gmail.com
ORCID iD: 0000-0001-5411-7253

INTERPRETATION PECULIARITIES OF THE CAPRICE GENRE IN F. MENDELSSOHN'S PIANO CREATIVITY

Statement of the problem. *The centuries-old development of the genre of piano caprice (capriccio), which led to its flourishing in the work of romantic composers, is considered as an integral part of the genre system in Western European piano music. Insufficient study of Mendelssohn's piano works, in particular caprices, determines the **relevance** of the research.*

The purpose of the article is to generalize stylistic qualities of the composer's piano caprices in the context of genre evolution and their performance features.

Analysis of research and publications. *The genre of caprice is studied in the historical research of T. Livanova (1983), who equates the form of fantasy and*

capriccio-ricercare. V. Protopopov (1979) reveals the connection between *fantasy-capriccio* and *fugue* in the early 17th century. K. Agisheva (2007) examines the historical aspects of the study of the *capriccio* genre. Modern Western European researchers, analyzing the genre of *piano caprice*, emphasize that its musical texture is filled with elements of vocal lyrics and mood swings (Lewandowski, 2017; Keym, 2009). At the same time, the issues of performance features remain unclear.

Methods. Complex methodological approach applied in the article (historical, genre, structural-functional, performance research methods) allows us to trace the development of *caprice* from the Baroque era to Romanticism and conduct an intonational-dramatic analysis of Mendelssohn's works in accordance with the following criteria: musical form (dramaturgy), textural presentation, thematic development, tempo-rhythmic characteristics, nature of thematism.

Analysis of recent research and publications. Baroque *caprice* is a work of polyphonic composition and improvisational construction (J. S. Bach, G. F. Handel, I. Sweelink, J. Frescobaldi). In the era of Viennese Classicism, *caprice* was not very popular due to its improvisational, bizarre nature, contradicting to the aesthetic ideals of the time. The genre of *piano caprice* became widespread in the era of Romanticism in the works of F. Mendelssohn, whose distinguished style is marked by virtuosity, melody, grace, sentimentality, clarity of presentation. Among the works of F. Mendelssohn there are seven *caprices* for solo piano and with orchestra. The intonational-dramatic analysis of Mendelssohn's *piano caprices* makes it possible to trace the main stylistic qualities of the genre and to reveal its performance features.

Conclusions. The work outlines the stylistic traits of Mendelssohn's *piano caprices* according to such parameters:

- compositional structure of his *piano caprices* is a one-movement composition or a cyclic one, composed of two or three movements;
- texture of the music is determined by polyphonic orchestral elements and broad cantilena themes;
- thematic development is based on repetition, variability or variation;
- tempo-rhythm is characterized by three-beat pulsation, syncopation of rhythm, sharp accentuation;
- thematicism is determined by synthesis of lyrical and decisively acting images inherent in the style of Mendelssohn.

Hence, the main task for the performer is clarity, expressive intonation of the melody in combination with a “pearl” light touch and energetic dynamic tempo rhythm.

Key words: *piano caprice; capriccio; genre; stylistic features; historical evolution; intonation-dramaturgical analysis; performing tasks.*

REFERENCES

- Agisheva, K. (2007). Historical aspects of studying the genre of capriccio. *Problems of interaction of art, pedagogy and theory and practice of education*, 20, 135–145 [in Russian].
- Frescobaldi, J. (1983). *Selected Clavier Works*. Moscow: Muzyka [in Russian].
- Keym, S (2009). Mendelssohn and the slow end of instrumental music of 19 century. *MusikTheorie*, 24 (1), 3–22 [in English].
- Kimber, M. W. (2003). Mendelssohn’s Second Piano Concerto, Op. 40, and the Origins of his Serenade and Allegro Giocoso, Op. 43. *Journal of Musicology*, 20 (3), 358–387. <https://doi.org/10.1525/jm.2003.20.3.358> [in English].
- Lewandowski, S. (2017). Fantasies or Caprices. Adolf Bernhard Marx’s influence on the instrumental style of Felix Mendelssohn-Bartholdy. In *The lyric and the vocal element in instrumental music of the nineteenth century. (Proceedings from the International Musicological Conference organized by the Fryderyk Chopin Institute in September 2016 in Radziejowice)*, pp. 125–135. Warsaw: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina [in English].
- Livanova, T. (1983). *History of Western European music before 1789*. (Vols. 1–2). Vol. 1. Moscow: Muzyka [in Russian].
- Protopopov, V. (1979). *Essays on the history of instrumental forms of the 16th – early 19th centuries*. Moscow: Muzyka [in Russian].
- Rolland, R. (1984). *Handel*. Moscow: Muzyka [in Russian].
- Schumann, R. (1975). *About music and musicians*. (Transl. from German A. Gabrichevsky & L. Tovaleva). (Vol. 1–2). T. 1. Moscow: Muzyka [in Russian].
- Timofeyeva, K. V. (2009). *Comparative analysis as a method of interpretology (on the example of piano performance)*. (Extended abstract of Candidate diss.). Kharkov State University of Arts I. P. Kotlyarevsky. Kharkov [in Russian].
- Todd, R.L. (2004). Piano Music Reformed: The Case of Felix Mendelssohn Bartholdy. In Todd, R. L. *Nineteenth-Century Piano Music* (2nd ed.), pp. 178–220.

- New York & London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315024479> [in English].
- Zhang, Tiantian (2021). *Genre evolution of instrumental capriccio: from J. Frescobaldi to F. Mendelssohn*. (Extended abstract of Candidate diss.). Odesa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova. Odesa [in Ukrainian].
- Zhitomirsky, D. (1964). *Robert Schumann. Essay on life and work*. Moscow: Muzyka [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 23 вересня 2021 р.

УДК 782.8.011.26:792.54(477.74-25)

DOI 10.34064/khnum1-6006

Щукіна Юлія Петрівна

старша викладачка кафедри театрознавства,
Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського
e-mail: kovalenko_752016@ukr.net
ORCID iD: 0000-0001-8329-6828

РОЗВИТОК ЖАНРУ ТАНЦ-РОК-ОПЕРИ В ПРАКТИЦІ ОДЕСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО ТЕАТРУ МУЗИЧНОЇ КОМЕДІЇ ІМЕНІ М. ВОДЯНОГО

*Жанр рок-опери, що початково не передбачав сценічного втілення, міцно увійшов у репертуар сучасного музичного театру (так, у 1986–1993 рр. Харківський театр музичної комедії позиціонував рок-оперу як провідний репертуарний напрям). Від 2000-х в Одеському театрі музичної комедії формується нова модифікація жанру – танц-рок-опера, висвітлена лише розрізненими рецензіями в періодиці. **Мета статті** – виявлення і характеристика специфіки танц-рок-опер на одеській сцені в контексті традиції втілень жанру рок-опери театрами України. **З'ясовано**, що в ОТМК режисером-балетмейстером Г. Ковтуном було здійснено три вистави цього жанру; найвдалішою стала «Ромео і Джульєтта» (Є. Лапейко за В. Шекспіром), де актуалізується новий тип виконавців центральних ролей (вперше дібраних за кастингом). Уособлений К. Туриченком тип артиста характеризує свобода від штампів оперети (це естрадний співак із відповідною акторською, спортивною, танцювальною підготовкою). Сценографія С. Зайцева виявила тяжіння до лаконічності, конструктивності та симультанного розвитку дії у трьох сценічних планах. «Кентервільський привид» і «Силіконова дурена» (за творами авторів-росіян) засвідчили не новий пошуковий етап, а апологетику винайдених сценічних прийомів. Однак, на відміну від одиначної спроби режисера драматичного театру В. Савінова здійснити виставу в жанрі рок-опери («Трістан та Ізольда» за українськими авторами А. Нежизгаєм, С. Піскурьовим), вистави танц-рок-опер Г. Ковтуна користу-*

ються стійким попитом глядачів впродовж двох десятиліть. Отже, поряд із мюзиклом, танц-рок-опера стала жанром-репрезентантом Одеського театру музичної комедії імені М. Водяного в XXI столітті.

Ключові слова: *Одеський театр музичної комедії імені М. Водяного; Георгій Ковтун; рок-опера; танц-рок-опера; режисура; майстерність актора; музичний театр.*

Постановка проблеми. Жанр рок-опери, що спочатку навіть не передбачав сценічного втілення¹, увійшов до практики західних театрів у 1970-ті, в значній мірі з постановками творів Ендрю Ллойд Веббера², в СРСР – у 1980-ті, з творами Олексія Рибникова³ і Олександра Журбіна, а в Україні – у середині 1980-х – 2000-і, й до творів відомих авторів додалися українські – Геннадія Татарченка і Євгена Лапейка. Отже, від останньої чверті XX століття рок-опера посідає постійне місце на вітчизняній сцені. Зокрема, у 1986–1993 роках Харківський театр музичної комедії позиціонував цей жанр (представлений рок-операми О. Журбіна, Е. Л. Веббера, О. Рибникова) як провідний напрямок своєї репертуарної політики.

Від 2000-х в Одеському театрі музичної комедії формується його нова модифікація – танц-рок-опера. В XXI столітті цю жан-

¹ «...рок-опера – це грандіозна, ризикована спроба поп-музики довести, що вона теж може бути мистецтвом з великої літери... <...> ви можете зазначити, що рок опера насправді зовсім не опера, а більше, можливо, подібна до кантати чи сюїти. Або навіть мюзиклу, без хореографії. Рок-опери зазвичай не розігруються, і ви не знайдете багато чого в речитативі. Ви отримуйте цикл пісень, головного героя і, загалом, доволі дивний, недоладний сюжет. Але іноді ви також можете отримати альбом, що стає одним з найкращих серед рокових, який ідеально адаптований до значних сильних сторін однієї групи та одного автора» (Fleming, 2011, Nov. 15). [*Переклад наш – Ю. Ш.*].

² Фостер Гірш, аналізуючи Нью-Йоркську виставу опери композитора «Ісус Христос – суперзірка» 1971 р. в Театрі Марк Гелінджер (Бродвей), зазначив, що музика цього твору, народжена як запис, «передбачає лише мінімум розробки характерів і протиставлення персонажів...» (Hirsch, 1972: 73), тому Е. Л. Веббер і Т. Райс (лібретист), працюючи з режисером (Т. О'Горган), були змушені пристосувати оперу до сцени, додаючи діалоги, що уможливили більш природні переходи від пісні до пісні, з метою поглиблення характеристик персонажів (там само).

³ Постановка рок-опери О. Рибникова свого часу отримала широкий міжнародний резонанс (Pratl, 1984).

рову модифікацію вистави за рок-оперою презентував на одеській сцені Георгій Ковтун, балетмейстер Михайлівського театру (Санкт-Петербург, Росія). Ним здійснено такі постановки, як «Ромео і Джульєтта» (2002) одесита Є. Лапейка, «Кентервільський привид» (2003) Олександра Іванова і Дмитра Рубіна, «Силіконова дурепа» (2010) Олександра Панतिकіна і Костянтина Рубінського (всі автори з Росії), які мають виразну *домінанту хореографії як виражального засобу*.

Аналіз останніх публікацій за темою. Теоретична дефініція жанру рок-опери в Україні й досі перебуває на стадії розробки. Зарубіжні джерела нерідко розглядають рок-оперу як різновид мюзиклу (див.: Maierhofer & Farrelly, 2017; Midgette, 2006), в загальному потоці розвитку його вже доволі ґрунтовно дослідженої історії та стилістики (Stempel, 2010). В Україні самостійним по відношенню до мюзиклу жанром рок-оперу вважає музикознавиця Г. Фількевич, визначаючи її таким чином: «Музично-драматичний жанр, стилістичною основою якого є рок-музика, що сформувалась наприкінці 50-х – початку 60-х ХХ ст. у Великобританії та США» (Фількевич, 2012: 21). У статті дослідників Н. Донченко, І. Зайцевої та М. Татаренко (2017: 146) рок-опера характеризується як жанр, породжений молодіжною субкультурою: «...мистецтво, народжене поєднанням театру та естради, що спирається на масовий популярний жанр – пісню». Автори також виводять типологію рок-опери: «Подальша еволюція цього жанру відбувалася, з одного боку, по лінії театралізованих естрадних вистав, створених самими рок-колективами, а з іншого – по лінії створення вистав для музичних театрів. Одні з них не претендували на складність режисерського рішення, були розраховані на невелику кількість виконавців (чотири-п'ять), насичені музичним матеріалом: увертюрами, аріями, монологами, інструментальними композиціями. Другі наближалися до традиційних опер з великою кількістю дійових осіб, з масштабними масовими сценами та складною драматургією» (Донченко & Зайцева & Татаренко, 2017: 148).

І. Палкіна (2017) диференціювала поняття «рок-вистава» і «рок-опера», наполягаючи на тому, що рок-виставі притаманне оперта на драматичну дію, в той час як в рок-опері домінує музичний ком-

понент. Нею ж дано таке визначення рок-опери: «...полістилістичний музично-театральний твір, жанрову основу якого складає опера, а стильову – рок-музика» (Палкіна, 2017: 8).

Г. Фількевич наголосила на драматургічній особливості рок-опери: «Великої популярності набули осучаснені міфологічні та біблійні сюжети» (Фількевич, 2012: 21).

Авторка єдиною на сьогодні захищеною в Україні за спеціальністю «Музичне мистецтво» дисертації з теми української рок-опери А. Комлікова наполягає на ідентифікації приналежності твору до жанру рок-опери через «специфіку лібрето, а не музичної драматургії (тобто структурні музично-концептуальні відмінності рок-опери від мюзиклу у деяких творах відсутні)». Як і її вище згадувані колеги, музикознавиця вважає, що цей жанр виконує «важливу соціальну і культурну функцію – порушує значущі філософські питання, висвітлюючи їх засобами, наближеними до масового слухача». Дослідницею встановлено, що музиканти, які творять в жанрі рок-опери в Західній Європі, тяжіють до концертної форми виконання і фіксації творів у студійних записах, в той час, як в Україні рок-опера виплекала особливий тип вистави (Комлікова, 2016: 13). «Визначальним фактором у розвитку жанру в Україні є творчість професійних композиторів так званого “третього напрямку”, які, на відміну від російських авторів рок-опер, не мають авангардної спрямованості ранньої академічної творчості, а поєднують концертну естрадну практику з вищою музичною освітою», – вважає авторка (Комлікова, 2016: 15).

О. Верховенко (2013: 13) як нове в Україні явище відзначила режисуру Г. Ковтуна, яка інтегрувала засоби виразності рок-опери, бродвейського танцюмузиклу, шоу: «Його вистави <...> вирізняються феєричністю видовища, у якому емоційність визначає як драматургія, так і сценічний рух, пластика та побудова мізансцен, акробатично-циркові трюки. У співпраці з композитором Є. Лапейком диктує музичної партитури та її ритмічної основи у постановках Г. Ковтуна є очевидним».

Науково-практична новизна й завдання цієї роботи обумовлені тим, що наразі окремого комплексного дослідження рок-опери на сценах музичних театрів України не існує. Зокрема, на постановки

Г. Ковтуна в Одеському театрі музичної комедії наявні лише розрізнені рецензії.

Отже, **метою статті** є виявлення і характеристика специфіки танц-рок-опер на сцені Одеського театру музичної комедії в контексті традиції втілень рок-опер театрами України.

Завдання статті: простежити особливості постановок театру в жанрі танц-рок-опери від першої до останньої вистави та виокремити притаманні їм риси; вирізнити специфіку вистави «рок-опери» у порівнянні з «танц-рок-оперою»; у тенденціях розглянути передісторію поширення рок-опери українськими сценами; охарактеризувати драматургію творів, взятих за основу постановок Г. Ковтуна в Одеському театрі музичної комедії; проаналізувати засоби сценічної виразності у цих виставах режисера-балетмейстера.

Методологія дослідження будується на комплексному підході із залученням таких методів, як історико-хронологічний (у статті аналізуються вистави 1980–2000 років), біографічний – з метою з'ясування зв'язків постановочної манери Г. Ковтуна та особливостей його творчого шляху, порівняльний – задля встановлення аналогій між однovidовими виставами та вирізнення специфіки кожної з них, з елементами реконструкції вистав.

Виклад основних результатів дослідження. У театрах музичної комедії України перші постановки за рок-операми були балетними (««Юнона» і «Авось»» Йосипа Мерковича в Одеському театрі музичної комедії, 1986) та такими, що повноцінно розгортали симфо-джазову музичну фактуру і драматичну дію (««Юнона» і «Авось»» Олексія Рибникова і Андрія Вознесенського, 1986, «Монарх, повія і чернець» Олександра Журбіна і Павла Грушка, 1990, «Ісус Христос – суперзірка» Ендрю Ллойд Веббера, Тима Райса в перекладі Ярослава Кеслера, 1993 – в постановках режисера Юрія Старченка та диригента Шаліко Палтаджяна в Харківському театрі музичної комедії).

На початку ХХІ століття специфікою постановок рок-опер в Одеському театрі музичної комедії стала наскрізна хореографія Георгія Ковтуна. Як танцівник і балетмейстер, Г. Ковтун (1950 р. н.) формувався в Україні. Закінчив Одеську хореографічну школу, був цирковим акробатом, згодом – балетмейстером у виставах Одеського театру музич-

ної комедії: опереті «Жарти Жака Оффенбаха» (реж. Зіновій Аврутін, 1986), мюзиклі Мілена Новака і Юрія Юрченка «Мафіозі», опереті «Мікадо» Артура Саллівана і Вільяма Гільберта на сучасне лібрето Анатолія Ореловича – обидві в постановці Юлія Гріншпуна, 1988 року. Закінчивши клас хореографів-постановників у Миколи Боярчикова в Ленінградській консерваторії (1985), вже за три роки талановитий балетмейстер був відзначений почесним званням «Заслужений артист РСФСР». В Україні Г. Ковтун в різні роки очолював Одеський театр хореографічних мініатюр та балетну трупу Київського театру опери і балету для дітей та юнацтва. На початку 2000-х Г. Ковтун (на той час – у статусі балетмейстера Санкт-Петербурзького Михайлівського театру) запропонував свої послуги постановника видовищних мюзиклів керівництву Одеського театру імені М. Водяного.

За свідченням критика, вже в першій виставі-рок-опері на сцені ОТМК імені М. Водяного – «Ромео і Джульєтта» – режисером «було створено єдине емоційне поле сцени та зали» (Автограф, 2002: 17–18). Ансамбль у виставі утворився як з солістів театру (Вікторія Фролова, Тамара Тищенко, Юрій Осипов, Станіслав Ковалевський, Ольга Оганезова), так і з артистів, відібраних принципово новим для українського театру оперети шляхом кастингу. Рушійною силою в першому акті постав Тібальд – Сергій Мільков. Актор сполучив драматичність образу із професійною якістю вокалу, сценічного бою та енергетичною віддачею. С. Мільков створив символічний образ Тібальда як уособлення нищівного зла і конкретний образ Тібальда-людини: розумного грішника.

З естрадної сфери прийшли виставу молоді виконавці Юлія Коровко – Джульєтта та Кирило Туриченко – Ромео. К. Туриченко (1983 р. н.) уособив новий для театру оперети України тип виконавця рок-опери: експресивний, спортивно підготовлений артист, він співав у падінні, стрибаючи з лонжею. Усього естрадним співаком (в активі якого – I премія фестивалю «Чорноморські Ігри», 1999, успішна участь у проєкті «Кішки» Е. Л. Веббера, Москва, 2005, солювання у поп-гурті «Smash», телевізійних шоу «Останній герой» (фіналіст), 2011, «Голос країни. Нова історія», 2012) роль Ромео було виконано понад триста разів.

З естради ж було запозичено принцип супроводу вистави оркестровою фонограмою. Практика створення рок-опер і мюзиклів на базі державного театру, із запрошеними на центральні ролі відомими рок- і поп-виконавцями в ті ж часи набула поширення в Латвії. У Ліспайському театрі Валдіс Люріньш здійснив резонансний національний проект «Каупенс, мій коханий!» Яніса Лусеня і Мари Заліте (2000), за участі музикантів рок-гурту «Ліві». Центральні образи серійного вбивці Каупенса та його антагоніста Поета переконливо створили популярний естрадний співак Мартіньш Фрейманіс і соліст відомого рок-гурту «Зодіак» та поп-гурту «Бет Бет» Зігфрідс Муктупавелс.

В постановці «Ромео і Джульєтта» на сцені ОТМК імені М. Водяного сценограф Станіслав Зайцев організував простір для симультанної дії: на планшеті (масові танці, бої) і на поверхах сценічних веж (символи «будинків-фортець» кланів Монтеккі та Капулетті). У сцені центрального дуету героїв актори з гарнітурними мікрофонами переносилися з балкону вежі до кімнати іншої, бігли сходами, робили каскадерські трюки і співали. Критики визначили особливість методу Г. Ковтуна як продовження традицій Федора Лопухова, котрий першим ввів до класичної хореографії елементи спортивного танцю, ексцентрики, естради (Автограф, 2002: 13).

Г. Ковтун переніс дію трагедії з доби Відродження у добу варварів. Сцена балу Капулетті починалася із затемнення, в якому на глядача сунули тіні в рогатих шоломах. Та раптом рване сьйво прожектору під супровід вовчого виття вихоплювало прогалину в глядацькій залі – і стіна світла сповіщала про початок балу: масовка «перетворювалася» на конкретних героїв вистави, що пливли в галантних «па». На цьому тлі вступав із своїм тривожним передчуттям кохання-згуби Ромео. Сцену вінчання Ромео та Джульєтти було вирішено як язичницький обряд: герої на сцені освідчувалися в дуєті під дощем, яким посвячували їх у подружжя жерці – хор на вежах. Юрій Дикий зазначав, що «Г. Ковтун немов боїться втратити напругу глядацької зали, саме через це він нехтує тією “тишею”, котра інколи несе в собі більше змістовності, аніж різноманітні хореографія та пластика» (цит. за: Серебряков, 2002). У фіналі, пливучи зоряним небом у човні, Ромео і Джульєтта «унаочнювали» свій перехід з категорії земних героїв

у категорію вічних символів. Театральними засобами було винайдено еквівалент прикінцевих віршів трагедії. Гастрольні покази вистави ОТМК відбулися в Національному театрі імені Івана Франка.

Рок-опери Є. Лапейка і Г. Ковтуна користуються великим попитом в театрах Одеси (нового глядача привела до Одеського російського драматичного театру постановка Г. Ковтуна «Вій», 2005). Наступна здійснена у театрі музичної комедії вистава рок-опери – «Кентервільський привид» – засвідчила не новий етап пошуків сценічних засобів виразності, а апологетику винайдених у «Ромео і Джульєтти» прийомів. Після прем'єри, в якій роль сера Кентервіля виконував актор Павло Коломійчук, Г. Ковтун увів до постановки К. Туриченка, особиста популярність і специфічна шоу-мюзиклова манера виконання якого принесли успіх постановці «Ромео і Джульєтти». У ролі привида К. Туриченко продемонстрував свободу від виконавських стереотипів. Олена Колтунова відзначала жанрову пластику виконавця: «Такій собі безтілесний (“пластикою скелета” Туриченко володіє бездоганно), інфантильний, манірний та вередливий суб'єкт, не жилець вже, проте й не мрець, оскільки живі в ньому емоції» (Колтунова, 2004). На іронічний прийом неприхованого «удавання», а не «перевтілення» в ролі вказувала і Олена Голяєва: «... Туриченко натхненно режисує цю бешкетливу гру» (Голяєва, 2004). У виставі поєдналися гротеск та ліризм, гінйоль та наївність, фарс і трагедія. Драматургія Дмитра Рубіна не дала рельєфного матеріалу для гри решті акторів. Трюки та ефекти на кшталт шоу Девіда Коперфільда мали право на місце, за умови, аби вони не були просто атракціоном. І гроші та золотий пил, що раптом фонтаном били з клозету, і сцена «польоту» закоханих під колосниками не компенсували крихкості вистави. Виконання Ольгою Кононцевою ролі Вірджинії явило новий для театру музичної комедії естрадний штамп і дисгармоніювало з концептуалізмом гри К. Туриченка. В лібрето за твором Оскара Вайльда є дві теми, здатні стати наскрізними у виставі. Перша – характерна для символістів поетика «саду мертвих», про що похапцем згадувалося у фінальному аріозо Привіда. Друга – протистояння шляхетних, хоча й жалюгідних представників європейської геральдики споживчому менталітету «Нового світу». Саме цю ідею розкрила сценографія С. Зайцева.

Двоповерхова, як у містерійному театрі, конструкція набула дієвого навантаження. Замок Кентервілей був закутий в обладунки. Другий поверх, з виходом у «потойбічний вимір» – пащекою, з якої виверглися полум'я та дим, і з'являвся під брязкання ланцюга сам привид, було окреслено лицарським шоломом. На противагу «старому світові» Олена Леснікова вдягла «американців» у костюми з символікою стягу США. Протистояння «світоглядів» виявилось почасти реалізованим через режисерську іронію в сценах спілкування американця з лордом, пролунало у монолозі-баладі Кентервіля. «Інфернальний» скрипаль (Олександр Марьясін) із соло в шотландському стилі збагатив виставу філософською нотою. Диригент Аркадій Певцов реалізував новаційну концепцію, так званий «дабл-трек»: зведення оркестру в студійному запису та живого звучання рок-гурту «Nomed».

Здійснена в ОТМК третя вистава за рок-оперою – «Трістан та Ізольда» (2006) засвідчила некомпетентність режисера Володимира Савінова. Адаптація матеріалу українських авторів Олександра Нежигая і Сергія Піскурьова до сцени призвела до жанрового утворення за типом «драматична рок-опера». Дедраматизоване видовище організував хореограф Андрій Бедичев. Специфіку заявленого жанру театром не було розкрито, адже у виставі було замало вокальних номерів і виконувалися вони недостатньо якісно. Незбагнена з точки зору ані семантики, ані контрастності біла уніформа; порожній простір (С. Зайцев); заданість полярних образів героїв; одноманітні колоцентричні мізансцени окреслили формальний бік вистави. Замість ідеї падіння середньовічного догматизму перед ренесансним почуттям героїв вистава явила похмурий тріллер.

Останньою танц-рок-оперою, здійсненою на одеській сцені Г. Ковтуном, стала вистава «Силіконова дурепа», герої якої – старшокласники, з покоління «загублених у Мережі». У цій репертуарній виставі театру першим виконавцем ролі героя Міті теж був К. Туриченко. Також роль грав драматичний за освітою актор Руслан Рудний. Часткою сценографії С. Зайцева до цієї вистави був розкритий ноутбук, з монітором в усе дзеркало сцени. Віртуальна реальність, в якій мешкає сучасна молодь, дала підстави для широкого застосування комп'ютерної графіки у виставі.

Після низки постановок у жанрі танц-рок-опери, здійснених на сцені Одеського театру імені М. Водяного у 2000 роках, в наступному десятилітті колектив звернувся до більш класичної моделі вистави рок-опери, у якій хореографія є лише одним з другорядних засобів виразності. Прем'єра рок-опери «Мойсей» (авторства композитора Артура Бродського та лібретиста Ігоря Хентова з Ізраїлю) відбулася 2016 року. Над постановкою працювали професійний режисер музичного театру Володимир Подгородинський, диригент Вадим Перевозников, сценограф Станіслав Зайцев і балетмейстерка Національного російського драматичного театру імені Лесі Українки Алла Рубіна. У цій виставі ставку було зроблено головною мірою на драматичну та вокальну майстерність акторів – корифеїв трупі (Мойсей – народний артист України Володимир Фролов, Мати Мойсея – народна артистка України Ольга Оганезова). Щоправда, застосування сценографом С. Зайцевим пандуса, що трансформувався під час дії, а також комп'ютерної графіки в оздобленні сцени стало безпосереднім продовженням експериментів Г. Ковтуна у виставах на цій сцені.

Висновки. На відміну від музично, зокрема вокально, неповноцінних постановок у драматичному театрі, а також хореографічних інтерпретацій творів цього жанру, вистави, здійснені в Одесі на початку ХХІ століття Г. Ковтуном (в тому числі за творами українського автора Є. Лапейка), стали новою модифікацією жанру, який можна позначити як «танц-рок-опера». Постановки балетмейстера характеризують тотально пластична організація дії та видовищність шоу, яке прикрашають сценічні бої. Виконавці головних ролей у цих виставах уперше в практиці театру оперети України добиралися за кастингом. Вистави йдуть із застосуванням фонограми, із залученням музикантів театру і рок-гурту. Характер виконання вокальних партій визначає наявність радіомікрофонів. Симульганна сценографія С. Зайцева архітектурно організувала простір, в тому числі для вертикальних мізансцен. На відміну від одиничної спроби В. Савінова здійснити на Одеській сцені виставу в жанрі рок-опери, постановки танц-рок-опер Г. Ковтуна продовжують користуватися стійким попитом у глядачів впродовж двох десятків років. Нарівні з мюзиклом, танц-рок-опера, вистави якої було орієнтовано в цілому на молодіжну

глядацьку аудиторію, стала жанром-репрезентантом Одеського театру музичної комедії імені М. Водяного в ХХІ столітті.

Перспективи подальших розвідок. Тему дослідження не вичерпано. На деталізацію заслуговують реконструкція текстів вистав, зокрема, драматургія, виконавські склади, специфіка хореографії та вокалу; на порівняльний аналіз – здобутки театру в сучасних постановках рок-опер з трактуванням цього жанру на зарубіжних сценах (Франції, Угорщини та ін.).

ЛІТЕРАТУРА

- Автограф (2002), № 1. *Георгій Ковтун*. Тематический выпуск. Санкт-Петербург.
- Верховенко, О. А. (2013). *Танцювальна складова мюзиклу другої половини ХХ–ХХІ століття*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Київський національний університет культури і мистецтв. Київ.
- Голяева, И. (2004, 17 авг.). Кентервильское привидение. *Одесские известия*.
- Донченко, Н. П., Зайцева, І. Є., & Татаренко, М. Г. (2017). «Рок-опера»: до питання становлення та розвитку жанру. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 4, 146–153.
- Колтунова, Е. (2004, 3 сент). Призрак Оскара Уайльда. *Порто-Франко*, 35 (728). Retrieved from http://porto-fr.odessa.ua/index.php?art_num=art020&year=2004&nnumb=35
- Комлікова, А. В. (2016). *Українська рок-опера: тенденції та аспекти розвитку*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Палкіна, І. (2017). *Жанроутворення в рок-мистецтві: міжвидові та внутрішньовидові взаємодії*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ.
- Серебряков, Г. (2002, 21 мая). В поисках «живого» театра. *Одесский вестник*, с. 4.
- Фількевич, Г. М. (2012). *Музичний театр*. Київ: Стилос.
- Fleming, C. (November 15, 2011). “The Who Made the Best Rock Opera Ever, but It’s Not the One You Think?”. *The Atlantic*. Retrieved from <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2011/11/the-who-made-the-best-rock-opera-ever-but-its-not-the-one-you-think/248431>

- Hirsch, F. (1972). [Review of *Jesus Christ Superstar*, by T. Rice & A. L. Webber]. *Educational Theatre Journal*, 24(1), 73–74. <https://doi.org/10.2307/3205391>
- Maierhofer, W., & Farrelly, D. (2017). ‘Devilishly good’: Rudolf Volz’s Rock Opera Faust and ‘Event Culture.’ In L. B. Bodley (Ed.), *Music in Goethe’s Faust: Goethe’s Faust in Music* (NED-New edition, pp. 289–304). Boydell & Brewer. <http://www.jstor.org/stable/10.7722/j.ctt1pwt4mm.25>
- Midgette, A. (January 28, 2006). “Cruising and Schmoozing While Looking for Mr. Right”. *The New York Times*. Retrieved from <https://www.nytimes.com/2006/01/28/theater/reviews/cruising-and-schmoozing-while-looking-for-mr-right.html>
- Pratl, C. (1984). Russian Rock Opera: “Junon and Avos.” *The Drama Review: TDR*, 28 (2), International Scenography, 125–128. <https://doi.org/10.2307/1145582>
- Stempel, L. (2010). *Showtime: A History of the Broadway Musical Theater*. New York: W. W. Norton & Company, Inc.

Yuliia Shchukina

Senior Lecturer at the Department of Theater Studies,
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts
e-mail: kovalenko_752016@ukr.net
ORCID iD: 0000-0001-8329-6828

DEVELOPMENT OF THE DANCE-ROCK OPERA GENRE IN THE CREATIVE CONTENT OF ‘MYKHAILO VODIANOI’ ACADEMIC THEATRE OF MUSICAL COMEDY, ODESA

Background. Staging of rock opera began in Ukraine simultaneously in theaters of drama, opera and musical comedy in the mid-80s. The first drama and ballet performances were based on the works of Russian authors. From 1986 to 1993 Kharkiv Theater of Musical Comedy made stage production of rock operas based on the works of Alexander Zhurbin, Andrew Lloyd Webber and Alexey Rybnikov leaders of its repertoire policy. Since the 2000s, Odessa Theater of Musical Comedy has staged a dance-rock opera as a new modification of stage play with rock opera.

The relevance of the article. *Stage performances of dance-rock operas have not yet been sufficiently studied in Ukraine. Such Ukrainian musicologists as Olga Verkhovenko, Iryna Palkina, Halyna Filkevych fragmentarily have studied genre features and performance forms of dance-rock operas. In addition, some periodicals have covered these productions in their critical reviews.*

Methods. *The work is based on a typological method, which made it possible to classify performances as a rock opera genre. The biographical method has also been applied to determine the artistic influences on the choreographer Heorhii Kovtun. The comparative method made it possible to separate the dance-rock opera from other productions related to the genre of rock opera, as well as from apologetic performances that exploit already invented forms. When analyzing the performances, some elements of the reconstruction method were used.*

Results of the study. *Odessa Musical Comedy Theater presented four performances in the genre of dance-rock opera, three of which were staged by Heorhii Kovtun. The first (and most successful) production with a new performance approach was the play “Romeo and Juliet” based on Shakespeare’s tragedy with music and libretto by Yevhen Lapeiko (Odessa). A new type of leading performers (selected at casting) appeared in the play. The type of rock opera artist represented by Kyril Turychenko is characterized by freedom from musical comedy clichés. A pop singer with appropriate acting, athletic and dance training, he could sing when falling, climbing a two-story stage tower, or during a dynamic dance. Scenography by Stanislav Zaitsev showed a tendency towards brevity, constructiveness and simultaneous development of action in three stage dimensions. Other productions of Heorhii Kovtun – “The Canterville Ghost” and “Silicon Silly Woman.net” based on the works of Russian authors D. Rubin, A. Ivanov, O. Pantykin and K. Rubinsky developed rock opera principles invented by the choreographer rather than deepened them. The director of “The Canterville Ghost” did not quite clearly indicate the vector of the main idea. This led to the breakup of stage action into spectacular theatrical attractions with pyrotechnics and impressive stage design transformations. In fact, it is still not clear what the director was trying to recreate – a melodrama, a comedy with elements of satire or Guignol. The play “Tristan and Isolde” based on the works of the Ukrainian composer Alexander Nezhighai and playwright Serhii Piskuriiov was staged by the theater director Vladimir Savinov. His ignorance of musical theater specifics contributed to the vocally and musically weak performance. Most of the action*

in the stage production was organized by the choreography of Anatolii Bedichev. Contrary to expectations, V. Savinov's performance was also significantly inferior to H. Kovtun's performances in relation to libretto adaptation, stage design and tempo-rhythm of the performance. All rock-dance opera performances were aimed at teenage and youth audiences.

Conclusions. Unlike rock operas of the previous decades, the production proposed by choreographer H. Kovtun is characterized by a synthesis of modern choreography, spectacular show, performance universalism and dynamic crowd scenes. As a choreographer, he did not pay much attention to the actors' work on the characters. Vocally the singers gravitated towards the pop style (using microphones). Unlike earlier productions of rock operas in Ukrainian theater (with phonograms or symphonic jazz instrumentation of the theater orchestra), the troupe of Odessa Musical Comedy Theater performed rock operas with combined accompaniment (studio phonogram, theater orchestra, rock band).

Further study of the multiple issues identified in the article requires a deep analysis of the repertoire, types of rock opera in the theater of musical comedy in Ukraine and the distinctive vocal and acting performance features.

Key words: Vodyanoy Musical Comedy Theater; Heorhii Kovtun; rock opera; dance-rock opera; directing; acting techniques; musical theater.

REFERENCES

- Autograph (2002), No. 1. *Georgy Kovtun*. (Thematic issue). Saint Petersburg [in Russian].
- Donchenko, N. P., Zaitseva, I. Ye., & Tatarenko, M. H. (2017). "Rock Opera": to the question of formation and development of the genre. *Bulletin of the National Academy of Management of Culture and Arts*, 4, 146–153 [in Ukrainian].
- Filkevych, H. M. (2012). *Musical theater*. Kyiv: Stylos [in Ukrainian].
- Fleming, C. (November 15, 2011). "The Who Made the Best Rock Opera Ever, but It's Not the One You Think". *The Atlantic*. Retrieved from <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2011/11/the-who-made-the-best-rock-opera-ever-but-its-not-the-one-you-think/248431> [in English].
- Golyaeva, I. (2004, August 17). The Canterville Ghost. *Odessa news* [in Russian].

- Hirsch, F. (1972). [Review of *Jesus Christ Superstar*, by T. Rice & A. L. Webber]. *Educational Theatre Journal*, 24 (1), 73–74. <https://doi.org/10.2307/3205391> [in English].
- Koltunova, E. (2004, September 3). The ghost of Oscar Wilde. *Porto Franco*, 35 (728). Retrieved from http://porto-fr.odessa.ua/index.php?art_num=art020&year=2004&nnumb=35 [in Russian].
- Komlikova, A. V. (2016). *Ukrainian rock opera: trends and aspects of development*. (Extended abstract of Candidate thesis). National Music Academy of Ukraine named P. I. Tchaikovsky. Kyiv [in Ukrainian].
- Maierhofer, W., & Farrelly, D. (2017). ‘Devilishly good’: Rudolf Volz’s Rock Opera Faust and ‘Event Culture.’ In L. B. Bodley (Ed.), *Music in Goethe’s Faust: Goethe’s Faust in Music* (NED-New edition, pp. 289–304). Boydell & Brewer. <http://www.jstor.org/stable/10.7722/j.ctt1pwt4mm.25> [in English].
- Midgette, A. (January 28, 2006). “Cruising and Schmoozing While Looking for Mr. Right”. *The New York Times*. Retrieved from <https://www.nytimes.com/2006/01/28/theater/reviews/cruising-and-schmoozing-while-looking-for-mr-right.html> [in English].
- Palkina, I. (2017). *Genre formation in rock-art: mixed and internal relationships*. (Extended abstract of Candidate thesis). National Academy of Management of Culture and Arts. Kyiv [in Ukrainian].
- Pratl, C. (1984). Russian Rock Opera: “Junon and Avos.” *The Drama Review: TDR*, 28 (2), International Scenography, 125–128. <https://doi.org/10.2307/1145582> [in English].
- Serebryakov, G. (2002, May 21). In search of a “live” theater. *Odessa Bulletin*, p. 4 [in Russian].
- Stempel, L. (2010). *Showtime: A History of the Broadway Musical Theater*. New York: W. W. Norton & Company, Inc. [in English].
- Verkhovenko, O. A (2013). *Dance component of the musical of the second half of the XX–XXI century*. (Extended abstract of Candidate thesis). Kyiv National University of Culture and Arts. Kyiv [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 15 вересня 2021 р.

Хуан Лей

аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики
Харківського національного університету мистецтв
імені І. П. Котляревського
e-mail: 1908278607@qq.com
ORCID iD: 0000-0001-9227-8429

ГЕРОЇЧНА ПАСТОРАЛЬ ТА ЇЇ НАЦІОНАЛЬНО-СТИЛЬОВА РЕЦЕПЦІЯ В КАНТАТІ СЯНЬ СІНХАЯ «ХУАНХЕ»

Розглядається художня концепція відомого твору китайської музичної класики ХХ століття, яка виразняє, з одного боку, патріотичну ідею, а з іншого – містить образ людини пасторальної. Виявлення сталих домінант китайської музичної мови в кантаті вказує не лише на героїчну семантику, але й на наявність емблематики пасторального жанру. Про ознаки пасторалі свідчить, в першу чергу, тяжіння до звукообразжальної символіки, пов'язаної з образами природи, які посідають паритетне місце поряд з героїчними образами. Тракткування кантати як героїчної пасторалі збігається з раннім (бароковим) етапом функціонування жанру (ораторії Г. Ф. Генделя), коли було закладено комплекс інваріантних елементів музичної мови. Доміnantними ознаками китайської пасторалі в кантаті Сянь Сінхая є наявність колективного герою (народ), пантеїзм як філософія любові до природи, одичний дух радості, лірико-споглядальний світогляд, що в цілому дозволяє провести історико-культурну паралель між європейським мистецтвом та національною класикою Китаю.

Ключові слова: кантата; художня концепція жанру; героїчна пастораль; нарративна драматургія; звукообразжальна символіка.

Постановка проблеми. Кантата «Хуанхе» (黄河 – «Жовта ріка») є одним з найбільш визначних творів професійного музичного мистецтва Китаю. Створена 1939 року композитором Сянь Сінхаєм (冼星海)

на текст поеми Гуан Вейжаня (光未然), у наш час вона не втратила своєї актуальності не тільки через національний колорит, але й завдячуючи майстерності композиторського письма. Поетичний текст кантати створений Гуан Вейжанем 1938 року (за рік до написання музики). В ньому йдеться про важкі часи боротьби китайського народу з японськими окупантами під час Другої китайсько-японської війни. Тема сьомої частини твору – «Захистимо Хуанхе» – стала гімном національно-визвольного руху, а друга частина – «Ода річці Хуанхе» – є однією з найулюбленіших у китайської публіки. Перед українським слухачем, як і перед будь-яким європейцем, постає проблема розуміння інонаціональної музичної мови. Художня концепція *жанру пасторалі як гармонійного спілкування людини з природою задля розв'язання етичних та соціальних проблем* (див. Shapovalova, L. & Chernyavska, M. & Govorukhina, N. & Nikolaievska, Yu., 2021) дозволяє залучити етнонаціональну мову цього твору в систему європейських загальнолюдських цінностей; отже, через вивчення базових принципів музичної мови різних культур актуалізувати семіосферу «Схід – Захід» як для виконавців, так і для слухачів.

Сфера героїки в добу європейського Бароко та Класицизму була тісно пов'язана з ідеалами людини, яка виборює ідеали суспільства (і навіть гине заради них), в той час як пастораль увиразнювала образи природи, яка слугувала прекрасними «декораціями» людських діянь. Актуальність теми підсилює інтерес до проблеми спілкування людей в глобалізованій ойкумені, зокрема, трактування композитором жанрової семантики кантати в світлі концепції *людини героїчної* в поєднанні з ідеєю пантеїзму як філософії *людини пасторальної*. З одного боку, таке визначення музичної семантики не видається дивовижним, незвичним, принаймні, з урахуванням історично усталеної символіки національно-поетичного мислення китайської культури, в якій переважають образи природи. З іншого боку, інтерпретативний (герменевтичний) аналіз музично-поетичного тексту кантати Сянь Сінхая викликає певні аналогії з історією європейської традиції героїчної пасторалі, пов'язаної з показом *людини суспільної (homo communis)* як частки природи. Йдеться не про стилізацію картин природи (музичний звукопис), а про історико-культурну паралель, що відповідає «діалогу культур» як провідної тенденції сучасного мистецтва.

Мета статті – виявити ознаки пасторального жанру в кантаті Сянь Сінхая «Жовта ріка» через усталений комплекс китайської національної мови.

Аналіз останніх публікацій за темою. Методологія дослідження музичного стилю кантати віддзеркалюється в працях китайських вчених (у тому числі жанрової версії концерту для фортепіано з оркестром). Так, у дисертації Шан Бая (Shan Bai, 2006) виявлено принцип будови концерту для фортепіано «Жовта ріка», що запозичує тематизм кантати (другий розділ дисертації присвячений саме кантаті, а третій – концерту).

Дисертація Сьєтанг Хон (Xiangtang Hong, 2009) також є дотичною до теми пропонованої статті. З 400 сторінок праці під назвою «Виконання кантати “Жовта ріка”» 65 сторінок авторка присвячує історії створення кантати та виконання її за кордоном, перекладу вербального тексту (з китайської на англійську), надає транслітерацію латиною, список творів Сянь Сінхая, відомості щодо різних редакцій твору (1. 1939, Yan'an, Xian Xinghai; 2. 1941, Moscow, Xian Xinghai; 3. 1946, USA, Wallingford Riegger; 4. 1955, Shanghai, Li Huanzhi; 5. 1975, Beijing, Yan Liangkun; 6. 2005, Hongkong, Carmen Koon (Xiangtang Hong, 2009: 5), а також опис китайських народних інструментів, використаних у партитурі (там само: 54–56).

У дисертації Сьєтанг Хон (Xiangtang Hong, 2009: 43–44) вміщено таблицю складу оркестру в двох варіантах: 1939 року (Сіннань) та 1941 року (Москва) – варіант, що аналізується нами. Досить влучними видаються жанрово-виконавські визначення кожної з частин циклу: 1. Song of the Yellow River Boatmen (змішаний хор); 2. Ode to the Yellow River (чоловіче соло); 3. Yellow River's Water from Heaven Descends (речитативна пісня); 4. Yellow Water Ballad (унісон); 5. Musical Dialogue on the River Bank (дует); 6. Yellow River Lament (жіноче соло); 7. Defend the Yellow River (канон); 8. Roar! Yellow River (змішаний хор) (там само: 6).

У дослідженні Чунья Чан (Chang, Chun-ya, 2017) висвітлено зміст фортепіанного концерту, написаного на музичному матеріалі кантати; йдеться про впливи на композитора західноєвропейського мислення (що проявилось, зокрема, в другій, московській, редакції твору).

Отже, жанровий зміст твору розглядається китайськими дослідниками в системі засобів музичної виразності (ширше – композиторського мислення), а не в жанровій традиції (будь-якій).

Втім, вказані джерела не вичерпують усієї повноти *бачення специфіки музичної семантики жанру*. Гіпотеза щодо кантати «Хуанхе» як китайської версії героїчної пасторалі, що відповідає історичній генезі європейської традиції жанру, обумовлює **наукову новизну розкриття теми** пропонованої статті.

Методи дослідження. Окрему проблему становить специфіка національно-музичної мови як такої, що уособлює образ Китаю через концепт людини пасторальної («природа – людина»). Тому в статті автором апробується когнітивно-інтерпретативний підхід, що розробляється кафедрою інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (Шаповалова, 2017). Вивчення національно-мовної специфіки кантати в єдності з жанрово-стилістичним та драматургічним аналізом циклу (зокрема, його пасторальних тем-образів і поетичних мотивів) складає *когнітивний план* (пізнавально-мисленнєвий), тоді як *інтерпретативний* полягає в *досвіді історико-культурного порівняння* генетичного етапу європейської пасторалі (героїчного типу) з аналогічним початковим у практиці китайських композиторів ХХ ст. (кантата є одним з перших професійних зразків жанру, що досяг визнання, в тому числі завдячуючи вибору героїко-пасторальної єдності в показі концепції світу та людини).

Виклад основного матеріалу. За музичною стилістикою твір належить до кантатно-ораторіального жанру. Про це свідчать великий склад виконавців (хор, оркестр), масштабні хори, урочисто-гімнічні мелодії, насичена оркестрова фактура, яскравий мелос в кантиленних частинах. Крім кантати, існує її транскрипція в жанрі фортепіанного концерту з оркестром, зроблена піаністом Ін Ченцзуном. Перша, друга, четверта та сьома частини кантати складають основу драматургії концертного циклу. Нині ця версія є найвідомішим твором, найбільш виконуваним китайськими музикантами по всьому світу. Відмінністю між жанрами кантати і концерту є те, що партія фортепіано мислиться більш у західноєвропейському стилі та, стосовно фактурно-гармоніч-

них і мелодико-ритмічних структур, апелює до концертної стилістики композиторів-романтиків (Ф. Ліста, С. Рахманінова).

Зважаючи на розвинену типологію сюжетів європейської пасторалі (кульмінацією якої був «галантний стиль» французького класицизму та рококо), вкажемо, що на етапі історичної генези (доба Бароко) найбільш *актуальними для суспільної самосвідомості* були зразки пасторалі героїко-патріотичного спрямування. Наприклад, в ораторіях Г. Ф. Генделя велику роль відігравали героїчні сюжети (античні або біблійні) та партія хору. Така семантика не має нічого спільного з жанром «великої ораторії» радянської доби 30–50 років ХХ ст., в якій панував одіозний дух прославлення партії та її політики; як наслідок, фактично відбулась підміна понять: сакральна тематика ораторії поступилася фальшивій ідеології. На нашу думку, пасторальна концепція кантати китайського композитора Сянь Сінхая «Хуанхе» більше підходить до її суто музичного змісту: і автори твору, і його сучасні виконавці надихалися укоріненістю «букви та духу» твору в філософсько-поетичних ментальностях національної мови та мислення.

Музична семіосфера такого національно-визначеного явища, як «китайський образ світу» увиразнюється не тільки завдяки *мовним засобам* (лад, фактура, тембри народних інструментів), а, насамперед, завдяки *етичним домінантам світоглядного мислення* (філософії оспівування природи). Тематизм образів природи супроводжується «барвистою» імпресіоністичною гармонією, яскравими тональними співвідношеннями. Можна пригадати безліч творів та авторських обробок народних китайських пісень (автентичних або з кінофільмів), які об'єднує китайський дух (національний характер), притаманний і кантаті «Хуанхе» – для прикладу назвемо «Метелики», «Я люблю тебе, Китай», «Моя Батьківщина», «Маленький пастух».

Кантата як жанр європейської музики втілює етико-естетичний ідеал культурної самосвідомості музично-поетичними засобами (іноді перформативними). «Хуанхе» Сянь Сінхая на текст поеми Гуан Вейжана не є винятком. Монументальний твір складається з 8 частин. Є частини, де задіяні хор *tutti* (I, IV, VII, VIII), його жіночий склад (IV частина), чоловічий дует (V частина), соло тенора (I частина), соло баритона (II частина), соло сопрано (VI частина), соло

піпи, тоді як партія читця (всі частини, окрім V) змістовно об'єднує твір. Використовується парний склад оркестру, але з трьома трубами, класичний склад струнних і арфа та китайські народні інструменти – піпа, два сансьєни – великий (басовий) та малий (сопрановий); наявний великий вибір ударних (у тому числі й сім китайських народних інструментів).

Для кантатного твору специфічним є партія *читця* (як уособлення образу Поета), котра є однією з найвиразніших тембро-динамічних ліній (складових) наративної драматургії. Партія читця не лише увиразнює головну ідею твору, але й бере участь у розбудові його форми як наративно-об'єднуючий чинник. Цей прийом зустрічається в драматичних творах, театральних (оперних) виставах, сучасному кінематографі, наближуючи тим самим музичний жанр до перформансу. Кожна частина – наче «жива сцена» з тих важких, трагічних, вкрай величних для Китаю часів, за яких народ довів нездоланність свого патріотичного духу. Отже, поетичний текст дозволяє умовно вирізнити два драматургічних плани:

- той, *що проговорюється* (від першої особи – поета=автора) – ведеться про те, що *вже* відбулося – час **минулий** (наратив, оповідь);
- той, *що співається* – про події «тут і зараз» – час **теперішній** (лірико-пасторальний спосіб оспівування, філософське споглядання природи).

З програмної назви зрозуміло, що образи кантати пов'язані з північною рікою, однією з найдовших у Китаї. Кожна частина циклу уособлює мінливий образ Хуанхе, води якої можуть бути спокійними, бурхливими, темними, прозорими, вони можуть як захищати, допомагати, так і топити. Хуанхе уособлює також ментальний символ *ріки як колиски життя*, бо й досі життя багатьох людей пов'язано з рікою: ловля риб та збирання мушель, вирощування лотосів для споживання їх плодів (горіхів та коріння), прасування білизни, фестиваль драконових човнів на початку літа. В цілому в кантаті образ Хуанхе стає символом боротьби китайського народу з японськими загарбниками.

Твір пронизує національний китайський колорит, закладений у музичній стилістиці, насамперед, мелодиці, що свідчить про коріння художнього мислення композитора – суто національного, небай-

дужого до своєї Батьківщини. Кожна частина кантати має декілька тем, які об'єднує ідея славлення, оспівування рідної землі та життя її людей, в різних його вимірах: і в лірико-пасторальному спогляданні, і в розповіді про неспокійні, трагічні часи. Багато ознак свідчить про тяжіння композитора до звукообразжальної символіки.

Однією з інноваційних рис твору є перехід від гетерофонії, притаманної народнопісенній традиції китайської культури, до європейських типів багатоголосся – гомофонно-гармонічного та поліфонічного. Це свідчить про вплив на композитора західного музичного мислення. Наприклад, абсолютно чужинне для китайської музики тяжіння до хроматизму в деяких моментах драматургічного розвитку кантати стає стилістичною нормою гармонічної мови.

Саме так починається **перша частина** – «**Пісня човнярів Хуанхе**» – з масивного, блискучого спуску хроматизмами – те, що завжди було «на маргінесах» китайської національної мови. Отже, раніше приховане чи абсолютно відсутнє *стає першорядним*. Перші такти твору є *оркестровим дімінуендо* – прикладом професіоналізму в методах роботи з тематизмом, на якому молоді композитори навчаються, яким чином можна будувати як вертикаль, так і горизонталь. Рух хроматизмами завершується початком звучання мелодії з її коротких мотивних чарунок, що підкреслюється контрастом між інструментами – тембровою рівновагою та протиставленням – *arco* та *pizzicato* струнних, звучанням арфи та мікстом гобоїв і кларнетів в унісон.

Цікаво, що деякі місця оркестровки, на наш погляд, не є «класичними»: це стосується закінчення ліній певними інструментами – наприклад, лінія «ритмічної педалі» фаготів (тт. 8–9) закінчується на сильній долі, тоді як кінець подібної лінії кларнетів збігається в часі з початком мелодії; теж саме відбувається й у струнних. Втім, характер музики, започаткований у вступі, дає можливість цілком поринути в світ яскравих та могутніх почуттів, дух народу, а слова: «*Друзі! Чи були ви на Хуанхе? Чи перепливали ви Хуанхе? Чи пам'ятаєте ви часи, коли ми боролися за наше життя на цій річці, мов ці величні хвилі? Якщо ви забули, то слухайте!*», – відразу ж дають зрозуміти, про що буде йтися далі. В партії хору чуємо вигуки «Хай-йоу!» та «Хуа-йоу!», що перекладається як «гребти веслом».

Переможний піднесений стан можна визначити як *героїко-пантеїстичний тип* розповіді та порівняти з початком першої частини «Пісні про Землю» Г. Малера, але це більш світла музика, у якій радість виходить з берегів, мов води річки – *tutti* оркестру, швидкоплинний постійний рух музичної тканини, гліссандо арфи, партія хору, мова читця та соло тенора створюють монументальне звучання, а ладова основа (пентатоніка) підкреслює національний колорит.

Головна тема частини будується на коротких посівках, але, окрім них, є ще й лірична тема, що виступає в ролі побічної: вона контрастує з першою як типом мелодики (більш протяжної, пісенно-ліричної), прозорою фактурою, так і тембродинамікою: мелодія виконується спочатку струнними, потім – хором разом із дерев'яними духовими. Головна й побічна теми споріднені між собою інтонаційно-ритмічними зв'язками.

Друга частина, «Ода Хуанхе», переносить слухачке сприйняття в інший вимір – світ споглядальних відчуттів, глибоких, наче води Хуанхе. Схожий ефект, започаткований у I частині – власне, її друга тема – тут постає на перший план. Після оркестрового вступу, як і в першій частині, читець *здає тон*, налаштовуючи слухачів на новий, більш спокійний лад. Головна тема проходить у партії віолончелей на тлі інших струнних та кларнетів (починаючи з затакту: т. 20). Основне тематичне навантаження має величне соло баритона. Партія арфи створює образ води, що рухається. За спостереженням автора статті, ця тема-образ є однією з найулюбленіших у китайських слухачів. На наш погляд, це пов'язано з її ладо-гармонічною стилістикою, яка тяжіє до колористичності з м'якими гармонічними відхиленнями, протяжною пісенною мелодикою, що, певним чином, апелює до мелодичного стилю С. Рахманінова.

Третя частина, «Вода Хуанхе сходить з небес», починається з імпровізаційного соло *pipi* (китайського народного інструмента). На цьому тлі читець продовжує свою розповідь, яку розпочав у першій частині. Символи «квіточок» над нотами партії піпи позначають їх виконання в техніці тремоло. Імпровізація підготовлює вступ основної мелодії в партії піпи. Тут повністю відсутні хор та соло-голоси; основне семантичне навантаження – в словесному ряді читця та звучанні піпи.

Четверта частина, «Балада Хуанхе», знов починається з промови читця, а згодом вступає хор – спочатку його жіночий склад, потім – *tutti*. Жіночий склад хору завершує цю частину, утворюючи таким чином змістовну арку.

Вже від початку звучання першої теми **п'ятої частини** – «Музичний діалог на березі ріки» (чоловічий дует) – відчутно, що це – «точка перетину» в драматургії твору. Вона – єдиний розділ, де відсутня мова читця. Найявний тембровий контраст – п'ять китайських народних ударних інструментів (які широко використовуються в китайських операх), соло двох (великого та малого) сансьєнів, піцикато струнних, а в основу нової мелодії покладений більш гнучкий, бадьорий рух *alla marcia*. Це повністю контрастує попередній частині, в якій основна пісенно-лірична тема виконувалася жіночим складом хору.

Початок нової теми означений октавами та унісонами (мікстами) тембрів флейти, кларнета та сансьєна. У тематизмі цієї частини з'являється пунктир – ритмічна чарунка, яка створює певний ефект – наступу / впевненості, що, в свою чергу, постулює головну ідею – боротьби із загарбниками, спротиву злу (у контексті кантати – засобами музики). Октавно-унісонне звучання при швидких шістнадцятих та гнучкому ритмі нагадує святкову музику.

Наступна **шоста частина, «Плач Хуанхе»**, знову контрастує до попередньої, про що свідчать темпова позначка – *pesante*, мінорний лад (f-moll) та темброве забарвлення – соло сопрано.

Частина починається досить незвично з точки зору оркестровки: промова читця проходить на тлі перших скрипок, альтів та віолончелей, які грають мелодію в унісон. Напружений рух акордових сполучень та стрімкі пасажі вирізняють її серед інших. Найдраматичніша сторінка кантати за концепцією нагадує Шостий номер кантати «Олександр Невський» С. Прокоф'єва, яка була створена того ж року (1939), що й кантата «Хуанхе». Її тематизм частково складає Третю частину Фортепіанного концерту Сянь Сінхая.

Сьома частина, «Захистимо Хуанхе», яка починається з партії читця, є бадьорим, більш жвавим (ніж у V частині) маршем, що уособлює підняття народного духу. Вона містить одну з найбільш відомих

тем кантати (мелодію цієї частини часто виконують молоді музиканти – вокалісти, піаністи, скрипалі, виконавці на арху, а також прості люди). Головна тема певною мірою схожа на «військову пісню» – малий барабан, труби, чітка та зрозуміла мелодія. Тематизм повністю діатонічний, але з модуляціями з тональності C-dur (перший розділ) до F-dur (другий розділ) та до Es-dur (третій розділ). Поетичний текст передбачає наявність читця та партії хору, без соло-співаків.

Восьма частина, «**Лютий рев хвиль Хуанхе**», починається з промови читця, яку змінює хорове *tutti*. В контексті всього твору ця частина, на наш погляд, має функцію певного «доказування», доповнення, бо надто масивною та «фінальною» є попередня (фортепіанний концерт «Хуанхе» завершується саме на ній). У вступі повторюються хроматичні гамоподібні пасажі та пунктирні ритми, що вже зустрічалися в п'ятій та сьомій частинах твору. Тема проводиться діалогічно, як у першій частині, але тепер діалог відбувається між партією хору та оркестру. Знов згадаємо кантату «Олександр Невський» С. Прокоф'єва, яка за структурою певною мірою асоціюється з «Хуанхе» (зокрема, наявність жіночого соло в шостому та бадьорого маршу в заключному номері). Однак, якщо прокоф'євська кантата має саме сім номерів (трагічний № 6, бадьорий – № 7), то «Хуанхе» складається з восьми частин: трагічна шоста, бадьорий марш – сьома, і «доказування» (*alla Coda*) – восьма частина.

Отже, головною кульмінацією твору постає сьома частина і, у функції «доказування», – восьма, про що свідчить масштабний склад виконавців: оркестр з хором та, у вступних до частин – мова читця. В цих частинах вже відсутні соло вокалістів, як це було в експозиції (першій частині циклу).

Саме через впровадження хору можна виявити основні кульмінаційні зони кантати: хор задіяний у чотирьох з восьми частин – у першій, четвертій, сьомій та восьмій.

На Четверту частину припадає кульмінація, яка поділяє твір на дві масштабні «секції» по чотири частини:

[I, II, III, IV] + [V, VI, VII, VIII].

В цілому, твір побудований таким чином, що, навіть не знаючи вербального перекладу, можна зрозуміти семантику частин циклу че-

рез програмність мислення композитора, настільки колоритними та яскравими є теми й професійно побудованою – форма (відомо, що струнку та довершено форму створює саме контраст).

Контраст присутній на всіх рівнях музично-поетичної мови: вербального тексту, мелодії, гармонії, метроритму, тембро-динаміки, фактури, тобто проявляється *системно*.

Поетичний текст розподіляється між промовою читця, солістами, чоловічим дуєтом та хором-*tutti*. Кожна частина починається декламацією читця, окрім П'ятої, оскільки, на нашу думку, використання в ній чоловічого дуєту спонукало композитора не перетяжувати однаковим тембром музичну тканину, уникаючи схематичності в будові цілого. Унаочнімо виклад «драматургії» поетичного тексту партіями читця, хором та солістами (Таблиця 1).

Таблиця 1. Розподіл поетичного тексту між партіями в кантаті «Хуанхе»

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
Партія читця	✓	✓	✓	✓		✓	✓	✓
Хор	✓			✓			✓	✓
Жіночий склад хору				✓				
Дует тенора і баритона					✓			
Соло тенора	✓							
Соло баритона		✓						
Соло сопрано						✓		

Тематичний контраст у творі виникає завдяки чергуванню у розділах та частинах коротких (I, III, VII частини) та довгих мелодичних фраз (II, VI частини). Безперечно, мелодика пов'язана з *метроритмом*, що створює відповідний характер висловлювання: бадьорий, жвавий (пунктири, короткі мотиви шістнадцятими), ліричний (повільні восьмі, чверті, половинні). Аналітично-слуховий досвід вивчення китайської музики дозволяє виокремити найбільш вживані ритмічні сегменти:

- восьма – дві шістнадцятих (або навпаки);
- чотири шістнадцятих;
- чверть з точкою – восьма, або силабічно подібні їм ритмічні

структури.

Ці базові ритмо-моделі є результатом багатовікової еволюції національної музичної мови Китаю, пов'язуючись, насамперед, із мовою вербальною, зі специфікою гри на народних інструментах (арху, піпи, гуджені, дідзі та ін.) та оригінальною традиційною нотацією, в якій досить проблематично використати дуже складні структури (як ритмічні, так і ладові).

Щодо *фактурної будови*, то композитор виходить за межі традиції – використовує гетерофонію, але, все ж таки, до монодічних структур вдається у певних «ланках» драматургії циклу (третій, п'ятій частинах). Фактурні комплекси вражають своїм розмаїттям, засвідчуючи тяжіння композитора до *кolorистичного мислення в оркестровій тканині*. Зазначимо, що в оркестровій тканині одним з найбільш показових контрастів є *тембро-динамічний*. За Г. Баншиковим (1999), тембр має дві функції – локальну та формотворчу, які досить майстерно проявлені в партитурі. Є частини, в яких задіяні китайські народні інструменти: піпа в третій, сансьєни та ударні в п'ятій. Простежимо *темброву драматургію* на прикладі вживання народних інструментів-соло – піпи, двох сансьєнів та китайських ударних (Таблиця 2).

Таблиця 2. Використання тембрів народних інструментів в кантаті «Хуанхе»

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
Оркестр	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Піпа			✓					
Сансьєн					✓			
Ударні	✓				✓			✓

Контраст діє й на рівні *тональної драматургії* кантати (Таблиця 3).

Аналітика, що міститься в таблицях, унаочнює, що при вивченні партитури кантати «Хуанхе» Сянь Сінхая маємо справу з концепту-

альним мисленням її автора, яке, власне, й обумовлює драматургічну логіку твору. Є частини, розподілені на контрастні розділи, що засвідчує й *темпове різноманіття* (Таблиця 4).

Таблиця 3. Тональний план твору

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
D-dur	C-dur	D-dur	Es-dur	F-dur	f-moll / As-dur	C-F / Es-dur	B-dur

Таблиця 4. Темпова драматургія кантати «Хуанхе»

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
<i>Vivace</i> / <i>Andantino</i> / <i>Allegro</i>	<i>Comodo</i> / <i>Andante</i> <i>sostenuto</i>	<i>Tempo</i> <i>a piacere</i> / <i>Animato</i> / <i>Lento</i> / <i>con moto</i>	<i>Andante</i>	<i>Moderato</i>	<i>Pesante</i> / <i>agitato</i> / <i>meno mosso</i>	<i>Allegro</i>	<i>Poco adagio</i> / <i>Allegretto</i> / <i>Maestoso</i> / <i>tempo</i> <i>di marcia</i> / <i>Vivace</i>

Отже, утворенню контрастів сприяє й темпова драматургія твору, яка, в свою чергу, діє й на рівні *формоутворення*.

Перша частина кантати має рондальну будову:

Вступ – А – В – А₁ – С – А₂, де В – мінорна, бадьора тема, а С – лірична.

Друга частина складається зі вступу та великого соло баритона:

Вступ – А – В – С – А₁.

Форма *третьої* частини складається з чергування двох тематичних розділів, що варіюються; деякі з них мають вільну будову через імпровізаційний характер партій піпи та читця:

Вступ – А – А₁ – В – А₂ – В₂ – А₃, де А – основна тема, В – соло піпи.

Четверта частина, що завершує перший «блок», написана в пісенній формі (зі вступом):

Вступ – А – В – А₁, де «В» виконується tutti-хором та будується на матеріалі вступу.

П'ята частина написана в куплетній формі: **А-А₁-А₂-А₃-А₄-А₅**.

Наративний зміст найдраматичнішої шостої частини викладено у варіантній формі крещендууючого типу.

Сьома частина починається зі вступу; її три розділи мають однакову тему, але у різних тональностях: $A - A_1 - A_2$.

Заключна восьма частина циклу складається з низки тем-мелодій, які утворюють вільну форму крещендууючого типу: $A - B - C - D - E$ (Coda).

Перейдемо до аналізу мелодичної та ладогармонічної будови кантати. Ладогармонічні контрасти будуються на засадах класико-романтичної традиції, хоча і з національним «акцентом». Як вже було зазначено вище, тематизм кантати пронизує мелодичний первень, закладений у народній музиці. Основою є п'ятиступеневий лад – пентатоніка. Однак у кожній частині є певні відмінності.

Перша частина має декілька тем. Основна з них основана на мажорній пентатоніці від тону «d» (т. 48):



Наявні перегуки мелодичних мотивів у партіях соло-тенора та хору, що спираються на гармонію I та V шаблів (автентичний зворот):

$D-dur (I)^{8-9-8-9-6} | V^{5-6-5}$. (Вкажемо на цікаве зіставлення – нову тональність $E-dur$ (т. 66), що виконує функції DD до основної тональності:

$$D-dur II_7^{9-(8)7-8-7} \rightarrow | \rightarrow | V^{6-5} - |).$$

Друга тема мінорного нахилу (h-moll) починається без гармонічної підготовки (т. 73) шляхом зіставлення тональностей; чергування гармонічних сполучень відбувається вже не тільки між I та V, але й між I та IV шаблями (плагальний зворот):

$$h-moll: ||: I_{(64)} - IV_6 | I_{(64)} - IV_3 :||: I^{1-3} - V | (V)^{4-3} - V^{1-3} - I :||.$$

Якщо мінорна тема є лаконічною (період, 8 тактів), то третя тема (тт. 106–109), в основній тональності $D-dur$, мелодично та ладогармо-

нічно пов'язана з першою темою, а також містить коротке зіставлення з тональністю *fis-moll* (т. 108), що приводить до домінанти основної тональності:

$$D\text{-dur: } ||: I^{8-9-8-6-5} :|| III^{3-4} - II_6 | II^{5-7} - V |.$$

Короткі мотиви, що в майбутньому стануть основою теми-мелодії сьомої частини, мають такий вигляд (т. 111):

$$D\text{-dur: } V^{8-9-8} | I^{8-3-5-6-5} | II_6 | II_6^{8-5-7-8-5} | VI_{64}^{4-1-3-4+1} | II^{8-5-7} - V |.$$

Ладо-гармонічною основними цієї частини є чергування I–V, I–IV, I–III, I–VI, I–II шаблів. Можна відмітити діатонічне мислення композитора, яке спирається на вертикальні будови класико-романтичної традиції. Використані тональності з'являються за принципом зіставлення (без модуляційного ланцюжка).

Досліджуючи рівні організації **другої** частини кантати, бачимо, що її ладова основа – мажорна пентатоніка від тону «до» – звучить досить часто, втім гармонічна мова стає більш розвиненою.



В чергу з тональним зіставленням з'являються модулюючі акорди та виразні звороти (наприклад, перерваний у тт. 20–21). Так, гармонічною структурою оркестрового вступу (тт. 19–23) до соло баритона є така послідовність акордів:

$$C\text{-dur } (I)_{1-2} | I - [V^{8-7-6 \dots} VI] | IV - V^{6-5} | VI - V^{8-9-6-5} | I_{5-6-3-2-1} |.$$

Наведемо схему гармонічної будови, починаючи з соло баритона (тт. 23–38):

$$C\text{-dur } (I)_{1-2} | I - [V^{8-7-6 \dots} VI] | IV | [V_{64} \rightarrow II_6^{#3}] | V | I | I_6 | I - [V \rightarrow III] | VI - I_{64} | \\ II_6 - V_6 \rightarrow | II_{1-2} - V_{65} - VI | II_{65}^{-5} | III_6 | II_{65}^{+1+3} - I_{64} | - V - VI^{5-7-5} | V_6 |$$

Порівнюючи гармонічну мову I та II частин кантати, вбачаємо відмінність, що продиктована різним мелодичним та жанровим змістом: у першій частині – короткі, активні мотиви (героїка), у другій – розлоге дихання (пасторально-лірична оповідь).

Ладову структуру **третьої** частини можна трактувати з різних позицій. В імпровізаційному вступі в партії піпи знаходимо низку цікавих речей. Мелодія починається з варіювання навколо звуку «d» (щаблі *D-dur*): ||: 3-2-1:||:(3-2)-1-2-1-5 ||: 1. . . ||, що вказує на мажорну пентатоніку:



Згодом звучить перехід до звуку «с²», відсутній у мажорній пентатоніці від «d»:



Таким чином, створюється ефект міксолідійського ладу, або лідійського від тону «с». Після цього виникає звук «до#», як третій щабель домінанти *D-dur*, але новий звук «ре#» знову вказує на міксолідійську спрямованість, а згодом – на присутність цілотноності, що приводить до утворення мажоро-мінорної пентатоніки. Звідси виникає ефект «мерехтливого», нестійкого ладу.



Основна тема має грайливий характер, що підкреслює її ритміка, та викладається спочатку в мінорній пентатоніці від «ля»,



Es-dur: (I)¹ – (V)³ | (I)¹,

а також зіставлення (тт. 6–10):



Es-dur: I₆⁵⁻⁶ | (I₆)⁻³ | II⁸⁻⁷ | II₇⁺¹⁻⁺³ | I₆
es-moll I₆

У цій частині втретє задіяна фігуративна партія арфи.

Ладогармонічна основа **п'ятої частини** також спирається на пентатоніку, але з деякими відхиленнями всередині звукоряду (хроматизм між V та IV шаблями). Основою слугує мажорна пентатоніка від тону «f»: f-a-b(h)-c-d. Цей «мерехтливий» хроматизм (F-dur): V – IV – V) та пунктир надає тематизму нестандартного звучання.



У **шостій** частині, як й в інших, класико-романтичне звучання створює саме вертикаль – гармонія, оскільки ладове нахилення є незмінним:



Мелодична та ладогармонічна стилістика **сьомої** частини кантати будується на зіставленнях діатоніки мажоро-мінорного складу (тт. 3–4) та пентатоніки (тт. 5–6), відчутної у вступі:



У головній темі переважає мелодичний рух по звуках тризвуків (I та II щаблів) та мелодичне оспівування стійких щаблів (тт. 17–28):



Ладогармонічною основою є діатонічний принцип організації (тт. 17–33):



C-dur: I | - | - | - | II | - | V⁸⁻⁹⁻⁸⁻⁷ | VI₇ - V₆ - I - ₆ | V⁸⁻⁹⁻⁸⁻⁷ | VI₇ - V₆ - I | I₆⁵⁻⁶ | VI | I₆₄⁵⁻¹⁰⁻⁹⁻⁸ | V | V⁸⁻⁹ | I

Мелодика **восьмої** частини будується як на пентатоніці (тт. 1–11), так і на мажоро-мінорній основі – вступ до головної теми й тема у партії хору (тт. 31–37):



Гармонічну організацію відображає схема (тт. 31–39):

B-dur: V | (I)⁸⁻⁷⁻⁶⁻⁵ - I - V | (I)³⁻²⁻¹ - I²⁻¹ - V | I⁵⁻⁶ - II - II - VII |

G-dur: II₇⁻⁵⁻⁶ | V | - | - | - I - II₆₄ - V₆ | I.

Згідно з наданим аналізом основних рівнів музично-тематичної структури можна стверджувати, що взаємовідношення між ними обумовлено впливом західноєвропейського (тонально-функціонального) мислення на національне (китайське) підґрунтя музичної мови. Особливо це стосується ладогармонічної та фактурно-тембрової будови твору. На пентатоновий лад наче «накладається» трафарет класичної гармонії, що організує фактуру за законами гомофонії, яка не притаманна китайській народній пісні.

Висновки. I. Характерними рисами музичної мови кантати є:

- 1) наратив героїко-патріотичного типу: масштабність оповідання; емоційність показу картин народного життя;
- 2) пісенний первень (широкі мелодичні лінії у повільних частинах);
- 3) тяжіння до діатоніки;
- 4) мотивний тип розвитку;
- 5) тональні зіставлення;
- 6) усталені ритмічні формули,



що є архетиповими (запозиченими з фольклору);

7) контраст як принцип організації драматургії твору за такими рівнями: а) тембр (класичні інструменти – китайські народні інструменти); б) принцип супідрядності вербального та музичного тексту: мова – спів; в) діалог (полілог) як принцип трактування хору та його складових: хор – жіночий склад – чоловічий дует – соло; г) фактурний виклад: соло (піпа) – оркестр; монодія – гомофонно-гармонічний склад; д) принцип ладогармонічного мислення: хроматика – діатоніка; пентатоніка – тональність.

II. Жанрові ознаки пасторалі виявляються у прагненні композитора до звукообразжальної символіки, пов'язаної з образами природи, які посідають паритетне місце поряд з піднесено-патріотичними образами. В цілому трактування концепції кантати як *героїчної*

пасторалі збігається з бароковою моделлю екзистенції європейського жанру (ораторії Г. Ф. Генделя «Самсон», «Іуда Маккавей» та інші). На цьому ґрунті формується модель жанру з комплексом установлених елементів музичної мови та семантикою образу *людини пасторальної*. Національно-означеними прикметами китайської пасторалі є колективний герой (народ), пантеїзм як філософія любові до природи, милування її красою, патріотичний дух та лірико-споглядальний світогляд (за контрастом із суспільно-етичними проблемами буття).

Перспективу подальшого вивчення теми обумовлює затребуваність в практиці китайських співаків інших зразків пасторальної «гілки» вокальної музики, що розповсюджена в творчості китайських композиторів (жанрові різновиди пейзажної, любовної, філософсько-споглядальної пасторалі) і тому має бути дослідженою в наступних наукових розвідках.

ЛІТЕРАТУРА

- Банщикова, Г. (1999). *Законы функциональной инструментовки*. Санкт-Петербург: Композитор.
- Шаповалова, Л. В. (2017). Интерпретология как интегративная наука. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 46, 289–300.
- Chang, Chun-ya (2017). *The Yellow River Piano Concerto: a pioneer of Western classical music in modern China and its socio-political context*. (DMA thesis). The University of Alabama. Tuscaloosa. Retrieved from <http://ir.ua.edu/handle/123456789/3378>
- Shan Bai (2006). *The historical development and a structural analysis of the Yellow River Piano Concerto*. (Master thesis). University of Pretoria. Pretoria. Retrieved from <https://www.matsuk12.us/site/handlers/filedownload.ashx?moduleinstanceid=11065&dataid=27017&FileName=Yellow%20River%20Analysis.pdf>
- 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*, 11 (2), special iss. XX, 136–140.

- Tao, Lin (2019). *An Integration of East and West: History, Analysis and Reception of the Yellow River Piano Concerto*. (DMA dissertations). Louisiana State University. Baton Rouge. Retrieved from https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_dissertations/5059/
- Xiangtang Hong (2009). *Performing the Yellow River cantata*. (Dissertation for the degree of DMA). University of Illinois at Urbana-Champaign. Urbana, Illinois. Retrieved from https://www.ideals.illinois.edu/bitstream/handle/2142/14552/1_hong_xiangtang.pdf?sequence=3

Huang Lei

Postgraduate student at the Department of Interpretation and Music Analysis,
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts
e-mail: 1908278607@qq.com
ORCID iD: 0000-0001-9227-8429

HEROIC PASTORAL AND ITS NATIONAL-STYLE RECEPTION IN THE CANTATA “YELLOW RIVER” BY XIAN XINGHAI

The statement of the problem. *The cantata “Yellow River” (黄河) is one of the most expressive works in Chinese musical art. The article offers interpretation of the cantata in the light of national Chinese pastoral symbolism. Created in 1939 by Xian Xinghai (冼星海) and based on the text of a poem by Guang Weizhan (光未然), the cantata is still of great interest to the researchers.*

The poetic text of the cantata tells about hard struggle of the Chinese people against the Japanese invaders during the Second Sino-Japanese War.

The Ukrainian listeners are faced with misunderstanding of the musical language and cultural norms of Chinese mentality. The artistic concept of pastoral genre as a harmonious communication between man and nature makes it possible to interpret the ethno-national language of this work in the system of European values. Rather, we can talk about a historical and cultural parallel corresponding to the “dialogue of cultures” as a leading trend in contemporary art and not about stylization. Heroism of European Baroque and Classicism was closely associated with the image of a person fighting for the social ideals (and even dying for

them), while the pastoral emphasized images of nature, which served as excellent “scenery” for human actions.

The relevance of the article increases interest in the problem of human communication in the globalized oecumene, in particular, in the composer's interpretation of the cantata genre semantics in relation to a concept of “heroic man” and idea of pantheism as a philosophy of a pastoral man.

The purpose of the article is to identify the established dominants of the Chinese national language in the cantata “Yellow River” by Xian Xinghai in the context of pastoral genre symbolism.

Number of scientific publications investigate this piece, yet none of them addresses the issue of cantata genre semantics as a national reception of heroic pastoral. Thus, Shang Bei's dissertation revealed the principle of constructing the Yellow River piano concerto, borrowed from the thematism of the cantata (the second section of the dissertation is devoted to the cantata itself, and the third – to the concerto). Xiangtang Hong's (2009) dissertation explores the history of the cantata, its verbal text, Western European influences.

Analysis of recent research and publications. Cantata as a genre and form of European music embodies a certain ideal of cultural identity through musical and poetic means. “The Yellow River” is no exception. The composition consists of 8 parts. There are parts where there is a tutti chorus (I, IV, VII, VIII), its female composition (IV), male duet (V), solo tenor (I), solo baritone (II), solo soprano (II), solo soprano (VI), solo pipa and the reader's part (all parts except V), uniting all movements. The cantata uses a paired orchestral composition, but with three trumpets and solo parts for Chinese folk instruments – pipa, two sanshinās – large (bass) and small (soprano). There is a large percussion section (including seven Chinese folk instruments), harp and classical string section. The article emphasizes the role of the reader, who personifies Poet and becomes one of the most expressive timbre-dynamic lines of the music piece. The reader's part not only reveals the patriotic idea of the work, but also contributes to the development of its form as a unifying element. This technique found in drama productions and modern cinematography made musical genre closer to the performance. Each movement is a “live scene” depicting extremely tragic times for China, when people proved the invincibility of their spirit. The poetic text makes it possible to distinguish two dramatic dimensions in the cantata: the one in which the Poet (the image of the Author) speaks of what has already happened and the second

one glorifies the current events “here and now”. Each movement of the cantata portrays the changing image of the Yellow River, the waters of which can be calm, stormy, dark and transparent. The work is filled with national stylistics embedded in melodic-rhythmic and modal structures. Each movement of the cantata has several themes united by the idea of glorifying the native land and its people in different dimensions: lyrical contemplation (pastoral), stories about tragic times (narration) and singing about people (ode).

Conclusions. *One of the innovative principles of musical thinking is the shift from heterophony inherent in the Chinese folk song tradition to homophonic-harmonic and polyphony. This proves the influence of Western European musical thinking. For example, the attraction to chromaticism, completely alien to Chinese music, at some stages of the dramatic development of the cantata becomes one of the stylistic features of its harmonious language. This is how the first part of “The Song of Boatmen on the Yellow River” begins – with a massive, brilliant chromatic descent. Thus, first of all, the hidden or the absent becomes paramount.*

The article notes the technique of timbre mixes of folk and symphonic instruments, which signals a professional work on thematicism based on genre-stylistic synthesis. The genre features of pastoral are revealed in the composer’s tendency towards sound-imaging symbolism associated with images of nature, which are equivalent to heroic images. In general, the interpretation of cantata as a heroic pastoral coincides with the early (baroque) stage of the genre in Europe (oratorio by G. F. Handel), which formed a complex of invariant elements in musical language, emphasizing genre semantics (the image of the “shepherd”). The work exposes the national features of the Chinese pastoral – a collective hero (people), heroic pathos, pantheism as a philosophy of love for nature, a lyrical and contemplative worldview.

Key words: *cantata; artistic concept of genre; heroic pastoral; narrative drama; sound-imaging symbolism.*

REFERENCES

- Banshchikov, G. (1999). *The laws of functional instrumentation*. St. Petersburg: Compozitor [in Russian].
- Chang, Chun-ya (2017). *The Yellow River Piano Concerto: a pioneer of Western classical music in modern China and its socio-political context*. (DMA thesis).

- The University of Alabama. Tuscaloosa. Retrieved from <http://ir.ua.edu/handle/123456789/3378> [in English].
- Shan Bai (2006). *The historical development and a structural analysis of the Yellow River Piano Concerto*. (Master thesis). University of Pretoria. Pretoria. Retrieved from <https://www.matsuk12.us/site/handlers/filedownload.ashx?moduleinstanceid=11065&dataid=27017&FileName=Yellow%20River%20Analysis.pdf> [in English].
- Shapovalova, L. V. (2017). Interpretology as an integrative science. *Problems of interaction of art, pedagogy and theory and practice of education*, 46, 289–300 [in Russian].
- 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*, 11 (2), special iss. XX, 136–140 [in English].
- Tao, Lin (2019). *An Integration of East and West: History, Analysis and Reception of the Yellow River Piano Concerto*. (DMA dissertations). Louisiana State University. Baton Rouge. Retrieved from https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_dissertations/5059/ [in English].
- Xiangtang Hong (2009). *Performing the Yellow River cantata*. (Dissertation for the degree of DMA). University of Illinois at Urbana-Champaign. Urbana, Illinois. Retrieved from https://www.ideals.illinois.edu/bitstream/handle/2142/14552/1_hong_xiangtang.pdf?sequence=3 [in English].

Стаття надійшла до редакції 12 вересня 2021 р.

Розділ 2.

ПИТАННЯ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА

УДК: 780.616.432.071.2:781.66]:159.942

DOI 10.34064/khnum1-6008

Зуб Галина Олександрівна

кандидат мистецтвознавства, доцент, концертмейстер кафедри хорового диригування та сольного співу Харківської державної академії культури

e-mail: galinazub1970@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-3908-032X

**ПСИХОЕМОЦІЙНИЙ КОМПЛЕКС
ПІАНІСТА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА ЯК ВІДДЗЕРКАЛЕННЯ
ЕВОЛЮЦІЇ ПРОФЕСІЇ**

Розглядається явище концертмейстерської культури як художній феномен. Мета дослідження – висвітлити, на основі порівняльно-історичного аналізу, генезис та історичний розвиток типів концертмейстерського мистецтва, визначити компоненти, що складають основу професійної діяльності концертмейстера та виявити необхідні для неї особистісні якості. Інноваційність роботи обумовлена завданнями аналізу історичних витоків виникнення системної організації типу «фон-рельєф» в музичних структурах та встановлення етапів їх розвитку, а також розширення розуміння художніх можливостей діяльності сучасного концертмейстера.

*На основі розгляду художньо-естетичних, музично-практичних і соціологічних аспектів становлення мистецтва акомпанементу від синкретичних форм до сучасності **резюмується**, що концертмейстерське мистецтво сьогодні вимагає знання багатьох стилів і жанрів, навичок їх художнього відображення з урахуванням світогляду епохи, драматургії*

твору та оригінального авторського почерку, та потребує комплексу специфічних професійних і особистісних якостей, зокрема розвиненої виконавської інтуїції та навичок комунікації. Звідси, в основу розробки теоретичної концепції концертмейстерської діяльності має лягти триєдність педагогіки, виконавства і психології. Така розробка дозволить професії концертмейстера придбати необхідну повноту стійких ознак і відкриє нові перспективи для подальшого вивчення її методологічних, практичних і художніх аспектів.

Ключові слова: концертмейстер; концертмейстерське мистецтво; акомпанемент; рельєф-фон; соліст; ансамбль; психологічні особливості.

Постановка проблеми. Процеси розвитку концертмейстерського мистецтва на сучасному етапі вирізняє інтенсивний пошук шляхів оновлення змісту і засобів музичної виразності, пов'язаний з відкриттями в області композиторської практики, що висуває нові вимоги до виконавської діяльності. Звернення до витоків концертмейстерського мистецтва як мистецтва акомпанементу дозволяє охопити різноманітність моделей співвідношення сольного співу та акомпануючої функції, які співіснують в сучасній художній практиці, оскільки сучасний концертмейстер виступає не тільки як педагог і рівноправний учасник ансамблю, але, як показують багато сучасних партитур, як *Артист*, котрий поряд з вокалістом активно бере участь в інтерпретації музично-художнього твору.

Інноваційність цього дослідження обумовлена завданнями виявлення передумов історичного виникнення організації типу «фон-рельєф» в музичних структурах і встановлення етапів (періодизації) їх розвитку. Крім того, елементи новизни в даній роботі визначає тенденція до розширення розуміння можливостей концертмейстерської діяльності на сучасному етапі та пов'язаних з нею художніх завдань з освоєння найскладніших стилів і жанрів, які потребують проникнення в музично-мовні та світоглядні сфери.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Слід зазначити, що проблема концертмейстерського мистецтва в даний час тільки лише проходить шлях наукового осмислення, і тут можна виділити певну історичну динаміку – від методичних розробок (Гендельман, 2004)

до осягнення ролі концертмейстера як рівноправного учасника ансамблю, педагога і творця оригінальних інтерпретацій.

У статтях, які представлені в музичних словниках та енциклопедіях, мистецтво акомпанементу і концертмейстерське мистецтво частково отримали термінологічне висвітлення. Однак термін «концертмейстер» розглядається не в усіх виданнях подібного роду, характеристика діяльності музиканта, в кращому випадку, дається гранично коротко, не розкриваючи багатогранної практики піаніста-аккомпаніатора, не оцінюючи внесок найбільш яскравих представників професії. В «Музичному словнику» Рімана, однак, можна знайти систематизацію ряду родинних понять: акомпанемент (синонім – супровід), генерал-бас, *accompanato*, концертмейстер (Ріман, 1904: 16, 329–331, 669, 1211). Останнім часом з'явилося кілька дисертаційних досліджень, в яких концертмейстерська діяльність розглядається авторами в руслі обраної науково-дослідницької проблеми, виявляється прагнення дати визначення цього роду музикування, цілісно осмислити його (Говорухіна, 2009; Інюточкина, 2010). Концертмейстерська проблематика може просвічувати і крізь призму інших наукових дискурсів, пов'язаних, наприклад, з камерно-вокальним та камерно-інструментальним ансамблевим музикуванням (див.: Денисенко, 2010; Економова, 2002; Польська, 2001; Воронина, 1986; Голубовская, 1985). Фундаментальними в цьому напрямку є дослідження Т. Молчанової (Молчанова, 2007; 2013а; 2013b; 2015; 2021).

Метою цього дослідження є виявлення генезису та історичного розвитку типів концертмейстерського мистецтва, а також визначення компонентів, що складають основу професійної діяльності концертмейстера, зокрема необхідних особистісних якостей.

У зв'язку з цим ставиться ряд дослідницьких завдань:

– осмислити процес становлення інструменталізму від передісторії до новаторських форм, що узагальнюють культурно-історичні досягнення попередніх епох, в тому числі й архаїчного та фольклорного етапу становлення акомпанементу, а також історичні витoki інструментального супроводу співу;

– розглянути тенденції в області концертмейстерського мистецтва, присвячені проблемам виконавської комунікації та інтерпретації;

– повернути увагу до сучасних творів вітчизняних композиторів з метою більш активного введення їх у виконавську практику.

Методологічною основою дослідження є сукупність принципів порівняльно-історичного та системного аналізу.

Виклад основного матеріалу. При розгляді явища концертмейстерської культури як художнього феномена є виправданим звернення до категорії цілісності в філософії та мистецтві. З метою усвідомлення природи цілого необхідно виявити спрямованість процесу розвитку змісту поняття. Зміни в трактуванні поняття відбивають процес трансформації цілісності як явища.

Естетичне ціле не дорівнює «сумі смислів» окремих елементів форми, оскільки цілісність є системою, тобто передбачає зв'язок підпорядкованих (ієрархічних) ступенів смислоутворення. Значення окремого елемента діалектично осмислюється лише в контексті змісту цілого як системи, яка трансформується зі зміною елементів і типами їх співвідношення.

Одним із типів організації художньої цілісності, що пов'язаний з формою викладу, є співвідношення «рельєф-фон». Цей тип відноситься до найбільш складних систем побудови художнього хронотопу. Будучи такою, що здатна самоорганізовуватися, система, яка припускає наявність співвідношення «рельєф-фон», може в процесі функціонування видозмінювати свою структуру.

Системою, заснованою на діалектичній єдності функцій «рельєф-фон», можна вважати, зокрема, структуру концертмейстерського мистецтва. У рельєфно-фоновій системі організації художньої цілісності, властивій концертмейстерській культурі, функції рельєфу й фону взаємопов'язані: відсутність однієї з них веде до нівелювання іншої. Крім того, будь-яка функціональна система передбачає в якості обов'язкової умови існування процес зміни функцій. Отже, на різних ділянках художньої цілісності один і той самий пласт може виконувати як функцію рельєфу, так і функцію фону. Нарешті, кожен з пластів, пов'язаний з репрезентацією тієї чи іншої функції, розшаровуючись всередині самого себе, може поєднувати функції як рельєфу, так і фону.

Відповідно до судження К. Ручьєвської (Ручьевская, 1988: 72), функція інструментальної партії може бути досить скромною – ство-

рювати фон і тримати тональність, але може бути й досить значною. Нерідко головні музичні події відбуваються саме в супроводі, зміст розкривається, перш за все, в партії фортепіано або іншого супроводжуючого інструменту. Тому інструментальний супровід може одночасно поєднувати різні ролі: узагальнювати, ідеалізувати, коментувати, створювати загальний емоційний тон, настрій, зображати обставини дії і висловлювати підтекст. Інструментальна партія доспіває, договорує недомовлене вокальною партією або передбачає, підказує локальну мелодію, вступає з нею в діалог, а іноді і в суперечку, несе в собі виразність жесту, міміки, рухів, малює деталі пейзажу, обстановки дії. Образотворча музика в супроводі, однак, має не тільки і не стільки фонове значення: вона розкриває внутрішній зміст, підтекст. Супровід співвідноситься не тільки з вокальною партією (партіями), але і з текстом, з розвитком сюжету. Така риса сприйняття музики, як об'ємність, обумовлює те, що одні елементи звучання перебувають на першому плані в сфері активної уваги, інші сприймаються як супутні, треті – складають фон. Деталі цього фону знаходяться за межами активної уваги. Фон створює глибину, об'ємне звучання. Матеріал, що сприймається сумарно, протиставляється рельєфу – матеріалу, що розташовується в зоні оптимальної виразності. Різні типи відносин пасивного та активного рівнів сприйняття є важливим законом художньої форми в музиці. Жвавість, гострота, мобільність сприйняття залежить від можливості перемикання уваги на різні плани, від чергування напруження в активних і пасивних фазах форми. Функції форми найтіснішим чином пов'язані зі зміною інформативної насиченості загальної тканини, а це останнє визначається, в свою чергу, зміною співвідношень рельєфного й фонового.

Явище концертмейстерського мистецтва неможливо розглядати поза його зв'язком з загальною історією музики. Вивчення історії акомпанементу і концертмейстерської діяльності необхідно, оскільки характер і роль акомпанементу залежать від епохи, національної приналежності музики і її стилю.

Так, в умовах міфологічної культури ритуал як система в якості елементів об'єднував слово, музику, танець. Обрядове дійство супроводжувалося ударно-шумовою ритмічною підтримкою, елементи ці-

лого були рівнофункціональними, існували в синкретичній єдності. У зв'язку з цим, постановка проблеми про наявність системи, організованої за типом «рельєф-фон», щодо епохи міфологічного синкретизму не є коректною. Умови для виникнення музично-художньої цілісності як рельєфно-фонові системи виникають через тисячоліття після виокремлення музики з системи рівнозначних елементів, представлених міфомисленням.

Генезис ієрархічно організованої музичної цілісності сходить до епохи ранньої поліфонії IX–XI століть і пов'язаний з процесом розвитку поліфонічних жанрів. Яскравим нововведенням, яке виникло у Франції протягом XIII століття, була нова форма багатоголосся, що отримала назву «дискант» (*discantus, lat.*). Так називався верхній супроводжуючий основну мелодію голос, який рухався завбільшки протилежно по відношенню до руху основної мелодії.

Епоха Нового часу відкриває новий етап трактування художньої цілісності як рельєфно-фонові єдності. Опублікований Дж. Каччіні збірник мадригалів і канцонет «Нова музика» (1602) дав найменування революційному зрушенню початку XVII ст. в підході композиторів до правил написання вокально-інструментальної музики. Л. Г. да Віадана першим почав систематично використовувати basso continuo, надавши щодо цього пояснення в передмові до «*Li cento concerti ecclesiastici*» (1602). Акомпанемент набуває функції гармонічної опори мелодії. У той час було прийнято виписувати лише нижній голос акомпанементу, намагаючись відтворити гармонію за допомогою цифрових позначень (генерал-бас або цифрований бас). Виконавець повинен був мати фантазію, здатність до імпровізації, смак і спеціальні навички, щоби зуміти «розшифрувати» цифрований бас. Мистецтво акомпанементу розглядалося як своєрідна форма імпровізації. Від часів Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена акомпанемент виписувався авторами повністю.

Першу згадку, що стосується ансамблевого виконавства, а отже, відноситься до концертмейстерського мистецтва, можна знайти в трактаті Ф. Куперена «Мистецтво гри на клавесині», де він з жалем зауважує, що недосвідченому слухачеві діяльність концертмейстера представляється незначною, другорядною (Куперен, 1973: 30). К. Ф. Е. Бах

в своєму трактаті «Досвід викладу правильного способу гри на клавикорді», друга частина якого цілком присвячена акомпанементу і вільній фантазії, зокрема, говорить про те, що гарний акомпанемент оживлює виконання п'єси (Бах, 2005: 105). Основний висновок, який робить автор – це те, що далеко не кожний хороший піаніст може бути хорошим концертмейстером. Звідси випливає, що музикант, крім виконавських навичок, повинен мати особливі якості, які, швидше за все, є специфічними рисами характеру, його психологічними особливостями. Трактат К. Ф. Е. Баха має особливе значення, оскільки, аж до ХХ століття, ніхто з музикантів-піаністів, педагогів, методистів, що майстерно володіли ансамблевим виконавством, не залишив спеціальної праці на цю тему, обмежуючись лише окремими зауваженнями.

У ХІХ столітті, в силу об'єктивних історичних передумов, удосконалювався виконавський компонент концертмейстерського мистецтва. Гастрольна діяльність співаків, інструменталістів-віртуозів потребувала появи піаністів, які володіють мистецтвом гри в ансамблі і здатні швидко засвоїти великий обсяг нотного тексту. В цьому випадку функції піаніста, що зазвичай не передбачали педагогічної допомоги, були акомпануючими. На даному етапі вже чітко проявляється різниця між професійним психотипом соліста (піаніста, інструменталіста) та акомпаніатора, на основі чого можна говорити про специфічні риси характеру, які відповідають кожному з цих видів мистецької діяльності.

Від середини ХІХ століття концертмейстерське мистецтво як окремий вид виконавства оформляється в самостійну професію, а Італія надає приклад гідного ставлення і поваги до концертмейстера не як до слуги, а навпроти, як до Майстра. В цей період музична культура стрімко розвивається. Основні жанри, поширені в ці часи в Європі та Росії – опера й камерно-вокальна музика. В цих жанрах працюють такі композитори, як Дж. Верді, Дж. Россіні, М. Глінка, О. Даргомижський. Вони не тільки створюють опери, але і допомагають розучувати партії співакам. У повсякденній роботі композиторів зі співаками формувалися критерії концертмейстерського професіоналізму, які є актуальними і зараз. Так, концертмейстер повинен був добре знати специфіку вокальної професії, вміти вибирати методи ро-

боти з урахуванням індивідуальних особливостей співака, поступово і поетапно опановувати твір.

Завдяки складній і кропіткій роботі композиторів, в театрі складаються національні традиції співу і акомпанементу, кристалізується також виконавська естетика оперного мистецтва. Значні зміни відбуваються в камерно-вокальній музиці. Переосмислюється роль супроводу в романсах і піснях. Акомпанемент не тільки гармонічно підтримує вокальну партію, але й несе певне смислове навантаження, що, безумовно, ускладнює партію фортепіано й вимагає для неї окремого виконавця (раніше, як правило, романс виконувався під власний акомпанемент).

Важливий етап у розвитку камерно-вокальної музики – романси, пісні та вокальні цикли М. Мусоргського. З їх появою збагачуються тематика вокальної творчості, її жанровий діапазон. Фортепіанна партія за своїм характером стає більш імпульсивною, в ній послідовно і тонко використовуються темброві, динамічні і штрихові можливості інструменту, поглиблюється і збагачується образ, який вимальовується в партії голосу. Крім того, вона створює другий образний план, якщо на те націлює літературна першооснова.

Поступово акомпанемент перетворюється з простого супроводу в рівноправну партію ансамблю, особливо яскраво це проявляється в фортепіанних партіях романсів і пісень Е. Гріга, П. Чайковського, С. Рахманінова. Рівнозначність партій визначає спільне рішення творчих задач. Творчий тандем співака та піаніста стає співдружністю інтерпретаторів-одномумців.

Від другої половини ХІХ століття концертмейстерське мистецтво набуває самостійних професійних ознак. Саме тоді А. Рубінштейн запропонував створити в Петербурзькій консерваторії спеціальні класи для тренування навичок спільної гри, читання з листа і транспонування фортепіанних та оркестрових творів.

У ХХ столітті завершується стадія виокремлення концертмейстерського мистецтва в самостійну царину діяльності піаніста-професіонала. Співак і піаніст мають володіти необхідними літературно-художніми знаннями. Разом з тим, не поодинокі випадки, коли піаністу-концертмейстеру доводиться виступати провідником в опануванні вокалістом (солістом) різних стилів, форм, мистецтва агогі-

ки й т. ін. Зміни відбуваються не тільки в літературній основі творів, а й торкаються сфери музично-виразних засобів. Трансформується ладотональна основа вокальної музики, зокрема, розширюється діапазон залучених ладів і вертикальних структур. Змінюється ставлення до ритму: посилюються різного роду акцентуація, ґрунтовно зростає роль вільного метроритму, що ускладнює ансамблеві завдання. Збагачується штрихова палітра фортепіанної партії та область прийомів звуковидобування. Акомпанемент виконує нові виразні функції: доповнюючи та наповнюючи новими змістами невисловлене солістом, підкреслює і поглиблює психологічний і драматичний зміст музики, створює виразний та ілюстративний фон.

Характерний для музики XIX століття процес жанрових взаємодій відбився в художніх шуканнях композиторів-романтиків. Ці тенденції знайшли продовження в оперній та камерно-вокальній творчості митців XX століття: П. Гіндеміта, Ф. Пуленка, М. Тарівердієва, В. Губаренка, О. Щетинського та багатьох інших. Композитори відходять від звичних канонів, звертаються до жанрів камерно-вокального циклу та моноопери, тобто твори тяжіють до камерності і, одночасно, до театральності у втіленні найглибших афектів. Фігура концертмейстера постає в новаторському ключі, потребує особливого артистичного потенціалу. Подібна всеосяжна роль концертмейстера перетворює його не тільки на посередника між композитором і слухачем, але робить його, поряд із солістом, співтворцем музики. Артистизм концертмейстера в камерно-вокальних жанрах (вокальний цикл, камерна опера) пов'язаний із самозаглибленням, інтровертністю, і в той же час, спрямованістю до активної виконавської комунікації – вмінням вести «бесіду» з солістом, створюючи діалогічну атмосферу в процесі передачі глибоких, часто архетипових смислів, які відображають векторні тенденції драматургії творів.

Виявлення особистісних якостей концертмейстера має універсальне значення незалежно від того, в якій області працює фахівець. Психологічні аспекти діяльності концертмейстера змушують по-новому поглянути на педагогічні та виконавські аспекти цієї професії. Дослідження різноманітних видів взаємодії в процесі роботи в інструментальному ансамблі з учнями вказує на істотні відмінності

між концертмейстером-піаністом, педагогом-піаністом і виконавцем-піаністом. Крім того, істотно різняться психологічні якості піаніста, що працює з професійними виконавцями-вокалістами або інструменталістами, і концертмейстера в сфері музичної освіти. Ці відмінності полягають в рисах характеру, особливостях світосприйняття, психодинамічних особливостях темпераменту, що диктує необхідність психологічного підходу до дослідження даного виду діяльності.

У музики в більшій мірі, ніж у багатьох інших областей людської діяльності, є підстави бути зарахованою до психологічної сфери. Психологічні моменти проникають в усі галузі дослідження музики, бо вона сама є психічно обумовленим явищем. Традиція психологічного підходу до музики як до явища і як виду діяльності не нова. Про глибоке естетичне, етичне і навіть терапевтичне значенні музики, нехай і без згадки поняття «психологія», писали Піфагор, Платон, Арістотель (Лосев, 1974). Музична психологія протягом ХХ століття розвивалася за багатьма напрямками, диференціюючись в тому числі за музичними професіями. Діяльність музикантів, педагогів, теоретиків, які працюють в різних сферах академічної музики, психологічно дуже різняться.

Виконавець на народних інструментах, що працює на перетині сфер народної і класичної музики, відрізняється від більш «академічного» інструменталіста симфонічного оркестру. Чи має діяльність концертмейстера в сфері музичної освіти серйозні підстави претендувати на самостійну «нішу» в області психології музичної діяльності? Так, звичайно. Психологічне обличчя концертмейстера істотно відрізняється від такого у піаніста-соліста.

У концертмейстерського мистецтва є вагомий аргумент на користь його особливих зв'язків з психологією. Це – взаємодія між концертмейстером і солістом, психологічний фундамент професійної діяльності. Професія концертмейстера – це й покликання, й майстерність, і вміння спілкуватися, творити та переживати музику. Концертмейстер – психологічна опора ансамблю. Нотний текст, який є відправною точкою для пошуку інтерпретації, при прагненні композиторів забезпечити його найбільш повно ремарками, що допомагають в розшифровці, все одно не здатний направити виконавців

в спільне русло творчих пошуків. Тут дається взнаки різниця в людській і музичній індивідуальності, яка робить різні інтерпретації іноді вкрай несхожими і, в той же час, однаково переконливими.

Численні психологічні дослідження останніх двох десятиліть знаходять все нові підтвердження того, що початкова людська прамова формувалася не зі слів, а з вокалізованих інтонаційних реплік (Штеге, 2012). А здатність розпізнавання конкретного змісту в звуковисотних та ритмічних характеристиках музики стояла біля витоків формування мови. Найдавніші мови цілком могли бути тональними. У цьому випадку наукою рухає зовсім не загальноісторичний інтерес, а цілком нагальна потреба пояснити, по-перше, природу емоційного впливу музики, по-друге, природу музичної обдарованості і, по-третє, сучасні функції музики в людському суспільстві. Все це має саме безпосереднє відношення до концертмейстерського мистецтва, отже, підтверджує його «особливі відносини» з психологією.

Крім того, даний вид діяльності по праву належить до музичної педагогіки. На відміну від акомпаніатора, концертмейстер повинен вміти здійснювати педагогічні функції: допомагати солістові освоювати його партію, пояснювати ансамблеві завдання і т. д. Крім того, обов'язковим є читання з листа та транспонування на високому професійному рівні. Щоб розуміти музичну мову у всій її змістовності, піаніст-концертмейстер повинен володіти достатнім запасом знань, що виходять за межі самого музичного мистецтва, бути ерудованим музикантом, що має життєвий та культурний досвід.

Концертмейстерське мистецтво – одна з тих професій, де обов'язки та способи дій не прописані чітко, залишаючи за фахівцем право їх широкого вибору. Яскравою відмітною рисою є індивідуальний шлях вдосконалення й кінцева «планка» майстерності, яка визначається специфічними особливостями характеру та особистими намаганнями кожного концертмейстера. Надзвичайна складність визначення критеріїв професійної майстерності пояснюється винятковістю головної якості, котру неодмінно повинен мати концертмейстер – *інтуїції*. Для концертмейстера інтуїтивний рівень – головний критерій професійної майстерності, який неможливо замінити ані високим рівнем виконавського мистецтва, ані педагогічними здібностями.

Висновки. На основі розгляду художньо-естетичних, музично-практичних і соціологічних аспектів становлення мистецтва акомпанементу від синкретичних форм до сучасного стану концертмейстерської творчої співпраці можна стверджувати, що концертмейстерське мистецтво сьогодні є невід'ємною частиною музичного виконавства та освіти.

Розширення репертуару в сфері концертмейстерської діяльності потребує теоретичного, аналітичного осмислення та нових педагогічних підходів до виховання піаністів-ансамблістів, що виконують твори старовинної і найсучаснішої авангардної музики. Це вимагає від виконавців знання багатьох стилів і жанрів, навичок їх художнього відображення з урахуванням світогляду епохи, драматургії твору та оригінального авторського почерку.

Триєдність *педагогіки, виконавства і психології як взаємопов'язаних компонентів концертмейстерського мистецтва* має лягти в основу розробки теоретичної концепції концертмейстерської діяльності і концертмейстерського мистецтва. Така розробка дозволить придбати даній професії необхідну повноту стійких ознак і відкрити нові перспективи для подальшого вивчення її методологічних, практичних і художніх аспектів.

ЛІТЕРАТУРА

- Бах, К. Ф. Э. (2005). *Опыт истинного искусства клавирной игры. Книга 1. 1753 г.* Санкт-Петербург: Издательский дом «Early music».
- Воронина, Т. (1986). О камерном музицировании и становлении исполнителя. В кн. *О мастерстве ансамблиста*, сс. 31–48. Ленинград: Изд-во ЛОЛГК.
- Гендельман, Д. (2004). Роль концертмейстера в воспитании певцов. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 13, 160–168.
- Говорухіна, Н. О. (2009). *Еволюція вокального циклу та закономірності циклоутворення (на прикладі творів Р. Шумана, Х. Вольфа, А. Шенберга)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків.
- Голубовская, Н. И. (1985). *О музыкальном исполнительстве*. Ленинград: Музыка.

- Денисенко, І. (2010). *Фактура як засіб реалізації програмного змісту у фортепіанній музиці (на прикладі циклів К. Дебюссі та М. Равеля)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків.
- Економова, Е. К. (2002). *Сумісна діяльність співака і концертмейстера у професійній підготовці студента-вокаліста*. (Автореф. дис. ... канд. пед. наук). Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса.
- Інюточкіна, Н. В. (2010). *Феномен піаніста-концертмейстера в вокально-інструментальному ансамблі (на прикладі австро-німецького вокального циклу ХІХ ст.)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків.
- Куперен, Ф. (1973). *Искусство игры на клавесине*. (Пер. с фр. О. А. Серовой-Хортик). Москва: Музыка.
- Лосев, А. Ф. (1974). *История античной эстетики. Высокая классика*. Москва: Искусство.
- Молчанова, Т. (2007). *Мистецтво піаніста-концертмейстера*. (2-е вид.). Львів, Сполом.
- Молчанова, Т. (2013а). Історико-соціальні умови формування мистецтва піаніста-концертмейстера в Україні. *Мистецтвознавчі записки*, 24, 84–97.
- Молчанова, Т. (2013б). Мистецтво піаніста-концертмейстера у соціокультурному контексті сучасності. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 19 (1), 212–217.
- Молчанова, Т. (2015). *Мистецтво піаніста-концертмейстера у культурно-історичному контексті: історія, теорія, практика*. Львів: Ліґа-прес.
- Молчанова, Т. (2021). *Самоосвітня діяльність піаніста-концертмейстера: теоретичний аспект*. Львів: Вид-во Т. Тетюк.
- Польська, І. І. (2001). Поняття ансамблю в музиці. *Культура України / Culture of Ukraine*, 8, 153–160.
- Риман, Г. (1904). *Музыкальный словарь*. Москва: Изд. П. Юргенсона.
- Ручьевская, Е. А., Иванова, Л. П., Широкова, В. П. и др. (1988). *Анализ вокальных произведений*. Ленинград: Музыка.
- Штеге, Ф. (2012). *Музыка, магия, мистика*. (Пер. с нем. А. М. Боковикова). Москва: Райхль; Амрита.

Halyna Zub

Ph. D. in Art Studies, Associate Professor, Accompanist
at the Choral Conducting and Solo Singing Department,
Kharkiv State Academy of Culture
e-mail: galinazub1970@gmail.com
ORCID iD: 0000-0003-3908-032X

**PSYCHOLOGICAL AND EMOTIONAL COMPLEX
OF PIANO ACCOMPANIST AS A REFLECTION
OF THE PROFESSION EVOLUTION**

Background. *The article studies the accompanist culture as an artistic phenomenon. The accompanist art development processes at the given stage are distinguished by an intensive search for renewal of the content and means of musical expression, coupled with discoveries in composition practices, which puts forward new performance requirements. **Scientific novelty** is pre-determined by the tasks of detecting the historical origin of the organization of the “background-relief” type in musical structures, specifying the stages of their development. Tracing back the origins of the art of accompanying allows us to reveal a variety of relationship models between the solo singing and accompanying function, which co-exist in various forms in modern artistic practices, thereby depicting the main professional qualities and skills of a piano accompanist.*

The purpose of this article is to discover the genesis of the types of accompanist art, their historical development, as well as to determine the components that form the basis of the professional activity of the accompanist and to identify major personal qualities characteristic to this profession.

It should be noted that the issue of accompanist art is currently only passing the way of scientific comprehension, and we can distinguish a certain historical dynamics: from methodological developments to comprehending the role of an accompanist as an equal member of the ensemble, teacher and creator of original interpretations of compositions.

Results of the research. *The phenomenon of accompanist art is considered in the paper in terms of its connection with the general history of music. The history of accompaniment and the work of an accompanist should be recognized and*

studied, since the nature and role of the accompaniment depend on the era, nationality of music and its style. Concertmastering is one of those professions where the duties and modes of action are not clearly expressed, leaving the professional with the right to choose. A striking distinctive feature is the individual path of improvement and the final “bar” of mastery, determined by the traits of the character and personal aspirations of each accompanist. The article discusses the issue of the specific musical and psychological abilities of a concertmaster, which ensure compliance with professional requirements.

Conclusions. *The development of a theoretical concept of accompanist art will allow this profession to acquire the necessary completeness of permanent features and will open up new prospects for further study of methodological, practical and artistic aspects.*

Key words: *accompanist; accompanist art; accompaniment; relief-background; soloist; ensemble; psychological characteristics.*

REFERENCES

- Bach, C. Ph. E. (2005). *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments. Book 1. 1753.* Saint Petersburg: Publishing house “Early music” [in Russian].
- Couperin, F. (1973). *The Art of Playing the Harpsichord.* (Translated from French by O. A. Serova-Khortik). Moscow: Muzyka [in Russian].
- Denysenko, I. (2010). *The texture as a means of implementing programmatic content in piano music (on the example of the cycles by C. Debussy and M. Ravel).* (Extended abstract of Candidate dissertation). Kharkiv ‘I. P. Kotliarevskiy’ State University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Ekonomova, E. K. (2002). *Joint activities of a singer and accompanist in the professional training of a student majoring in the art of singing.* (Extended abstract of Candidate dissertation). ‘A. V. Nezhdanova’ Odesa National Musical Academy, Odesa [in Ukrainian].
- Golubovskaia, N. I. (1985). *On musical performance.* Leningrad: Muzyka [in Russian].
- Hendelman, D. (2004). The role of the accompanist in the education of singers. *Problems of Interactions of Art, Pedagogy, Theory and Practice of Education*, 13, 160–168 [in Russian].
- Hovorukhina, N. O. (2009). *The evolution of the vocal cycle and the regularities of cycle formation (on the example of the works of R. Schumann, H. Wolf,*

- A. Schoenberg). (Extended abstract of Candidate dissertation). Kharkiv 'I. P. Kotliarevskyi' State University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Iniutochkina, N. V. (2010). *The phenomenon of a pianist-accompanist in a vocal-instrumental ensemble (on the example of the Austro-German vocal cycle of the XIX century)*. (Extended abstract of Candidate dissertation). Kharkiv 'I. P. Kotliarevskyi' State University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Losev, A. F. (1974). *The History of Ancient Aesthetics. High Classical Period*. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
- Molchanova, T. (2007). *The art of pianist-accompanist: training manual*. (2nd ed.). Lviv: Spolom [in Ukrainian].
- Molchanova, T. (2013). Historical and social conditions for the evolvement of the art of pianist-accompanist in Ukraine. *Art history notes*, 24, 84–97 [in Ukrainian].
- Molchanova, T. (2015). *The art of pianist-accompanist in a cultural-historical context: history, theory, practice*. Lviv: Liga Press [in Ukrainian].
- Molchanova, T. (2021). *Self-learning activity of pianist-accompanist: theoretical aspect*. Lviv: Publisher T. Tetiuk [in Ukrainian].
- Molchanova, T. O. (2013). The Art of the Pianist-Accompanist in the Socio-Cultural Context of the XX century. *Ukrainian culture: the past, the present, and ways of its development*, 19 (1), 212–217 [in Ukrainian].
- Polska, I. I. (2001). The concept of ensemble in music. *Culture of Ukraine*, 8, 153–160. [in Ukrainian].
- Riemann, G. (1904). *Musical vocabulary*. Moscow: Publisher P. Jürgenson [in Russian].
- Ruchievskaja, E. A., Ivanova L. P., & Shirokova V. P. et al. (1988). *Analyses of vocal works*. Leningrad: Muzyka [in Russian].
- Stege, F. (2012). *Musik, Magie, Mystik*. (Translated from German by A. M. Bokovikov). Moscow: Reichl; Amrita [in Russian].
- Voronina, T. (1986). On chamber music making and the formation of a performer. In *On the mastery of ensemble player*, pp. 31–48. Leningrad: Publishing house LOLGK [Leningrad State Conservatoire] [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 11 вересня 2021 р.

UDC 780.644.1.071.2:78.071.1(410)(092)

DOI 10.34064/khnum1-6009

Tao Jin

Postgraduate student,

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

e-mail: taojin@126.com

ORCID iD: 0000-0001-9324-8440

PERFORMANCE CHARACTERISTICS OF EUGENE GOOSSENS'S CONCERTO FOR OBOE AND ORCHESTRA

Statement of the problem. *The study of the process of development of the concert style of oboe performance is a relevant area of modern musicology, as evidenced, in particular, by the scientific activity of the International Double Reed Society (IDRS) and works of other researchers on the history of the instrument and its repertoire starting with the second half of the 20 century (Bate, 1975; Bartalozzi, 1967; Reeves & Hooper, 1985; Goossens & Roxburgh, 2001). The concept of “concert oboe” is actualized by V. Martynova (2018, 2019) on the basis of the performance art of the 19th – 20th centuries. As for works for oboe of the early 20th century, in particular by E. Goossens, there are a few studies devoted to the development of modern style of the concert oboe (Del Mar, 1984; Lopez-Pelaez-Casellas & Garcia-Herrera, 2019) and to E. Goossens's Concerto (Woodworth, 2016). This determines **the scientific novelty** of this research, which involves genre-style and performance analysis of the Concerto. **The purpose of this study** is to identify typical genre-stylistic and performance characteristics of E. Goossens's composition in the context of the development of the concert style of oboe performance.*

*The **research methodology** is based, first, on the genre and style approach, which is traditional for musicology, in particular, on research on the code of reflexivity (Shapovalova, 2006), and pastoral genre in music (Shapovalova, Chernyavska, Govorukhina & Nikolaievskaya, 2021). Another methodological dimension is related to the positions of analytical interpretation and principles*

of performance analysis (Nikolaievska, 2020), which focus on such elements as form-creation, performance dramaturgy, performance poetics.

Results and conclusions. *The typical genre and stylistic features of E. Goossens' composition refer to the traditions of the romantic concerto (one-movement structure; the presence of a symphonic model of the genre; the use of initial intonation as the main sound symbol of the work; the absence of a single tonal centre; reflexivity; the involvement of pastoral colour as an established image of the instrument). From the viewpoint of performance poetics we have marked the overcoming of the formality of rondeau nature by the continuity of performance form-creation; the presence of such difficulties requiring high performance skills of an oboist as playing of whole-tone scale, high notes and extreme sounds of the registers, polyrhythmic structures, the abundance of virtuoso passages in the composition, the variety of articulation techniques, fast-frequency vibrato, etc., which is crucial in the process of development of the concert style of oboe performance in the early 20th century.*

Key words: *oboe; concerto genre; Eugene Goossens's creativity; performance specifics; concert style; performance analysis.*

Statement of the problem. The process of the development of the concert style of the oboe performance lasted several centuries: from the appearance of the instrument in the scores of J. B. Lully, H. Purcell, A. Vivaldi, works by F. A. Rosetti, W. A. Mozart, to the concerto pieces of L. A. Lebrun, who wrote 6 concertos for the oboe and orchestra, K. M. Weber, N. Coste ("Fantasie de concert" for two oboes, op. 35), V. Bellini, G. Donizetti (Concerto for English horn), A. Pasculli. In the early 20th century the oboe performance developed rapidly, which allowed composers to create new works of the concerto type. These include the Concerto for oboe and orchestra by the leading English composer and conductor Sir Eugene Goossens (1893–1962). Known primarily as a conductor, E. Goossens worked with orchestras around the world: the Rochester Symphony Orchestra, the Cincinnati Symphony Orchestra, and the Sydney Symphony Orchestra. He also proved to be a prolific composer, having written nearly 70 works, including chamber and orchestral, as well as two full-length operas. Eugene Goossens's Concerto for Oboe and Orchestra was written in 1929 for his brother

Leon Goossens, an oboist who was a prominent figure in British oboe performance sphere.

The study of the process of development of the concert style of oboe performing is a relevant area of modern musicology, as evidenced by a review of scientific publications on the topic, presented below.

Analysis of recent research and publications. Among the publications related to the oboe (technology and creativity) a large number of scientific articles of the International Double Reed Society (IDRS) should be mentioned. Important studies that still remain relevant are the monographs of Philip Bate (1975), Leon Goossens and Edwin Roxburgh (2001). Creativity for the oboe is being actively studied (in particular, in the Web of Science publications). D. Paoli (1977) analyzed the bibliography that was published at the time; A. H. Reeves & J. Hooper (1985) reprinted the 1945 issue of the *Iee Proceedings, a science measurement and technology journal*, which contains important information about the achievements of music making and the technology of playing the oboe; new measurements of sound production on the oboe were described by B. Bartalozzi (1967). As for the oboe music of the end of the 19th – beginning of the 20th century, quite a lot of research is devoted to R. Strauss's Concerto. In particular, M. P. Lopez-Pelaez-Casellas and C. Garcia-Herrera (2019) designed the A/R/TOGRAPHY methodology for 1st part of Strauss's work, which allows one to research, perform and teach it at the same time (most attention is paid to breathing), J. Del Mar (1984), additionally researching publications and other sources concerning R. Strauss's Concerto, drew conclusions directly related to the new principles of the oboe playing initiated by the composer. V. Martynova (2018; 2019) actualizes the concept of "concert oboe" and makes descriptions of works of the concerto genre of the 20th–21st centuries. As for the works for oboe, written in the early 20th century, in particular, those by E. Goossens, there is not much research studying the process of flourishing of the modern style of the oboe concerto.

Analysing E. Goossens' Oboe Concerto, Grace Woodworth (2016) names several reasons why this particular work is interesting both in terms of performance and composition. First, E. Goossens' Concerto for Oboe and Orchestra is a one-movement work that does not fit into the traditional structure of a classical concerto. After all, most works of the concerto genre

from the Baroque era to the present day usually have a three-movement structure. Also, in this work there is no typical for the concerto form tempo opposition “fast-slow-fast”. The first two thirds of the work involve one tempo of the performance (*moderato*, a dotted quarter equal to 88), in the last third of the Oboe Concerto there is a slight slowdown. Despite the fact that the work ends at a brisk tempo, this is the first and only deviation from the *moderato* tempo, in which the main material is set out. The next component that distinguishes the E. Goossens’ Oboe Concerto from the typical concerto form is the close relationship between the soloist and the orchestra. While concertos are usually a dialogue between the soloist and the orchestra, which is manifested in the alternate presentation of the solo part and orchestral playing, instead of typical concerto structures, in this work the part of the orchestra and soloist are intertwined into a single ornament. The composer levelled the distribution of roles; the orchestra in this work performs not only the function of accompaniment, but acquires independent features. Also in E. Goossens’s Concerto in One Movement there is no single tonal centre that is a characteristic feature of the composer’s writing of the 20th century.

The purpose of the study is to identify typical genre and stylistic features and performance specifics of E. Goossens’ Oboe Concerto in terms of the development of the performance concert style.

The research methodology is based, first, on the genre and style approach, which is traditional for musicology, in particular the researching the code of reflexivity (Shapovalova, 2006) and the genre bases of pastoral (Shapovalova and Chernyavska and Govorukhina, & Nikolaievskaya, 2021) in music. Another methodological dimension is related to the positions of analytical interpretology and the principles of performing analysis, stated in the monograph of Yu. Nikolaievskaya (2020), which focus on such elements of the composition as form-creation, performing drama, performing poetics.

Presentation of the main material. *Compositional and dramatic analysis of the Concerto.* Regarding the structure of the Oboe Concerto, it should be noted that although this work does not clearly fall under any of the traditional forms, G. Woodworth (2016) defines its form as a free rondo: ABACA. But unlike classical concertos, E. Goossens’ work does

not provide for the canons of traditional rondo. As G. Woodworth notes, the sections of the work are not balanced in length, they have a different number of measures. For example, a fragment of the letter “A” (until the first cadence) lasts 12 measures, the letter “B” – 16, the letter “C” – 15, while in the classical rondo each fragment has a balanced phrasing, when each refrain has a square structure equal to the number of measures. Despite this, it is obvious that the composer tried to present the Oboe Concerto in classical canons. At the same time, the work contains the rethinking of the classical idiom from the standpoint of composer’s thinking of the 20th century. The most significant difference between E. Goossens’ rondo and the traditional one is on the functional level: this is owing to the lack of tonality. In addition, the work lacks cadences in the traditional sense, which have always been an integral part of the classical concerto and had an important semantic load – a demonstration of the virtuoso and technical capabilities of the soloist. Owing to the lack of authentic cadences in the work or the obvious movement from the dominant to the tonic, E. Goossens’ Oboe Concerto cannot be defined as a form of sonata rondo. However, the composer identifies cadences using other markers. The cadence in the Oboe Concerto is marked by a loss, or, conversely, an increase in energy. This can be seen both in terms of dynamic nuance and in terms of texture. In most cadences there is a decrease in the level of dynamics, especially noticeable in the last figurations. But there are cases, when the dynamic level in the cadence increases and acquires maximum performance, such as in the main cadence (the letter “W”), which is the culmination of the whole work both in terms of dynamic performance and in terms of overall volume and the technical capabilities of the instrument. The way out of the cadence should be pointed out separately, which poses a difficult technical task for the performer – the use of the sound “sol” of the third octave, which goes far beyond the working range of the oboe! Cadences with the traditional presentation of the harmony of the V–I steps are rare, most of them are musical material, in which there is no specific harmonic structure, which makes it difficult to determine the point of their appearance. In addition, an interesting fact is that in the cadences (including the main cadence in the letter “W”) the soloist is not completely without orchestral accompaniment. In the main cadence, the

oboe solo is performed against the background of the sustained sound (pedal) of the string group of the orchestra and bassoons (in the clavier, this element is represented as a *tremolo* in the left hand of the piano). As a result, the musical material of the Oboe Concerto is perceived as a fluid, continuous form that sounds free and constantly changes, and is updated at any moment. According to G. Woodworth (2016), despite the differences between the Oboe Concerto and the traditional rondo, it still has aspects, in which traditional characteristics are manifested. First, each refrain of the theme (measures 11–20, 23–35, 91–99, 159–169) is set out in the tonal area of the first conduction. With the exception of the last refrain, which sounds a fifth higher than the expositional one, each time the theme returns to a certain tonal area. Although the work does not show tonal connections in the traditional sense, this figure gives reason to consider the E. Goossens' Oboe Concerto a form of rondo. In addition, there is a strong thematic connection between the refrains in the material. The motive that opens the Concerto is the main “sound symbol” of the work. It not only becomes the basis of the main theme, but also penetrates into the material of other sections, it can be observed in the parts of various instruments of the orchestra. Not only does the theme act as a refrain, it also appears in a modified form in other contrasting sections. For example, in the material of the letter “L” (section B), the theme is used to give more development to the melody. This effect is further enhanced by resizing (directly the letter “L”), where the theme from the even metric 6/8 is now “embedded” in 7/8. The composer uses numerical means of expression to achieve a high culminating result (effect): asymmetrical meter, ascending chromatic line of passages, increase of the dynamic nuance and change of the tempo to *stringendo*. The culmination leads to a new section, which on the one hand contains contrasting material, on the other – through the use of the motive of the theme-refrain – embodies a certain connection of the work as a whole. Motive – “sound symbol” sprouts in another section C (beginning of section C – the letter “P”) (measure 227, six measures to the letter “V”). In this fragment, the motive has the form of a rhythmic pattern, which is carried out in “magnification”, laid out in quarter lengths instead of eighths, after which the material of section C is returned (theme 3). Section B ends with a *diminuendo*, its theme (theme 2)

gradually fades, after which it is replaced by a theme-refrain (theme 1). The relationship between sections A and B is characterized by a sparse texture. In this fragment the composer leaves only the oboe solo (second mini-cadence, 3 measures to the letter “H”). But the motive is especially pronounced in section C during the transition to the cadence (7 measures to the letter “V”). The form of the work has vague horizons, it is “fluid”. This is stipulated by the smooth transitions between the sections of the work, which the composer combines with the help of refrain motives.

The main theme of the Concerto is the opposition of lyrical pastoral mood to technical virtuosity. The Concerto starts with a short orchestral introduction (10 measures) – a motive of four notes: fa–do–si flat–mi flat (pure fourth down, small seventh up and pure fourth up). The first three sounds are combined with a triplet rhythm, performed with a stroke of *staccato*. But different performers in their interpretations play this motive with different sharpness of sound production. The last sound of mi flat is long. The theme of the oboe (beginning – the letter “A” or measure 11) represents further development of the main motive (entry motive), the triplet rhythm remains the main component. The refrain theme (the main theme) further permeates all layers of the score of the Concerto, will constantly accompanies the listener in different modifications and from different sounds. For example, in the letter “L”, when the character changes dramatically, the meter changes by 7/8, the theme-refrain is presented in a modified form. This is achieved not only by changing the meter and other distribution of lengths (instead duplets replace triplets), but also by the *staccato* stroke, which in this fragment must be performed with a clear solid articulation. The distribution of lengths and strokes also has a significant effect on phrasing: if the first section of the work was dominated by a stroke of *legato*, which combined long broad phrases of up to four measures, then this section brings to the fore “measuring nature”, *scherzo*. The composer gives the listener a unique opportunity to feel all the shades of contrast, using the same intonation pattern. That is, the same material can be embodied in contrast, using different means of expression.

An important place in E. Goossens’ Oboe Concerto has the development of motives. The composer creates most of the motives from combinations of an exposition motive of four sounds (at the beginning of the work it is

percussion and high woodwinds). When the theme returns in the fragment (the letter “D”), it is presented in a modified form in accordance with the changes that occur in the accompaniment. The main motive remains, but it sounds half a tone higher (measures 56–58). Interestingly, with each new conduction, the pitch of the motive changes, as shown (measures 64–67 and 74–76). In general, there are three themes in E. Goossens’s Concerto For Oboe: Theme 1 (refrain) – three measures of the letter “A”; Theme 2 (section B) – measures 6–9 of the letter “H”; Theme 3 (section C) – three measures of the letter “R”.

It is necessary to single out another important expressive compositional means of E. Goossens’ Concerto – the use of a whole-tone scale. Playing regular intervals is not typical for oboists, so it requires a certain skill from the performer. This scale is performed in two “varieties” – from the sound “do” (C, D, E, F#, G#, A#) and from the sound “C sharp” (C#, D#, F, G, A, B). The whole-tone sequences can be observed, for example, in the fragment: the letter “J” (measures 115–118). As these scales follow each other immediately, the effect of modulation, of the change of the tonal centre is created (measures 33–34).

The rhythmic component of E. Goossens’ Oboe Concerto is also interesting and deserves special attention. The composer often uses polyrhythmic techniques in the work. This can be considered an important feature of the compositional writing of E. Goossens, the most common technique is the comparison of simple and complex meters (for example, measures 106, 110–114, 118 and 195–197). In measures 111–112, the oboe solo is set in 6/8, while the orchestral accompaniment is set in 2/4, thus creating a combination of triplet and duplet rhythms in simultaneous sounding. A similar comparison also occurs in the letter “C”, when simultaneous conduction in different groups of the orchestra of the patterns in 6/8 and 3/4 create hemiola (measures 39–41). The polyrhythmic effect also appears in measures 195–199, where a triplet rhythm sounds in the oboe part, while in the cello part a syncopated duplet rhythm is performed, first by a group of eighths and then by quarter lengths. Polyrhythm is used in all the sections of the work, and such moments are quite fleeting. Almost the entire section B contains metrical differences between the soloist and the orchestral accompaniment, constantly moving between a complex

and a simple meter. The material of section A (refrain) is set out in 6/8, each time it returns, except when it returns after the cadence. In such fragments, the time of 4/4 appears and performs the function of coda, providing the logic of the end of the work. Section B is also characterized by a comparison of duplet and triplet rhythms – because the oboe solo sounds in the time of 6/8, and the orchestra – 2/4. This creates a rhythmic instability. Section C contrasts significantly with any previous material as it is written in 3/4 with a very clear and simple meter. Thus, we can assume that E. Goossens uses the meter in order to highlight different sections of the work, which also helps to give the form of the work a clearer horizon.

Let's move on to the analysis of *performing specifics*. It should be noted that the composer foresaw a certain difficulty in performing, such metro-rhythmic “shifts”, so to facilitate the calculation and rhythmic thinking of performers, he put remarks in the musical text: a dotted quarter is to be thought as a quarter (the letter “G”), a quarter is to be thought as a dotted quarter (the letter “J”).

No less difficult to perform on the oboe is the material that lasts from the letter “D” to “E” (measures 54–70). This fragment also provides technically complex sound transitions, which requires flexibility and endurance of the embouchure, as the soloist has to play many high-pitched notes with weak dynamics (in nuance *p*), which is very difficult to achieve on the oboe, especially to maintain control over the quality of intoning. High notes are difficult to perform on the oboe not only because of the load on the labial apparatus, but also because of the complex combinations of fingering. The virtuoso passages, with which the work is saturated, both in the main material and in the cadences, must also be worked out to the state of phrasal integrity and filigree. The numerical number of sharp notes also complicates the requirements of the finger technique of the performer (as is the case, for example, in measures 59–61). Playing various modifications of the whole-tone scale presents certain difficulties for the oboist, as the traditional repertoire for the oboe is built on major and minor scales, chords and playing of these chords.

The next difficult technical requirement for a performer of the Oboe Concerto is to use sounds that are located at the extreme register limits. The work contains both the highest register sounds and extremely low ones

(B flat of the minor octave). The fa sound of the third octave is high enough for the oboe range. In the work, the extraction of this note occurs at an early stage of sounding, so it presents certain difficulties for the oboe performer associated with a complex load on the labial apparatus. The presence of a large number of high notes and an extended range in this Concerto also complicate the technical performance tasks. In this work the use of an extended range requires the performer to play the lowest note of the oboe in *B-minor* of the small octave, as well as the high note of the *sol* of the third octave. Though it is not the highest sound the oboe can physically produce, extracting the note of *sol* of the third octave requires a high level of skill in lip muscles coordination. There is a small number of orchestral works that require a certain range; most of them are works by French composers. Some solo works for the oboe also include this high register, but their number is limited. Such an extended range requires a specific quality of reeds, from which oboe canes are made, which creates flexibility in sound production on the instrument and provides the ability to qualitatively represent both low and high registers.

The Goossens' Oboe Concerto uses a wide range of articulation possibilities of the instrument, which also poses a difficult task for the performer when choosing a cane to perform this work. In order to achieve this, the oboist must use a wide range of articulations for the successful realization of the artistic ideas of the work. These articulations include a variety of accents, light *staccato*, *tenuto*, *marcato* and even *legato* accents. Rhythmic *ostinato* in section B needs pronounced accents both in the solo part of the oboe and in the accompanying part of the strings (measures 103–107). The performer must take this accent into account, as he demonstrates the “weight” of the note, not just the sharp beginning of the sound. To do this, the soloist must use more air current, competently calculating the force of respiration and to a lesser extent to use accentuation with the tongue. In this way, it is possible to achieve the effect of a “heavy” accent, which is noticeable during all stages of sound production (beginning, stationary part and attenuation). This accentuated “heaviness” gives the musical material intensity and purpose, contrasts with the original pastoral theme. Although most of the Concerto belongs to a lyrical sphere, the composer also appeals to such expressive means as light *staccato* with a firm attack

and clear articulation, which creates a *scherzo* playful character in some episodes. For example, such strokes can be observed in the letter “L” and up to the letter “M” (measures 143–150). The soloist should perform these sounds with clear articulation, the distance between the sounds should be slightly greater. Some soloists use a narrow fast-frequency vibrato when performing these fragments, which contributes to the lightness and flexibility of sounding. E. Goossens uses the *tenuto* stroke with caution, which implies, on the contrary, a very soft articulation. One can assume that the composer in this particular case is trying to create a special specific effect, because such a sounding never again occurs in the musical material of the work. The only *tenuto* remark is found in measures 212–216, four measures before the letter “U”. In measures 212–215, such articulation implies the weight and length of the notes in full sounding, but still with a certain separation. For a short time the attack loses the clarity of sound contours. The theme here is the same as in the violin part in the previous section; however, where previously it was vague, he now writes the same remarks separately from the *tenuto* markings.

One of the important features of the Concerto is long, lyrical phrases and calm pastoral melodies. According to Jeffrey Hopes, the sound image of pastoral emphasizes the environment, “in which the original pastoral voice is depicted as expressing itself” (Hopes, 2017: 3). These fragments do not require accents and bright clear articulation, the composer aims to achieve the effect of a continuous spatial line. Such phrases usually have a volume of 3–4 measures and are performed with a stroke of *legato* (for example, measures 59–61).

As well as when using various articulations, the vibrato is also extremely important in the successful performance of this concerto. It is possible that the vibrato affects the timbre and the changes of character on the oboe more than any other technique, because this expressive means “works” at the intonational level. Owing to the limited dynamic range of the instrument, the performer needs to have a large number of different articulations, as well as to master many types of vibrato, both fast-frequency and vibrato with a larger oscillation amplitude. In the study, Grace Woodworth quotes Leon Goossens himself, who believes that the vibrato on a wind instrument is the most natural quality of sound, and

the wellknown analogy of performance skill on wind instruments with singing is the best example to follow. He describes four vibrato speeds: slow, medium, fast, and a combination of slow and fast, in which the speed of the vibrato changes during transitions from one sound to another (Woodworth, 2016: 51). All four of these types of vibrato are necessary for the successful performance of E. Goossens' Oboe Concerto. Musical material from "P" to "V" is written in a lyrical, warm character and with various nuances. Therefore, the oboist-soloist must change the type of vibrato during the performance of this fragment so that it is wider, with larger oscillation amplitude and more flexible than when performing the previous material. This can be achieved by creating a slower vibrato. The middle section requires the use of another type of vibrato to increase the intensity required for the further development of musical material. In this case, on the contrary, the vibrato should be fast and wide. This gives the timbre an intensity that is necessary for a successful contrast of the presentation. To achieve the effect of "soft *staccato*" in the letter "L", the vibrato must be very fast and narrow. This gives the articulation lightness, but without the extreme intensity that is, for example, the vibrato in section B. Finally, the conduction of Theme 3 involves a combined type of vibrato: a combination of slow and fast.

Since in his Oboe Concerto, the composer creates such artistic images as, for example, landscape scenes, the performer must also choose vibrato with different characteristics. In this work, the approach to vibrato is more dictated by focusing on the direction of movement of the melodic line and phrasing than on the intensity and timbre.

When analysing the E. Goossens' Oboe Concerto, it is also necessary to pay attention to the interpretative aspect. Many soloists make their changes to the musical text during the performance, often playing the groups of quadruplets unevenly; triplets can also be performed not evenly, but more sharply, as if the rhythm of eighth-dotted eighth-sixteenth. Among the soloists there are supporters of fast and virtuoso passages performance, especially the cadence ones; others, on the other hand, play the passages as widely and slowly as possible, allowing each sound to resonate fully. Approaches to the use of vibrato also differ. Some soloists use all the four of the above mentioned types of vibrato, while others use vibrato only in

the lower register at long sounds. Thus, the E. Goossens' Concerto for Oboe has significant potential for further interpretations.

Conclusions. Thus, in the process of identifying **specific features** of E. Goossens' Concerto for Oboe, we shall note the following.

1. From the view point of typical genre and style features, one-movement nature (the tradition of a romantic concerto) seems to be important, but without the tempo opposition "fast–slow–fast"; the presence of a symphonic model of the genre (connection of the sounding of the soloist and the orchestra, constant development of motives); the use of the initial motive as the main "sound symbol" of the work; the absence of a single tonal centre; reflexivity (L. Shapovalova) of the composer's statement, which is manifested owing to the gradual slowdown of the tempo during the work; the presence of established roles of the instrument (pastoral feature is one of the most important).

2. From the view point of performance poetics it is important to note the following: the rondeau nature of the form (with the obligatory repetition of the refrain) is overcome by the continuity of the performer's form-creation; playing at regular intervals (whole-tone nature), the presence of high notes and extreme sounds of registers, skilful use of polyrhythmic structures, the abundance of virtuoso passages in the composition, the presence of various articulation techniques, high-frequency vibrato (or vibrato of four types, according to L. Goossens) – all the listed things are a sign of the mastery of the performer, which is extremely important *in the process of formation of the concert style of oboe performance* in the early 20th century.

The availability of a sufficient number of performance editions creates the preconditions for the next stage in the study of E. Goossens's Concerto for Oboe and Orchestra, which is a **further perspective** of the chosen topic.

BIBLIOGRAFY

- Мартінова, В. І. (2018). Концертуючий гобой: тембр, техніка, традиційні та новітні прийоми гри. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 50, 149–165. DOI 10.34064/khnum1-5011
- Мартінова, В. І. (2019). Концерт для гобоя з оркестром у творчості композиторів Новітнього часу: аспекти жанрової стилістики. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 51, 149–165. DOI 10.34064/khnum1-5011

- дії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 54, 71–93. DOI 10.34064/khnum1-5405
- Ніколаєвська, Ю. В. (2020). *Ното Interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть*. Харків: Факт.
- Шаповалова, Л. В. (2006). *Рефлективный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве*. Харьков: Скорпион.
- Bartolozzi, B. (1967). *New sounds for Wood wind*. London: Oxford University Press.
- Bate, Ph. (1975). *The oboe: an outline of its history, development, and construction*. London: Ernest Benn Limited; New York: W. W. Norton & Company.
- Del Mar, J. (1984). Strauss 'Oboe Concerto' – a re-examination of the available sources and editions. *Tempo*, 150, 18–26. DOI: 10.1017/s004029820005868x
- Goossens, L. & Roxburgh, E. (2001). *Oboe*. (3rd edition). London: Kahn & Averill Publishers.
- Hopes, J. (2017). The sounds of early eighteenth-century pastoral: Handel, Pope, Gay, and Hughes. *E-rea* [Online], 14.2, 32 p. Retrieved from <https://journals.openedition.org/erea/5741?lang=en#quotation>, DOI: <https://doi.org/10.4000/erea.5741>
- López-Peláez-Casellas, M. P., & García-Herrera, C. (2019). An artistic research proposal from an A/R/TOGRAPHY perspective: a study of Strauss's oboe concerto. *Revista Música Hodie*, 19. DOI <https://doi.org/10.5216/mh.v19.54873>
- Paoli, D. D. (1977). Oboe bibliography, vol. 1 – German – Hosek, M. *Nuova Rivista Musicale Italiana*, 11 (3), 505–505.
- Reeves, A. H. & Hooper, J. (1985). Oboe – History and Development (reprinted from the journal, October, 1945). *Iee Proceedings a science measurement and technology*, 132 (6), 394–398. DOI 10.1049/ip-a-1.1985.0073
- 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*, 11 (2), special iss. XX, 136–140.
- Woodworth, G. E. (2016). *A Background, Analysis, and Performance Guide for Eugene Goossens's Concerto in One Movement for Oboe and Orchestra*. (Doctoral Dissertations). Louisiana State University. Baton Rouge. Retrieved from https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_dissertations/2746/

Тао Цзинь

аспірант Харківського національного університету мистецтв
імені І. П. Котляревського
e-mail: taojin@126.com
ORCID iD: 0000-0001-9324-8440

ВИКОНАВСЬКА СПЕЦИФІКА КОНЦЕРТУ ДЛЯ ГОБОЯ З ОРКЕСТРОМ ЮДЖИНА ГУССЕНСА

Постановка проблеми. Вивчення процесу становлення концертного стилю виконавства на гобої є **актуальним** напрямком сучасної музикології, про що свідчить, зокрема, активність наукової діяльності Міжнародної асоціації виконавців на гобої та фаготі (IDRS) та роботи інших дослідників, з історії розвитку інструмента та його репертуару, починаючи від другої половини XX ст., (Bate, 1975; Bartalozzi, 1967, Reeves & Hooper, 1985, Goossens & Roxburgh, 2001). Поняття «концертний гобой» концептуалізує В. Мартинова (2018, 2019) на матеріалі виконавства XIX–XX ст. Щодо творів для гобоя початку XX ст., зокрема Ю. Гуссенса, то дослідження, присвячені цьому етапу розвитку сучасного концертного гобойного стилю, поодинокі (Del Mar, 1984; Lopez-Pelaez-Casellas & Garcia-Herrera, 2019), як і стосовно власне Концерту Ю. Гуссенса (Woodworth, 2016). Це обумовлює **наукову новизну** представленого дослідження, що полягає у жанрово-стильовому та виконавському аналізі обраного Концерту. **Мета роботи** – виявити типові жанрово-стилістичні ознаки та виконавські особливості твору Ю. Гуссенса в контексті становлення концертного стилю виконання на гобої.

Методологія дослідження заснована, по-перше, на традиційному для музикознавства жанрово-стильовому підході, зокрема дослідженнях щодо рефлексивності (Л. Шаповалова, 2006) та пасторальності (Shapovalova, Chernyavska, Govorukhina & Nikolaievskaya, 2021) в музиці. Інший методологічний вимір пов'язаний з позиціями аналітичної інтерпретології та принципами виконавського аналізу (Ніколаєвська, 2020), що зосереджені на таких складових, як формоутворення, виконавська драматургія, виконавська поетика.

Результати й висновки дослідження. Типові жанрово-стилістичні риси твору Ю. Гуссенса відсилають до традицій романтичного концерту (одночастинність; наявність симфонізованої моделі жанру; використання початкової інтонації як основного звукового символу твору; відсутність єдиного тонального центру; рефлексивність (за Л. Шаповаловою, 2006); залучення пасторальності як усталеного амплуа інструмента). З точки зору виконавської поетики відмічено додання рондальності форми континуальності виконавського формотворення; наявність виконавських труднощів, що потребують високого рівня майстерності гобоїста (цілотнові гамми, високі ноти та крайні звуки регістрів, застосування поліритмічних структур, насиченість твору віртуозними пасажами, різноманітність артикуляційних прийомів, високочастотного вібрато та ін.), що є найважливішим у процесі становлення концертного стиля виконання на гобої на початку ХХ ст.

Ключові слова: гобой; жанр концерту; творчість Юджина Гуссенса; виконавська специфіка; концертний стиль; виконавський аналіз.

REFERENCES

- Bartolozzi, B. (1967). *New sounds for Wood wind*. London: Oxford University Press [in English].
- Bate, Ph. (1975). *The oboe: an outline of its history, development, and construction*. London: Ernest Benn Limited; New York: W. W. Norton & Company [in English].
- Del Mar, J. (1984). Strauss 'Oboe Concerto' – a re-examination of the available sources and editions. *Tempo*, 150, 18–26. DOI: 10.1017/s004029820005868x [in English].
- Goossens, L. & Roxburgh, E. (2001). *Oboe*. (3rd edition). London: Kahn & Averill Publishers [in English].
- Hopes, J. (2017). The sounds of early eighteenth-century pastoral: Handel, Pope, Gay, and Hughes. *E-rea* [Online], 14.2, 32 p. Retrieved from <https://journals.openedition.org/erea/5741?lang=en#quotation>, DOI: <https://doi.org/10.4000/erea.5741> [in English].
- López-Peláez-Casellas, M. P., & García-Herrera, C. (2019). An artistic research proposal from an A/R/TOGRAPHY perspective: a study of Strauss's oboe concerto. *Revista Música Hodie*, 19. DOI <https://doi.org/10.5216/mh.v19.54873> [in English].

- Martynova, V. I. (2018). Concerting oboe: timbre, technique, traditional and new techniques of playing. *Problems of interaction of art, pedagogy and theory and practice of education*, 50, 149–165. DOI 10.34064 / khnum1-5011 [in Ukrainian].
- Martynova, V. I. (2019). Concerto for the oboe and orchestra in the creative work of the composers of New time: aspects of genre style. *Problems of interaction of art, pedagogy and theory and practice of education*. Issue 54. 71–93. DOI 10.34064 / khnum1-5405 [in Ukrainian].
- Nikolaevskaya, Yu. V. (2020). *Homo Interpretatus in the musical art of the XX – early XXI centuries*. Kharkiv: Fakt [in Ukrainian].
- Paoli, D. D. (1977). Oboe bibliography, vol. 1 – German – Hosek, M. *Nuova Rivista Musicale Italiana*, 11 (3), 505–505 [in English].
- Reeves, A. H. & Hooper, J. (1985). Oboe – History and Development (reprinted from the journal, October, 1945). *Iee Proceedings a science measurement and technology*, 132 (6), 394–398. DOI 10.1049/ip-a-1.1985.0073 [in English].
- Shapovalova, L. V. (2006). *Reflexive artist. Problems of reflection in music creativity*. Kharkiv: Skorpion [in Russian].
- 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*, 11 (2), special iss. XX, 136–140 [in English].
- Woodworth, G. E. (2016). *A Background, Analysis, and Performance Guide for Eugene Goossens's Concerto in One Movement for Oboe and Orchestra*. (Doctoral Dissertations). Louisiana State University. Baton Rouge. Retrieved from https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_dissertations/2746/ [in English].

Стаття надійшла до редакції 19 вересня 2021 р.

Янь Ян

аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського
contact e-mail: pianokisa@gmail.com
ORCID iD: 0000-0002-9541-1480

ВИЗНАЧАЛЬНІ АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ ДИРИГЕНТСЬКОГО ВИКОНАВСТВА В КИТАЇ

*Обґрунтовується необхідність глибокого осмислення засадничих аспектів диригентського виконавства в Китаї, визначення самобутності цієї важливої області національного музичного мистецтва, яке досі лишається **малодослідженою** сферою музичної культури країни. **Дослідження спрямоване на виявлення впливу динаміки історичного розвитку в XX столітті в Китаї на становлення професії диригента в країні. Підсумовується, що формування національних шкіл симфонічного виконавства в Китаї пов'язане з конкретними історичними подіями: модернізацією китайського музичного мистецтва, закордонною освітою багатьох китайських музикантів, впливом комуністичної ідеології («зразкові постановки»), з одного боку, та західної капіталістичної (оркестри Гонконгу), з іншого. Специфіка діяльності диригента симфонічного оркестру нового типу безпосередньо пов'язана з різноманітними змінами його кількісного та якісного складу, характером використання як окремих інструментів симфонічного оркестру, так і оркестрових груп, з технічними можливостями національних та європейських інструментів.***

Ключові слова: китайська музика; диригентське виконавство; національна специфіка; історична динаміка; оркестр китайських інструментів нового типу.

Постановка проблеми. На сьогоднішній день диригентське виконавство в Китаї, як «виключно ємний в художньому і технологічному відношенні вид музичного мистецтва» (Ли Ен Чжун, 2000: 1),

постає недостатньо вивченим. У ХХІ столітті, в епоху глобалізації, коли молоді китайські музиканти мають можливість активно вбирати досвід світової музичної культури, отримуючи освіту в різних країнах світу, особливо актуальним стає питання збереження національної ідентичності – тієї основи, яка відрізняє китайську культуру від всіх інших, підкреслюючи її неповторність і значимість. Проте, вивчення специфіки диригентського виконавства в Китаї має ґрунтуватися на «осмисленні історичного досвіду європейської симфонічної культури і диригентського виконавства» (Ли Ен Чжун, 2000: 2) і розгорнутій науковій базі європейського музикознавства, що разом створюють міцне підґрунтя для розробки даної тематики.

Аналіз останніх публікацій по темі. Оскільки диригентське виконавство в Китаї вважається досить молодим, але дуже складним видом музичного мистецтва, його теоретична розробка є вкрай необхідною. Доктор мистецтвознавства Б. Смирнов вважає, що навіть в європейському музичному мистецтві, де накопичено солідний арсенал знань про диригентсько-оркестрове виконавство, освоєння цієї сфери потребує ретельно розробленої методології (Смирнов, 2004: 3). За його словами, «в диригентській професії необхідно ще багато в чому розібратися, перш за все – визначити справжню природу мистецтва диригування, зрозуміти його сутність, вивести загальні і специфічні закономірності, розкрити особливості творчої взаємодії диригента і оркестру, а також з'ясувати соціально-психологічні передумови та соціокультурні умови ефективного функціонування такого феномена, як симфонічний концерт» (там само).

Диригентське мистецтво є «одним з найскладніших і важких видів музичного виконавства, теоретично найменш вивченим і методологічно найменш обґрунтованим видом музичної діяльності. Це викликано тим, що еволюція диригентського мистецтва за своїми умовами відрізняється від розвитку інших видів музичного виконавства», – стверджує Р. Комурджи в статті «Зміст і специфіка роботи диригента» (2013). Оскільки на розвиток диригентського виконавства в Китаї у великій мірі вплинув сам соціально-історичний процес, виникає необхідність осмислення його основних віх у контексті історичної динаміки ХХ століття.

Цзян Іцюнь (2016) у статті «Диригент оркестру народних інструментів в освітньому процесі сучасного Китаю» торкається важливої проблеми створення необхідної теоретичної бази, присвяченої проблемам вивчення диригентського мистецтва в Китаї. Досліджуючи аспект освіти сучасних китайських диригентів, автор закликає до переосмислення «даної проблематики в концепції китайської науки» (Цзян Іцюнь, 2016).

Дослідник диригентського мистецтва Р. Комурджи стверджує, що труднощі диригентського виконавства обумовлюється й тим, що жести диригента, а також психічні процеси, пов'язані з його діяльністю, досить складно взаємодіють з його «інструментом». В процесі керівництва виконанням диригент стикається з певною протидією оркестру, яка виражається в різній реакції на його дії як керівника. Одні й ті ж технічні прийоми в різних оркестрах і, навіть, в одному і тому ж колективі, можуть дати різний результат. Все те, що в виконавстві інструменталіста носить суто особистісний характер, у виконавстві диригента набуває іншого значення, безпосередньо стосується оркестру. Диригент завжди повинен пам'ятати про те, що має справу з «живим» інструментом» (Комурджи, 2013).

Професійний виконавський апарат диригента представляють його рухи рук, які виступають «не тільки як засіб організації ансамблю виконання, але і як специфічна мова диригента» (Тремзина, 2014: 1). Дослідженню специфіки диригентського жесту – цього особливого ракурсу вивчення виконавської стилістики та діяльності диригента – останнім часом присвячені статті ряду вчених (Mannone, 2018; Poggi and D'Errico and Ansani, 2019); Silvey, 2011; Reizabal & Benito, 2019 та ін.). Сучасні музикознавці також надають велике значення вивченню персональної диригентської діяльності найяскравіших представників різних країн (Bongiovanni, 2019; Branger, 2016; Orrego Salas, 2013; Walter, 2015). На жаль, в жодній роботі не згадується про діяльність китайських диригентів. Дана професія в середовищі її китайських представників практично не вивчена, розрізнені відомості можна лише отримати з літератури, присвяченій розвитку симфонічних і народних оркестрів в Китаї (Цзян Іцюнь, 2016; HonLun Yang & Saffle, 2017; Lee MingYen, 2014).

Мета статті – виявити найважливіші аспекти формування диригентського виконавства в Китаї, що вимагають глибокого осмислення даної області національного музичного мистецтва в його самотності.

Методологія дослідження вимагає комплексного підходу, який включає діалектичний, історико-типологічний, компаративний та жанрово-стильовий методи. Теоретична база роботи ґрунтується на наукових працях, присвячених різним аспектам європейського диригентського виконавства (Комурджи, 2013; Ли Ен Чжун, 2000; Смирнов, 2004; Тремзина, 2014); діяльності видатних диригентів різних країн (Bongiovanni, 2019; Branger, 2016; Orrego Salas, 2013; Walter, 2015); загальних проблем зв'язку диригентського мистецтва з точними науками (Mannone, 2018); історії розвитку симфонічного оркестру нового типу в Китаї (HonLun Yang & Saffle, 2017; Lee Ming-Yen, 2014).

Виклад основного матеріалу. На відміну від європейського мистецтва, де професія диригента вже до початку XIX ст. сформувалася як одна з найбільш складних виконавських спеціалізацій, професія диригента в Китаї – «порівняно молода виконавська спеціальність» (Цзян Ицюнь, 2016). Проте, до середини XX ст. в країні відбулися значні зміни, пов'язані з величезними досягненнями в області композиторської творчості та ускладненням оркестрової музики. Означений якісний перехід висунув не тільки високі вимоги до оркестрового виконання, але викликав необхідність розробки цілого комплексу професійних диригентських навичок.

Професія диригента в Китаї почала формуватися тільки в XX ст. До цього «в народно-інструментальних колективах функцію диригента (*conducting*) виконував провідний музикант, який грав на ударних інструментах. Диригувати в народному оркестрі Китаю міг і соліст, який грав на інструментах пронизливого тембру – струнних або духових. Як правило, це були виконавці на *ерху* або *ді*» (Цзян Ицюнь, 2016). Активне залучення європейської музики стало відбуватися в Китаї порівняно недавно – від 20 років XX ст. На цьому шляху особливо гостро постали проблеми створення власне національної диригентської школи і симфонічної культури виконавства в країні. Тому,

в даний час в Китаї особливого значення набуло вивчення та осмислення історичного досвіду симфонічної культури й диригентського виконавства. Взаємодія диригента і оркестру є виключно складною і багато в чому недослідженою.

Історія китайського симфонічного оркестру ХХ ст. – це послідовність різноманітних змін, які стосуються і його кількісного складу, і характеру використання інструментів, як цілих груп, так і окремих різновидів та їх технічних можливостей. Такою ж різноманітною є картина диригентського мистецтва, яке тісними узами пов'язане з історією симфонічного оркестру. Історію розвитку симфонічного оркестру і диригентського виконавства в панорамі китайського музичного мистецтва ХХ ст. можна уявити як єдиний культурологічний процес, який постійно рухається в загальному потоці, що охоплює всі країни і континенти. Отже, детального розгляду вимагають питання, пов'язані з визначенням особливостей виникнення та становлення оркестру і формування національних шкіл симфонічного виконавства в Китаї.

Сучасний китайський оркестр був заснований на початку ХХ ст. завдяки діяльності Музичного товариства «Союз Датун» («Датун Юе хунь») (Lee, Ming-Yen, 2014). Після Руху 4 травня 1919 року китайці стали ближче знайомитися із західною цивілізацією, яку вважали більш сучасною і розвиненою. В країні почалися інтенсивні процеси глобалізації та інтеграції зі світом Заходу. У зв'язку з цим стало змінюватися і мислення китайців, яке поступово відійшло від старих патріархальних традицій у бік принципів демократії і сучасних наукових поглядів. Китайські музиканти із зацікавленням вивчали нові для них прийоми композиції. В цей період були створені такі музичні товариства, як Національна музична консерваторія Шанхая і Товариство сприяння національній музиці Пекіна. Їхньою метою була спроба реформувати китайську музику, зберігши при цьому її національну специфіку.

Першим національним оркестром нового типу став колектив оркестру Китайського радіо, створений 1935 р. в Нанкіні на базі радіомовної корпорації Китаю. 1937 р. він був переведений в Нанкін, де і продовжив своє реформування. За спогадами Чжена Тисі – одного

з музикантів цього оркестру – колектив потребував уніфікованого налаштування всіх інструментів, розширення складу за рахунок інструментів з низькою тембральною теситурою (Lee, Ming-Yen, 2014). Гостро стояла проблема створення національного оркестрового репертуару та виховання диригентських кадрів, які б володіли необхідними професійними навичками та особистісними якостями для роботи з оркестрантами.

Чжен Тисі увійшов до історії як один з перших реформаторів Китайського оркестру радіомовлення. Перелічимо коротко основні нововведення цього музиканта: впровадження рівномірної температури для всіх інструментів оркестру; залучення традиційних китайських інструментів з різних областей країни (кожен зі своєю специфікою) та новостворених груп струнних; всі оркестранти повинні були мати професійну музичну освіту; твори мали бути створені професійними композиторами й т. ін.

Одним з найважливіших завдань у розвитку оркестрового мистецтва Чжен Тисі вважав обов'язкову наявність посади диригента і його помічника з групи оркестрантів. Це нововведення стосувалося не тільки проведення репетицій, але також було впроваджено і в практику виступів, як для трансляцій, так і в «живих» концертах. Цей музичний колектив став одним з перших зразків повномасштабного оркестру під керуванням диригента. Основною метою оркестру стало вираження національного духу, який мав сприяти просуванню китайської культури й китайського інструментального мистецтва.

Політична ситуація 1949 року суттєво вплинула на розвиток сучасного китайського оркестру. Дослідник Мін-Ен Лі вважає, що «новий виток в ізоляції Китаю розділив шляхи розвитку китайської музики на три напрямки: комуністичну культуру, націоналістичну культуру і колоніальну китайську культуру (яка проіснувала до повернення Гонконгу до Китаю в 1997 році)» (Lee, Ming-Yen, 2014: 25).

Частина музикантів оркестру радіомовлення переїхали на Тайвань і сформували там новий оркестр. На материковому Китаї був створений новий національний оркестр. Громадянська війна і подальше розділення викликали поділ культури сучасного китайського оркестрового мистецтва. Відокремлені від материкового Китаю території об-

завелися власними китайськими оркестрами на Тайвані і в Гонконзі, з оригінальними особливостями. Більше того, ці регіони розробили власний сучасний китайський оркестровий напрямок, в якому оригінальні ідеї були пов'язані з місцями свого походження. Їхня специфіка ґрунтувалася на використанні місцевого музичного фольклору та локальних інструментів. Разом із цим, в оркестрове мистецтво Гонконгу й Тайваню потрапляли елементи японської та західної культур, що призвело до створення оригінальних оркестрових композицій.

1952 року в Шанхаї був створений перший професійний китайський оркестр. Ідея його заснування належала таким музикантам-виконавцям, як Сан Юде (піпа), Сюй Гуан (ерху) і Хе Вудз (диригент). При створенні цього оркестру були враховані нововведення Китайського оркестру радіо, що стосувалися інструментарію. Завдяки поєднанню китайських струнних інструментів південних провінцій і духових та ударних інструментів північних провінцій Шанхайському оркестру вдалося домогтися оптимального балансу звуку. Північні інструменти дозволили розширити динаміку і збагатити ритмічні можливості музики, а шовкові струнні та бамбукові духові надали їй особливої мелодійності. Склад музикантів в цьому оркестрі відрізнявся від попередників своєю професійною підготовкою. Багато в чому цьому сприяла відкрита 1927 р. Шанхайська музична консерваторія.

У наступному році в Пекіні відкрився оркестр Радіомовлення під керуванням диригента Пен Чювеня (1931–1996). Працюючи над постійним поліпшенням оркестрового звучання, музичні колективи Шанхая і Пекіна обмінювалися ідеями, експериментували з використанням нових прийомів і складом інструментів, а також часто змагалися між собою. Це був період активних експериментів зі звуком і репертуаром.

Одним з найбільш суперечливих періодів розвитку китайського оркестру стали 1960–70 роки. Цей складний період в житті країни досі ще не отримав об'єктивної оцінки дослідників, в тому числі в області оркестрової музики. Від 1966 р., з початком культурної революції, всі консерваторії були закриті, а західні інструменти та навчальні матеріали були знищені. Китайські музиканти, позбавлені можливості грати класичну музику, були змушені працювати з народними

піснями і фольклором у віддалених провінціях. Однак, незважаючи на всі труднощі, багато музичних творів, написаних в цей період, відзначені самобутністю, яскравістю. Тому в корені невірно розглядати 1960–70 роки і культурну революцію як тупикову гілку на шляху Китаю до сучасного прогресу, найкраще розуміти їх як частину цього процесу.

Від 1963 року програми Шанхайського оркестру китайських інструментів стали відбивати політичні аспекти переходу країни до Культурної революції. У композиціях з'явилися більш виражені революційні мотиви, що підкреслювали важливість і необхідність урядових реформ. Наприкінці 1960 років китайський музичний світ втратив багатьох талановитих музикантів, а митці були позбавлені можливості творити. Світ китайської симфонічної музики втратив диригента свого першого покоління Лі Гоцюаня (1914–1966) і засновника методики викладання диригування професора Ян Цзяженя (1912–1966).

Проте, повсюдне поширення оркестрів у Китаї в умовах культурної революції – парадоксальне явище. Витоки цього феномену слід шукати в політичних факторах – в роки революції мистецтво повинно було служити політиці. Усюди поширювалися малі оркестри «зразкових вистав», з яких згодом вийшло нове покоління музикантів (Тан Дун, Цюй Сяосун, Тан Цзяньпін), цю музику слухали скрізь. Якщо розглядати під цим кутом зору «зразкові спектаклі», то вони відіграли помітну роль у поширенні китайської симфонічної музики. Іншим феноменом на середньому і останньому етапах культурної революції було розповсюдження театральної діяльності. Багато аматорських оркестрів помітно підвищили свій професійний рівень і могли виконувати цілком «зразкові спектаклі», а також окремі симфонічні твори.

Еміграція багатьох музикантів з території материкового Китаю сприяла підвищенню професійного рівня музикантів сучасного китайського оркестру Гонконгу. З іншого боку, руйнування традиційної культури в материковому Китаї стурбувало молодих людей в Гонконзі і спонукало багатьох з них більше дбати про свою батьківщину та її традиційну культуру. В цей час в Гонконзі з'явилося кіль-

ка аматорських китайських оркестрів: Кантонський оркестр Фенікса, Оркестр Південного кінематографічного інституту, шкільний оркестр Гонконгу. Значна частина репертуару оркестрів складалася з композицій, виконуваних у материковому Китаї.

Пізніше китайська політика самоізоляції ускладнила процес отримання нових композицій з материкового Китаю. Тому музиканти могли тільки переписувати п'єси з обмеженої кількості китайських музичних альбомів, що були в Гонконзі. Прихильність аматорського китайського оркестру до національної музики привела 1977 року до створення такого відомого професійного оркестру, як Гонконгський китайський оркестр. Бюджет, наданий оркестру міською радою Гонконгу, був найбільшим зі всіх відомих в історії існування Китаю. Це допомогло призначити на посаду диригента Вунг Тай-Конга (1943–2001) і дозволило йому зосередитися на головних аспектах розвитку оркестру. Будучи директором і диригентом Гонконгського оркестру протягом восьми років, Вунг Тай-Конг вважав своїм обов'язком створення музичного колективу найвищого професійного рівня, який би посів гідне місце в розвитку світового музичного мистецтва. Для цього всі оркестранти повинні були досягти такого рівня музичного розвитку, щоб виконання всіх партій оркестру було рівноцінним за якістю. Ще одним завданням Вунг Тай-Конг вважав розширення і просвітництво слухачької аудиторії.

Коли материковий Китай відкрив свої двері світові, він почав запрошувати диригентів з інших регіонів і країн. Від 1978 р. для роботи з Гонконгським оркестром з материкової частини країни стали приїжджати диригенти Лю Вень-Цзинь, Пен Сіу-Вень, Хі Чжан-Хау, Ван Хуей-Ран та інші. У період від 1980 до 1986 року поліпшення контакту між Гонконгом і материковим Китаєм допомогло усвідомити контраст між особливостями музичних колективів Гонконгу, більш відкритого для світу, і материкового Китаю. Часті виступи Гонконгського оркестру привертати увагу музикантів різних країн, в результаті чого оркестр стали запрошувати брати участь в різних заходах, що проводилися за межами Гонконгу. У 1982 році уряд Сінгапуру запросив оркестр взяти участь в «Сінгапурському фестивалі мистецтв 1982 року», а в 1983 році Рада розвитку торгівлі Гонконгу

запросила оркестр взяти участь в показі мод «Гонконг у Токіо», що проводився в Японії.

Після 1980 р., в зв'язку з політикою відкритих дверей у КНР, Гонконг почав користуватися пильною увагою материкового Китаю, в результаті чого він придбав деякі «китайські» риси. Увага материкового Китаю торкнулася й музичних творів, що сприяло збільшенню числа композиторів і диригентів, які приїздили з материкового Китаю до Гонконгу для того, щоб працювати в оркестрі.

Починаючи від 1980 р., симфонічні твори, що відродилися заново, були надзвичайно затребувані в материковому Китаї, оскільки вони прийшли на хвилі піднесення із політичними і соціальними свободами і сприймалися як породження політики реформ і відкриття кордонів. Популярність диригентської професії в Китаї різко зросла. Цьому сприяла відкритість країни для зовнішнього світу, можливість представляти мистецтво Китаю за кордоном. Проте, очевидна свобода творчості повністю не звільнилася від впливу держави й політики, і цей зв'язок був досить суттєвим. У багатьох контекстах творча спадщина композиторів була не тільки проявом власної індивідуальної творчості, а й символом переважаючої політичної культури і впливу держави.

В даний час у Китаї налічується близько двохсот оркестрових колективів. Провідна роль серед них належить сьогодні не тільки оркестрам Пекіна і Шанхая. Великої популярності домоглися Харбінський симфонічний оркестр під керуванням Ян Цин-Юня, оркестри провінцій Шаньсі і Цзянсу завдяки діяльності диригента Ся Фейюня. Такі диригенти, як Чжен Сяоін, Ян Хуейчана, Пен Цзяпен широко відомі не тільки в Китаї, але і з успіхом гастролують в різних країнах світу.

Як стверджує Цзян Іцюнь (2016), «на сьогоднішній момент в китайських освітніх установах чіткої диференціації на диригентів симфонічних і народних оркестрів практично не існує». У той же час, китайський музикознавець вважає «важливим прокреслити цю грань» (там само). Виходячи з виконавської практики провідних китайських диригентів, окремі з них, «чий талант і праця заслужили загальнокитайську вдячність і складають гордість диригентської професії в національному музичному мистецтві» (там само) гідні згадки. Це – один

з корифеїв сучасного китайського оркестру нового типу Пен Сювень (1931–1996), пропагандист сучасного китайського оркестрового мистецтва Ся Фейюнь (народився 1936 р.), жінка-диригент, керівник симфонічних і народних оркестрів Чжен Сяоін (нар. 1929 р.); серед більш молодого покоління національне мистецтво гідно презентують диригенти Ян Хуейчана (нар. 1954), Пен Цзяпен (нар. 1965) та інші.

Висновки. Протягом ХХ ст. в Китаї сформувалася нова професія музиканта-диригента оркестру нового типу, який поєднував у своєму складі інструменти європейського симфонічного оркестру та національні інструменти. На формування національних шкіл симфонічного виконавства в Китаї вплинули конкретні історичні події: модернізація китайського музичного мистецтва, закордонна освіта багатьох китайських музикантів, вплив комуністичної ідеології («зразкові постановки»), з одного боку, та західної капіталістичної (оркестри Гонконгу), з іншого. Специфіка діяльності диригента симфонічного оркестру нового типу безпосередньо пов'язана зі змінами кількісного та якісного складу колективу, із особливостями застосування як окремих інструментів симфонічного оркестру, так і оркестрових груп, з технічними характеристиками національних та європейських інструментів.

Сьогодні диригент великого китайського оркестру нового типу – це музикант-виконавець і керівник колективу, заснованого в ХХ столітті на національних і західних музичних традиціях, а також на об'єднаному інструментарії. Музика, виконана китайським оркестром під керівництвом диригента, унікальна і відрізняється від будь-якого твору, виконаного західним музичним колективом.

Перспективи дослідження. Самобутність диригентського мистецтва як різновиду виконавства в Китаї, дослідження життєтворчості видатних диригентів різних поколінь становить особливий інтерес для сучасних музикознавчих досліджень і вимагає всебічного глибокого вивчення.

ЛІТЕРАТУРА

- Комурджи, Р. (2013). Содержание и специфика работы дирижера. *Проблеми сучасної педагогічної освіти. Педагогіка і психологія*, 39 (1), 147–161. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/pspo_2013_39%281%29__26

- Ли, Ен Чжун. (2000). *История европейского симфонического оркестра и дирижерского исполнительства*. (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения). Российский государственный педагогический университет, Санкт-Петербург.
- Смирнов, Б. Ф. (2004). *Дирижёрское искусство как художественный и социокультурный феномен*. (Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения). Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург.
- Тремзина, О. С. (2014). *Дирижерский жест как художественный феномен*. (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения). Саратовская государственная консерватория (академия) имени Л. В. Собинова. Саратов.
- Цзян, Ицюнь. (2016). Дирижер оркестра народных инструментов в образовательном процессе современного Китая. Retrieved from <http://www.art-education.ru/electronic-journal/dirizher-orkestra-narodnyh-instrumentov-v-obrazovatelnom-processe-sovremennogo>
- Bongiovanni, C. (2019). Angelo Mariani (1821–1873) and his ideas on the orchestra: new documents. *Rivista Italiana di Musicologia*, 54, 147–184.
- Branger, J.-C. (2016). Être cheffe d'orchestre à Paris dans l'entre-deux-guerres. Les concerts symphoniques dirigés par Eva Brunelli, Carmen Studer-Weingartner et Gertrud Herliczka. *Revue de Musicologie*, 102 (2), 319–361. <http://www.jstor.org/stable/44739485>
- Hon-Lun, Yang & Saffle, M. (Eds.). (2017). *China and the West: Music, Representation, and Reception*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Lee, Ming-Yen. (2014). *An Analysis of the Three Modern Chinese Orchestras in the Context of Cultural Interaction Across Greater China*. (Doctoral dissertation), Kent State University. Kent State University. Kent. OhioLINK Electronic Theses and Dissertations Center. http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=kent1397886249
- Mannone, M. (2018). Introduction to gestural similarity in music. An application of category theory to the orchestra. *Journal of Mathematics and Music*, 12 (2), 63–87. DOI 10.1080/17459737.2018.1450902
- Orrego Salas, J. (2013). Saludo a un merecido Premio Nacional de Artes Musicales. Imágenes de Juan Pablo Izquierdo en dos hemisferios. *Revista Musical Chilena*, 67 (220), 12–16.

- Poggi, I. & D'Errico, F. & Ansani, A. (2020). The conductor's intensity gestures. *Psychology of Music*, 1–20. <https://doi.org/10.1177/0305735620963179>. Retrieved from https://www.academia.edu/44982492/The_conductors_intensity_gestures
- Reizabal, M. & Benito, M. (2019). Latent structure of gestures in orchestra conducting students under self-observation conditions. *Research Studies in Music Education*, 41 (2), 236–258. DOI: 10.1177/1321103X19843204 [in English].
- Silvey, B. A. (2011). The Effect of Ensemble Performance Quality on the Evaluation of Conducting Expressivity. *Journal of Research in Music Education*, 59 (92), 162–173. DOI: 10.1177/0022429411406173
- Walter, M. (2015). Komponist und Dirigent: Verdi und Mariani. *Muzikološki Zbornik*, 51 (2), 69–84.

Yan Yang

Postgraduate student at the Department of Interpretation and Music Analysis,
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts;
contact e-mail: pianokisa@gmail.com
ORCID iD: 0000-0002-9541-1480

KEY ASPECTS OF THE DEVELOPMENT OF CONDUCTING PERFORMANCE IN CHINA

Statement of the problem. *Conducting performance in China is still a poorly explored area of the national musical art, which makes it necessary to deeply comprehend its main aspects and determine the originality of this important area of the country's musical culture. This study is aimed at identifying the influence of the dynamics of historical development in China in the 20th century on the development of a conductor's profession in the country. The recent researches and publications study the specifics of the conductor's gesture (M. Mannone, I. Poggi, B. Silvey, L. Reizabal), personal conducting activities of the brightest representatives of this profession in different countries (C. Bongiovanni, J.-C. Branger, J. Orrego Salas, M. Walter and others). However no work mentions the activities of Chinese conductors. This profession is practically not studied*

among its Chinese representatives, too. **Methodology of this research** includes the study of scientific works devoted to various aspects of European conducting (R. Komurdzhi, Lee En Zhong, B. Smirnov, O. Tremzina), to the outstanding conductors (S. Bongiovanni, J.-C. Branger, J. Orrego Salas, M. Walter), general problems of connection of conducting with exact sciences (M. Mannone), and, especially, the history of the development of a new type of symphony orchestra in China (Hon-Lun Yang & M. Saffle, Mingyen Lee). Hence, it calls for an integrated approach, which includes historical-typological, comparative, genre-style and dialectic methods.

Results and Conclusions. Active involvement of European music has been taking place in China relatively recently – since the 1920s. In this way, the problems of creating a national conducting school and a symphonic culture of performance in the country became especially acute. The history of the development of the symphony orchestra and conductor's performance of Chinese musical art of the twentieth century can be imagined as a single culture process that is constantly moving in the same vein encompassing all countries and continents. During the 20th century a new profession of musician-conductor of a new type of orchestra was formed in China, which combined instruments of the European symphony orchestra and national instruments. The formation of national symphonic schools in China is also linked to specific historical events: the modernization of Chinese music, the foreign education of many Chinese musicians, the influence of communist ideology (“exemplary performances”), on the one hand, and Western capitalist (Hong Kong orchestras), on the other. The specificity of the activity of the conductor of a new type of symphony orchestra is directly related to various changes in the quantitative and qualitative composition of the orchestra, special features for use of both individual instruments of the symphony orchestra and whole sections, and to technical capabilities of national and European instruments.

Key words: Chinese music; conducting; national specifics; historical dynamics; orchestra of Chinese instruments of a new type.

REFERENCES

- Bongiovanni, C. (2019). Angelo Mariani (1821–1873) and his ideas on the orchestra: new documents. *Rivista Italiana di Musicologia*, 54, 147–184 [in Italian].

- Branger, J.-C. (2016). Being an orchestra conductor in Paris between two world wars. The symphonic concerts led by Eva Brunelli, Carmen Studer-Weingartner and Gertrud Herliczka. *Revue de musicologie*, 102 (2), 319–361 [in French].
- Hon-Lun, Yang & Saffle, M. (Eds.). (2017). *China and the West: Music, Representation, and Reception*. Ann Arbor: University of Michigan Press [in English].
- Jiang, Yitsun. (2016). Conductor of the orchestra of folk instruments in the educational process of modern China. Retrieved from <http://www.art-education.ru/electronic-journal/dirizher-orkestra-narodnyh-instrumentov-v-obrazovatelnom-processe-sovremennogo> [in Russian].
- Komurdzhi, R. (2013). The content and specifics of the conductor's work. *Problems of modern pedagogical education. Pedagogy and psychology*. 39 (1), 147–161. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/pspo_2013_39%281%29_26 [in Russian].
- Lee, Ming-Yen. (2014). *An Analysis of the Three Modern Chinese Orchestras in the Context of Cultural Interaction Across Greater China*. (Doctoral dissertation). Kent State University. Kent. OhioLINK Electronic Theses and Dissertations Center. http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=kent1397886249 [in English].
- Lee, En Zhong. (2000). *History of the European Symphony Orchestra and Conductor*. (Extended abstract of Candidate thesis). Russian State Pedagogical University, St. Petersburg [in Russian].
- Mannone, M. (2018). Introduction to gestural similarity in music. An application of category theory to the orchestra. *Journal of Mathematics and Music*, 12 (2), 63–87. DOI 10.1080/17459737.2018.1450902 [in English].
- Orrego Salas, J. (2013). Greetings to a Meritorious Recipient of the National Arts Prize in Music. Recollections of Juan Pablo Izquierdo in Two Earth Hemispheres. *Revista Musical Chilena*, 67 (220), 12–16 [in Spanish].
- Poggi, I. & D'Errico, F. & Ansani, A. (2020). The conductor's intensity gestures. *Psychology of Music*, 1–20. <https://doi.org/10.1177/0305735620963179>. Retrieved from https://www.academia.edu/44982492/The_conductors_intensity_gestures [in English].
- Reizabal, M. & Benito, M. (2019). Latent structure of gestures in orchestra conducting students under self-observation conditions. *Research Studies in Music Education*, 41 (2), 236–258. DOI: 10.1177/1321103X19843204 [in English].

- Silvey, B. A. (2011). The Effect of Ensemble Performance Quality on the Evaluation of Conducting Expressivity. *Journal of Research in Music Education*, 59 (92), 162–173. DOI: 10.1177/0022429411406173 [in English].
- Smirnov, B.F. (2004). *Conducting as an artistic and sociocultural phenomenon*. (Extended abstract of Doctoral dissertation). St. Petersburg State Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov, St. Petersburg [in Russian].
- Tremzina, O. S. (2014). *Conductor's gesture as an artistic phenomenon*. (Extended abstract of Candidate thesis). Saratov State Conservatory (Academy) named after L. V. Sobinov, Saratov [in Russian].
- Walter, M. (2015). Composer and Conductor: Verdi and Mariani. *Muzikološki Zbornik*, 51 (2), 69–84 [in German].

Стаття надійшла до редакції 10 вересня 2021 р.

Розділ 3.

ХАРКІВСЬКІ КОНТЕКСТИ.

До 105-річчя ХНУМ імені І. П. Котляревського

УДК 784.071.2 (477) (092)+784.071.5

DOI 10.34064/khnum1-6011

Маркович Михайло Іванович

старший викладач кафедри сольного співу та оперної підготовки

Харківського національного університету мистецтв

імені І. П. Котляревського

e-mail: Markovych.info@gmail.com

ORCID iD: 0000-0001-6541-6953

**ТВОРЧІ ПРИНЦИПИ ВОКАЛЬНОЇ ПЕДАГОГІКИ
МИКОЛИ МАНОЙЛА**

Мета статті – виявити творчі принципи М. Ф. Манойла, народного артиста СРСР, як видатного представника харківської вокальної школи на ґрунті аналізу його виконавської та педагогічної діяльності. Висвітлюються творча генеалогія співака і домінуючі ознаки його виконавства, сформовані за 40-річну працю на сцені Харківського театру опери та балету імені М. Лисенка. **З'ясовано**, що компендіум принципів майстерності М. Ф. Манойла як артиста-інтерпретатора містить положення, що в подальшому розвинулись в систему вокальної педагогіки: установка на *bel canto* як еталон звучання голосу; пошук індивідуального прочитання ролі (твору); культура співоного слова; єдність співацьких технологій та жанрово-стильових засад музичного твору; психологічна достовірність; здатність до самоаналізу; принцип показу та особистісно-орієнтований підхід до репертуару. Як приклад інтегральності виконавського мислення

співака розглядається образ Ріголетто з однойменної опери Дж. Верді. Наголошується, що випускники класу М. Ф. Манойла успадкували творчу методичку Вчителя, який, спираючись на усталені співацькі традиції, разом з тим, вчив їх прислухатися до власної природи.

Ключові слова: вокальне мистецтво; творча особистість; вокально-сценічний образ; педагогічні принципи; концертний репертуар; універсалізм.

Постановка проблеми. В музичному мистецтві, яке є засобом спілкування та духовного єднання людей, існують свої закони, своя багатозарова історія, а в ній – власні міфи, що зберігають пам'ять про легендарних музикантів-виконавців, улюблених публікою в той чи інший час. На слобожанському небокраї сяяло чимало «золотих голосів» – співаків, які народились у Харкові, отримали вищу освіту в Харківській консерваторії та талантом і плідною діяльністю (іноді уже за межами слобожанської землі) прославили не лише своє ім'я, але й українське мистецтво: Борис Гмиря, Євген Іванов, Андрій Дубинін, Нонна Суржина, Владислав Верестников, Ірина Журіна, Микола Коваль.

Серед визначних постатей слобожанського мистецького простору середини ХХ ст. одне з перших місць посідає володар яскравого баритону Микола Федорович Манойло (1927–1998) – оперний і концертний співак, народний артист СРСР (1976), виконавець усіх баритонових партій класичного оперного репертуару Харківського театру опери та балету імені М. Лисенка, а також незабутній інтерпретатор української народної пісні та перший виконавець багатьох творів українських композиторів: Д. Клебанова, І. Ковача, П. Гайдамаки, Г. Жуковського, Б. Яровинського. Завдячуючи своєму голосу, таланту та акторській харизмі, спираючись на могутню працездатність та духовну жагу, Микола Манойло стрімко і впевнено зійшов на сцену ХАТОБу і звідти – в історію музично-театрального мистецтва України як один із корифеїв української вокальної школи (радянської доби).

Його «зірковий» час припав на 60–70 роки минулого століття. Втім і досі харківці пригадують блискучий темперамент та вокально-сценічну вдачу оперних героїв, втілених М. Манойлом. Творчого

універсалізму співак набув на сцені протягом чотирьох десятиріч плідної праці в ХАТОБі. Засади вокальної майстерності він передавав своїм учням, коли прийшов на кафедру сольного співу Харківського університету мистецтв (1982–1983 навчальний рік) та очолив її (1988–1994). Спираючись на власний досвід навчання в класі сольного співу Миколи Федоровича (випуск 1988 р.), автор статті пропонує *досвід науково-методичного усвідомлення творчих принципів вокальної педагогіки Вчителя, акцентуючи його роль як надзвичайного співака*. Актуальність окресленої теми обумовлена нагальною потребою вокальної педагогіки сьогодення поновити традицію наукової рефлексії стосовно творчих контактів різних поколінь та репрезентації класичних настанов артиста-вокаліста.

Мета статті – виявити творчі принципи Миколи Федоровича Манойла як видатного представника харківської вокальної школи на ґрунті аналізу його виконавської та педагогічної діяльності.

Аналіз праць за темою дослідження. Творча постать М. Ф. Манойла досі не отримала серйозного висвітлення у вітчизняному музикознавстві. Існуючі джерела – це дуже стислі біографічні описи у довідниках та енциклопедіях (Манойло Николай, 1976: 433), невеличка добірка спогадів у раритетній антології вокального мистецтва «Українські співаки у спогадах сучасників» упорядника І. Лисенко (Лисенко, 2003: 688–695), нотатки в пресі (Григорьев, 2013) або згадка його імені в джерелах, присвячених подіям мистецького життя міста Харкова – Харківського театру опери та балету імені М. Лисенка (Чепалов, 2012) та Харківського національного університету мистецтв (Цуркан, 2007).

Методи дослідження. Для розкриття пропонованої мети застосовано декілька підходів, взаємодія яких сприятиме системному викладу матеріалу. *Історіографічний* підхід допомагає узагальнити відомості про славетного співака в цілісну картину; *біографічний* – добрати фактичний матеріал, що уможливує оцінку творчої діяльності співака в світлі сучасної теорії вокального мистецтва; *виконавський* – встановити єдність технічних та художніх завдань створення музично-сценічного образу, *феноменологічний* – скеровує на осмислення особистості співака та його місії в системі вокально-сценічного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Принципи вокальної педагогіки М. Ф. Манойло успадкував від П. В. Голубєва (1883–1966), видатного майстра своєї справи, славетного педагога, який працював у Харківській консерваторії в якості завідувача кафедри сольного співу (від 1930 до 1953 року) і був «живим» спадкоємцем класичної школи італійського співу бельканто (як учень Ф. А. Бугамеллі, який на запрошення І. І. Слатіна став першим вокальним педагогом Харківського училища, плідно пропрацювавши на ниві формування української культури від 1901 до 1918 року (Цуркан, 2007: 57). За час навчання в класі П. В. Голубєва М. Ф. Манойло неодноразово виборював лауреатські звання на престижних конкурсах того часу (Всеукраїнський конкурс вокалістів у Києві, 1957 та 1959 рр.; 1957 – ще й друга премія Всесоюзного конкурсу в Москві).

Найвідомішим з учнів П. В. Голубєва був Борис Гмиря. Їхні імена стоять в історії поруч. Ось що написав славетний співак про свій вокальний «родовід» в листі від 29 серпня 1947 року до шанувальників, які розпитували про його творчу біографію: «...консерваторію закінчив у Харкові по класу професора Голубєва, учня Бугамеллі, а цей останній був учнем Мазетті. Природно, при такому “родоводі” вокальна школа є італійською, якщо мати на увазі *прийоми в ідеальній перспективі* – *bel canto*, тобто “красивий спів”. Ось я в міру моїх сил і можливостей і стараюсь здійснити це...» [*курсив наш* – М. М.] (Гмиря, 1975: 171).

Ці слова про вокальний родовід можна цілком віднести й до співу М. Ф. Манойла, бо вони відповідають положенню речей. Гарний спів – то правильний спів, за законами природної постановки голосу, без «затиску» й інших похідних від нього технічних вад, коли володар прекрасного голосу здатен надати не тільки естетичну насолоду, а й торкнутись струн серця слухача. Отже, сільський парубок з Харківщини¹ зумів прославити ім'я своїх предків та слобожанську землю, від якої його талант підживлювався здоровим ставленням до цінностей людського буття, коли пісня надає не стільки естетичне задоволення (як

¹ М. Ф. Манойло народився 8 грудня 1927 в селі Манили теперішнього Валківського району Харківської області.

на концертній сцені), скільки радість, відчуття сили людського духу, глибинного зв'язку з корінням матінки-землі. І ця тонка енергетична сутність співацького голосу є утаємниченою, тому писати про «вокальну кухню» професії досить складно. Ще складніше пояснити, в чому «ключі» майстерності великого співака.

Сформулюємо творчі принципи М. Ф. Манойла – *артиста-інтерпретатора*, що складають компендіум його майстерності:

- установка на загальноприйнятний *еталон* звучання голосу (*bel canto*);
- наполегливий *пошук індивідуального прочитання* ролі на шляху постійного музично-інтелектуального самозростання;
- *культура вокального* мовлення; точне відтворення вокальної інтонації в єдності зі словом-логосом;
- єдність технології звукоутворення та художньо-естетичних засад музичної композиції, що виконується, обумовлених її жанровою та стильовою природою;
- *психологічна достовірність* (власний досвід «входження» в образ і його «проживання») та *здатність співака до самоаналізу*;
- *ментально-психологічні риси артистичної особистості* – щирість, сердечність, емоційність, помножені на велику наполегливість і силу характеру, бажання дійти до вищої точки творчої самореалізації (*акме*).

«Знаменником» виконавського стилю М. Ф. Манойла слугує такий критерій художньої цінності таланту, як **стильність** – установка виконавця на вірність композиторові (автору музики, що відтворюється співаком). Звідси тенденція до *автороцентризму*, яка у Манойла завжди переважала. Хоча є свідчення, що в 60 роки минулого століття Манойло буквально панував на сцені Харківської опери. «Тоді харківці до театру ходили “на Манойла”» (Лисенко, 2003: 689). Укладач антології «Українські співаки у спогадах сучасників» пише: «... під час наших зустрічей Манойло власне давав мені уроки вокального мистецтва. Ми торкалися суто професійних питань, як вирівнювати регістри, як формувати перехідні ноти чи досягати різноманітного тембрального забарвлення» (Лисенко, 2003: 689). Усі, хто пам'ятають виступи співака, згадують неймовірну силу його особистого впливу

на слухача через відповідність його інтерпретації композиторському стилю та усталеному в суспільній свідомості *художньо-виконавському еталону* оперної класики. Наведемо приклад інтегральності виконавського мислення М. Манойла.

Серед багатьох яскравих героїв оперної класики, відтворених співаком на сцені ХАТОБу імені М. Лисенка майже за три десятиліття, одне з перших місць посідає Ріголетто з однойменної опери Дж. Верді. Цей образ був для Манойла винятково любимим, оскільки дозволяв йому максимально розкрити вокальну обдарованість і артистичний темперамент. Співак розгортав наскрізну лінію образу через драматургію твору та в динаміці вокально-сценічного дійства: від слуги-блязня (в першій дії опери Ріголетто виказує Герцогу свою відданість) до люблячого батька та месника, який бажає покарати зло. Так, в знаменитій арії другої дії «Куртизани» слухачі відчували ненависть героя до кривдників його доньки; в дуєті з Джилідою артист інтонаційно-тембровими перетворюваннями свого голосу закарбовував «кардіограму серця» (вираз Б. Покровського); а в сцені зради щирість почуттів змінювалася на палкий драматизм, ніжність – на рішучість до помсти. Врешті-решт, образ Ріголетто формував ідеальний вокал М. Манойла, в єдності з акторською грою.

Інтерпретації М. Манойла завжди відрізняла чітка дикція (вимова), коли проспіване слово «виліплює» характер героя, що наділяло вокальне звучання декламаційною експресією та пластичністю. Разом із відчуттям партнерських стосунків в цілісній драматургії опери, в гармонії симфонічного звучання, це давало слухачеві повне розуміння сценічного дійства. Принцип контрасту, втілюваний через різні душевні стани, обумовлював темпоритм спектаклю, сприяючи його цілісності.

Арія Ріголетто є дуже складною, як за вокальними якостями, так і за сценічними завданнями, тому в класі вокалу професор М. Манойло нечасто дозволяв своїм учням брати її до репертуару, зокрема, щоб не нашкодити незрілому голосовому апарату. Втім, він часто звертався саме до цього матеріалу, щоб через геніальну музику Дж. Верді продемонструвати один із заповітів вокального мистецтва – *єдність техніки та образу*.

Якщо образ Ріголетто був показовим для зрілого періоду творчості співака, то втілення образу Фігаро з опери Дж. Россіні – одне з досягнень молодого Манойла. Цей вокально-сценічний образ – один з найскладніших у світовій оперній музиці. Технічна складова – швидкі темпи, віртуозні пасажі; художня – образно-сюжетні модуляції – різка зміна реплік та станів героя, при втіленні яких співакові важливо утриматись від штампів поведінки. І тут має бути присутнім гарний смак і почуття гумору. Все це було притаманне М. Манойлу від природи. Наприклад, він відмовлявся співати в театрі партію Євгенія Онегіна з однойменної опери П. Чайковського, «аргументуючи»: мовляв, який з мене, сільського парубка, може бути Онегін?!

Студенти класу М. Ф. Манойла, з одного боку, мріяли успадкувати творчу вдачу свого професора (наслідуючи його манеру звукоутворення, акторського підходу до інтонації, образу в цілому). З іншого боку, ми дотримувалися іншої настанови Вчителя – *прислухатися до власної природи*, не йти проти неї. Він ставив на перше місце *закоханість* у свою справу (коли віддаєш на вівтар мистецтва співу все, що маєш), *наполегливість* в розбудові стратегії вокально-сценічного образу. Вчив бачити кінцеву мету обраного шляху, а не «камінці під ногами». Одного разу він покликав нас додому послухати платівку із записами Івана Реброва, яка в той час була рідкістю. Радіючи чудовому співу, він тоді багато над чим розмірковував: звернув увагу на неймовірний діапазон голосу співака (в три октави), співацьке дихання як запоруку правильного співу. Таким чином, вокальна педагогіка М. Ф. Манойла формувалися на ґрунті **творчого процесу в класі сольного співу** (без «скидки» на природні дані студента), а також базувалася на синтезі загальних і особистісно-орієнтованих принципів, таких як:

1) *культура звука* (однорідність побудови всього співацького діапазону; гнучкість, сила, польотність голосу; технічна складова співацького мистецтва – використання мішаного регістру, округлення, прикриття);

2) *культура вокального мовлення*; увага до дикції, що походить від розуміння цілісного образу; отже, артикуляція – функція мозку, а не язика, це якість вокальної інтонації – а не просто вимова;

3) *стильність виконання* – вплив на слухача через авторитет композитора (автороцентризм співацької інтерпретації);

4) *психологічна достовірність образу*, створена співаком, яка є досвідом його осмислення психології *Іншого* через механізм «привласнення»;

5) *високий художній смак* як складова *співацької естетики*, що формується через справжню музикальність, темпоритм музичного руху, виконавську драматургію ролі (і тут добір репертуару є незамінною передумовою);

6) *інтелектуальне самозростання* студента («Якщо не знаєш, до якої історичної доби дотичний твір з твого репертуару, його теоретичні засади – тоді слід читати, поринати в невичерпний світ людської думки», – про таке йшлося під час процесу розучування в класі вокалу); ідеальним він вважав тип Б. Гмірі, якого П. Голубєв називав інтелектуальним музикантом, а не просто співаком;

7) *довіра інтуїції*; слід постійно займатися безпосереднім прослуховуванням аудіо-записів великих співаків, перевіряти *ratio* «внутрішньою чуйкою».

Важливим матеріалом виховання технічних засад співацького мистецтва були і залишаються розспівування та вокалізи. Втім, головними для М. Манойла були не вони, а послідовний процес відбору та виконання класичного репертуару, який він вважав базисом еволюції учня, тобто точкою відліку подальшої фахової самоідентифікації співака. І тут домінував *принцип показу!* Кожний урок завершувався виконанням твору (не наспівуванням – справжнім співом!) у вигляді соло або в ансамблі з учнем.

В клас заходили усі охочі послухати, поспілкуватися з великим майстром вокальної справи; отже, буденними уроки М. Манойла не назвеш. Навпаки, уроки були святом, насолодою: ще б пак, відчувати причетність до великого мистецтва, яке можна відчуті «тут і зараз!» Хоча іноді, внаслідок дистанції між учнем і народним артистом СРСР, після уроку й відчувалась психологічна виснаженість, невпевненість в своїх силах, що дидактично не могло нам, студентам, йти на користь. Масштаб і велич обдарування Майстра були настільки вразливими, що виникав «затиск», який необхідно було подолати.

І допомагав в цьому Вчитель, оскільки він був не лише харизматичним лідером в своїй професії, але й дуже доброю людиною, чуйним партнером на складних шляхах вокальної педагогіки. «Чого ти боїся? – його слова. – Я і сам був такий. Але з твоїм голосом не можна зволікати. Співай, співай і співай! І все вийде!». Коли вийшло друком нотне видання «Арії, романси та пісні з репертуару Миколи Манойла» (для голосу в супроводі фортепіано), професор підписав примірник особисто мені: «Михайло Іванович! Перевершити педагога – ось твій девіз. Хочу бути переможеним! 3 березня 1987 рік». У цьому побажанні міститься його метод: треба не лише точно **знати** й не мати сумнівів щодо того «що, як і коли» робити, слід **мати віру** в талант кожного, хто прийшов до нього за майстерністю: і це *вражало*, й *накладало відповідальність за таку його віру*.

Назва нотного збірника начебто академічна, однак його зміст більш глибокий – в ньому закладено *творче кредо* того, чий портрет прикрашає обкладинку видання, – вірність *європейським* традиціям академічного співу та *вітчизняним* пріоритетам складання репертуару (увага до опери, пісні, солоспіву).

До речі, усі фотопортрети співака, наявні в приватних архівах, або надруковані, завдячуючи публікаціям І. Лисенка (Лисенко І., 2003) та О. Чепалова (Чепалов О., 2017), дуже вдало відтворюють його харизматичний образ. Високе чоло, вражаючий погляд блакитних очей, вольова виразність нижньої частини обличчя з чуттєвою посмішкою втілюють *маскулінний тип* співака, в якому чоловічі риси домінують. Артистична врода, оксамитовий тембр лірико-драматичного баритону (з широким діапазоном, якого він не втратив до останніх кроків на сцені) – все зачаровувало у його виступах з першої ноти! Слухачеві було важко не закохатися в його спів через харизматичну силу характеру артиста і вольовий посыл його яскравого голосу. І такими ж мужніми й вольовими були в основному усі його сценічні герої: Фігаро з опери Дж. Россіні «Севільський цирульник», Яго з опери «Отелло» та Ріголетто з однойменної опери Дж. Верді, Скарпіо з опери «Тоска» Дж. Пуччині, Ігор з опери О. Бородіна «Князь Ігор», Демон з однойменної опери А. Рубінштейна, Грязной в «Царевій нареченій» і Мизгир в «Снігуроньці» М. Римського-Корсакова, Томський

з «Пікової дами» та Князь Курлянтєв з «Чародійки» П. Чайковського, Остап у «Тарасі Бульбі» М. Лисенка, Гнат із «Назара Стодолі» К. Данькевича. У той же час, як бачимо, стильовий діапазон оперних партій М. Манойла був досить широким і розмаїтим, як і належить справжньому майстру великої сцени.

Співака часто згадують і як неперевершеного майстра інтерпретації української народної пісні, яка була його талісманом на творчому шляху. Слухати записи пісень «Дивлюсь я на небо», «Гам, де Ятрань круто в'ється», «Повій вітре на Україну» було справжньою насолодою, божественним одкровенням! І. Лисенко (2003) свідчить, що в розмовах з видатним митцем вокальної сцени той часто наголошував, що оперним співаком його зробили українські народні пісні, які він виконував навіть вдома. На останній зустрічі, яка відбулась восени 1997 року в рідних Валках Харківської області на ювілеї письменника-земляка Віктора Гамана, він співав народну пісню «*Ой, зійди, зійди, зірнька вечірняя*» з таким натхненням, «стільки було в його співі тепла, поезії і ніжності, що в багатьох з нас з'явилися хусточки, якими ми витирали зволожені очі <...> Під час перерви <...> ми довго говорили про долю нашої пісні, вокальну культуру та гірку історію нашого народу, який, без сумніву, заслуговує іншої долі» (Лисенко, 2003: 690–691). Отже, співак був справжнім патріотом вітчизняної культури та державності. Патріотична пісня у бездоганному виконанні М. Ф. Манойла посідала помітне місце в репертуарних програмах Українського державного радіо; баритон співака лунав на телебаченні, вечорах відпочинку (існує запис пісні про Харків «*Город, в котором я рос*» з ансамблем «Харків'яка» під орудою Олександра Літвінова). Полубляв він добрі жарти та надзвичайно гарно виконував романси-гуморески (які для нього писали композитори-харків'яни Д. Клебанов та Т. Кравцов).

Висновки. Творчі принципи вокальної педагогіки М. Ф. Манойла пов'язані не тільки із надбаннями методики сольного співу професора П. Голубева, але й з його особистісним досвідом оперного співака. Як спадкоємець італійської школи співу, М. Ф. Манойло репрезентував у своїй виконавській діяльності (усіх її жанрах) такі якості, як правильне дихання (вільне проходження усіх резонаторних зон), красиво оформлений, якісний співацький тон, театральний голос, що

мав перекривати звучання оркестру, дзвінкість, летючість, округлість і рівність усього діапазону (за Л. Дмитрієвим, 1976: 72). Отже, компендіум принципів майстерності М. Ф. Манойла як *артиста-інтерпретатора* складається з класичних настанов та вимог, які стали підґрунтям його вокальної педагогіки.

З боку ж вітчизняної співацької парадигми, до портфоліо М. Ф. Манойла слід додати інші ознаки його артистично-виконавського стилю, які у подальшому стали основою його педагогічних настанов молодим співакам. Серед них:

- *речитативно-мовленнєва «огранка» вокальної інтонації*; збагачення процесу вокалізації декламаційним рельєфом;
- поєднання при співі тембральних фарб голосу з мелодичним рухом, засноване на відстеженні «внутрішнім слухом» їх співвідношення;
- *чітка дикція* як наслідок уваги до *смыслу музики через слово*, що виспівується – змістовно навантажений «логос», що має дійти до розуму та серця і встановити діалог автора і слухача;
- *спрямованість на кордоцентризм* – напружений *внутрішньо-емоційний* тонус виконання як уособлення «філософії серця», «туги за втраченим раєм» (за Г. Сковородою).

Таким чином, творчі засади вокальної педагогіки М. Ф. Манойла пов'язані з його особистісним досвідом оперного співака чи не в більшій мірі, ніж зі «шкільною» методою оволодіння технічними азами вокалу.

Отже, наслідком її вивчення є усвідомлення **типу особистості** Майстра як носія *інтегративного, універсального виконавського мислення*, під яким ми розуміємо поєднання поетичного світобачення, інтонаційної чистоти та яскравості сценічно-артистичного іміджу співака. І, якщо над-метою музики (за Аристотелем) є ентелехія, то **співацька техніка – спосіб її досягнення**. Таке розуміння співацької майстерності було універсальним підґрунтям вимог М. Ф. Манойла до студентів свого класу сольного співу, як власне і до самого себе – в кожній репрезентації високого вокального мистецтва, від народної української пісні до баритонових партій світового оперного репертуару.

Перспектива подальшої розробки теми. За межами статті залишились фото- та аудіоматеріали сімейного архіву доньки співака Олени Миколаївни, викладачки Харківського музичного училища. Працюють на професійній сцені театрів Харкова та у вищих навчальних музичних закладах України інші учні професора М. Ф. Манойла. Тому продовження збирання матеріалів, присвячених мистецтву видатного співака, подальше їх опрацювання в різних жанрах наукової творчості є запорукою продовження діалогу нових поколінь харківської вокальної школи з історичною традицією та її славетними носіями.

ЛІТЕРАТУРА

- Арії, романси та пісні з репертуару Миколи Манойла* (1987). Ковач, І. (Вступ. ст.). Київ: Музична Україна.
- Аспелунд, Д. А. (1952). *Развитие певца и его голоса*. Москва; Ленинград: Музгиз.
- Гмиря, Б. Р. (1975). *Статті, листи, спогади*. Київ: Музична Україна.
- Голубев, П. (1983). *Поради молодим педагогам-вокалістам*. Київ: Музична Україна.
- Григорьев, А. (2013, 12 янв.). Н. Ф. Манойло – народный артист СССР. *Слово ветерана*, с. 8.
- Дмитриев, Л. Б. (1976). О воспитании певцов в центре усовершенствования оперных артистов при театре «Ла Скала». В кн. *Вопросы вокальной педагогики*, вып. 5, сс. 61–90. Москва: Музыка.
- Лисенко, І. (2003). (Упоряд., передмова). *Українські співаки у спогадах сучасників*. Київ: Рада; Київ–Львів–Нью-Йорк: Видавництво М. П. Коць.
- Манойло Николай (1976). *Музыкальная энциклопедия*. (Тт. 1–6). Т. 3, с. 433. Москва: Советская энциклопедия.
- Петрова, О. (1978). Из спогадів про П. Голубєва. *Українське музикознавство*, 13, 171–175.
- Цуркан, Л. Г. (2007). Вірність традиціям: кафедра сольного співу. В кн. *Pro Doto Mea: нариси. До 90-річчя з дня заснування Харківського державного університету мистецтв імені І. П. Котляревського*, сс. 56–75. Харків: ХДУМ ім. І. П. Котляревського.
- Чепалов, А. (2012). Запевала (Н. Манойло). В кн. *Записки «призрака оперы»*, сс. 102–104. Харьков: Золотые страницы.

Mykhailo Markovych

Senior Lecturer at the Department of Solo Singing and Opera Training,
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts
e-mail: Markovych.info@gmail.com
ORCID iD: 0000-0001-6541-6953

**CREATIVE PRINCIPLES
OF MYKOLO MANOILO'S VOCAL PEDAGOGY**

Statement of the problem. *The article is devoted to the outstanding figure of vocal art of Slobozhanshchyna Mykola Fedorovych Manoilo (1927–1998), the opera singer, who was awarded the title of “People’s Artist of the USSR” (1976) for impeccable performance of baritone parts of the classical repertoire on the stage of Kharkiv Theatre of Opera and Ballet, as well as of the chamber repertoire compiled of Ukrainian folk songs and works by Ukrainian composers. Based on his own experience of studying in the class of solo singing of M. Manoilo (1988), the author of the article offers the experience of scientific and methodological generalization of creative principles of vocal pedagogy of the teacher, while emphasizing the role of Manoilo as a unique singer. **The relevance of the topic and its practical significance** are stipulated by the urgent need of vocal pedagogy to form a tradition of scientific reflection on the specialization of the vocalist, the representation of classical guidelines and methods in the modern dimension, establishing creative contacts of different generations. **The purpose of the article** is to reveal the pedagogical principles by M. Manoilo as an outstanding representative of the Kharkiv vocal school, genealogy and dominant features of his performing creative work.*

Analysis of recent research and publications. *The creative figure of M. Manoilo has not yet received serious coverage in the domestic musicology yet. Existing sources are brief biographic descriptions in reference books and encyclopaedias, the anthology “Ukrainian singers in the memoirs of contemporaries, compiler I. Lysenko (2003), or mentions of his name in books on the artistic life of Kharkiv (O. Chepalov, 2012; Tsurkan, 2013). **The methodology** contains a number of interrelated approaches to the study of the phenomenon of the singer’s artistic personality: historiographical, biographical, performing, and phenomenological.*

Presentation of basic research material. *M. Manoilo inherited the principles of vocal pedagogy from P. Golubev, who taught at the Kharkiv Conservatory (1930–1953) and was the successor of the classical school of Italian bel canto singing, as a student of F. Bugamelli, which was involved by I. Slatin in teaching vocals at the Kharkiv Music College (1901–1918).*

The creative principles of the artist-interpreter M. Manoilo are a compendium of his mastery: ● orientation on the generally accepted standard of sounding of a voice (bel canto); ● persistent search for individual reading of the role on the path of constant musical and intellectual self-growth; ● word culture; ● unity of sound-forming technology and artistic and aesthetic principles of a musical work, due to its genre and stylistic nature; ● psychological authenticity (own experience of “entering” the image and its “living-through”) and the singer’s ability for self-analysis; ● mental and psychological signs of artistic personality – great persistence and strength of character, the desire to reach the highest point (acme) of creative self-representation. The “denominator” of M. Manoilo’s performing skills is the style – the performer’s orientation for the accuracy of the composer’s text.

The results obtained. *The principles of M. Manoilo’s vocal pedagogy were based on the basis of generalization of own scenic experience as a system of generally acquired and personality-oriented principles:*

- *sound culture (uniformity of construction of the singing range; flexibility, strength, flight of voice, use of mixed register; rounding, covering); sound word culture; attention to diction;*
- *author-centrism of the singer’s interpretation of the vocal-stage image;*
- *high artistic taste, which is formed through the education of musicality, diverse repertoire, and a sense of performance drama;*
- *high artistic taste, which is formed through the education of musicality, diverse repertoire, and a sense of performance drama;*
- *trust in intuition, which the singer should constantly “check” with his/her own intellect according to the composer’s text.*

Conclusions. *As the heir of the Italian tradition of singing, in all genres of performance M. Manoilo represented such qualities as: proper breathing (free passage of all resonator zones), beautifully designed, high-quality singing tone, theatrical voice, which was overlapping the sound of the orchestra, sonority, flight, equality of the whole range. From the domestic singing paradigm one should add to Manoilo’s artistic portfolio the following:*

- *recitative-speech cut of vocal intonation (melodic nature of singing is enriched by the relief of declamatory vocalization);*
- *clear diction of the word being sung to reach the minds and hearts of listeners and establish a dialogue with the author;*
- *cordocentrism – a particularly intense intra-emotional tone of performance as a personification of the Ukrainian “philosophy of the heart” (H. Skovoroda);*
- *integrative type of performing thinking – the unity of poetic-intonation and stage-artistic image of the singer.*

If a super-goal of music is, according to Aristotle, the entelechy, then singing technique is a way to achieve it. Such was the universal basis of M. Manoilo's requirements of to himself, as well as to the students of his solo singing class.

Key words: *vocal art; creative personality; vocal-stage image; pedagogical principles; concert repertoire; universalism.*

REFERENCES

- Arias, romances and songs from the repertoire of Mykola Manoilo* (1987). Kovach, I. (Introductory article). Kyiv: Muszychna Ukraina [in Ukrainian].
- Aspelund, D. A. (1952). *Development of a singer and his voice*. Moscow; Leningrad: Muzgiz [in Russian].
- Chepalov, A. (2012). Singer (N. Manoilo). In *The notes of “Phantom of the Opera”*, pp. 102–104. Kharkov: Zolotye stranitsy [in Russian].
- Dmitriev, L. B. (1976). On the upbringing of singers at the Opera Artists' Training Center at the *Teatro alla Scala*. In *Questions of vocal pedagogy*, 5, pp. 61–90. Moscow: Muzyka [in Russian].
- Grigorev, A. (2013, January 12). N. F. Manoilo – People's Artist of the USSR. *Veteran's word*, p. 8 [in Russian].
- Hmyria, B. R. (1975). *Articles, letters, memoirs*. Kyiv: Muszychna Ukraina [in Ukrainian].
- Holubiev, P. (1983). *Counsels for young vocal teachers*. Kyiv: Muszychna Ukraina [in Ukrainian].
- Lysenko, I. (2003). (Compiled ed., preface). *Ukrainian singers in the memories of contemporaries*. Kyiv: Rada; Kyiv–Lviv–New York: ‘M. P. Kots’ Publishing House [in Ukrainian].

- Manoilo Nikolay (1976). In *Musical encyclopedia*. (Vols. 1–6). Vol. 3, p. 433. Moscow: Sovetskaya entsiclopediya [in Russian].
- Petrova, O. (1978). From memories of P. Holubiev. *Ukrainian Musicology*, 13, 171–175 [in Ukrainian].
- Tsurkan, L. H. (2007). Loyalty to traditions: the department of solo singing. In *Pro Domo Mea: essays. To the 90th anniversary of the founding of Kharkiv State University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky*, pp. 56–75. Kharkiv: KhDUM named after I. P. Kotlyarevsky [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 11 вересня 2021 р.

Стрілець Андрій Миколайович

старший викладач кафедри народних інструментів України

Харківського національного університету мистецтв

імені І. П. Котляревського

e-mail: andryconductor@gmail.com

ORCID iD: 0000-0002-4134-4403

**ФОРМУВАННЯ ОРИГІНАЛЬНОГО РЕПЕРТУАРУ
ДЛЯ ОРКЕСТРУ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ ХНУМ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО ЯК ІСТОРИЧНА МІСІЯ
ХАРКІВСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ (1950–1960)**

Представлено панораму найвідоміших музичних творів, написаних харківськими композиторами для оркестру народних інструментів у 1950–60 роки, коли закладався фундамент академічного народно-інструментального виконавства Слобожанщини. Актуальність теми обумовлена загальною потребою узагальнення досвіду діяльності попередніх поколінь митців (як композиторів, так і музикантів-практиків) у царині народно-інструментального мистецтва регіону. Проаналізовано твори О. Стеблянка, Д. Клебанова, В. Борисова, Б. Алексєєва, І. Ковача, П. Гайдамаки та В. Подгорного, які ще не були предметом серйозних наукових зацікавлень в названому проблемному напрямі. Автором статті реалізовано проєкт відродження цих історичних зразків оригінального репертуару (в форматі концертної програми навчального Оркестру народних інструментів ХНУМ, березень 2021 р.). Зроблено висновки, що харківські композитори виконали історичну місію з формування оригінального репертуару, а відповідно, жанрово-стильових пріоритетів діяльності Оркестру народних інструментів ХНУМ імені І. П. Котляревського, основу оригінального репертуару якого складають жанри європейської академічної музики – від мініатюри до сюїти та концерту.

Ключові слова: оркестр народних інструментів; харківські композитори; оригінальний репертуар; пісенно-танцювальний тематизм; перекладення та інструментування.

Постановка проблеми. Історія Оркестру народних інструментів Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського налічує вже понад 90 років. Його створення безпосередньо пов'язано з відкриттям кафедри народних інструментів у Харківській консерваторії 1926 р. За цей час оркестр пройшов шлях від початкового етапу становлення до визнання його статусу як академічного творчого колективу. Вагоме історичне значення мала самовіддана діяльність керівників Оркестру народних інструментів ХНУМ імені І. П. Котляревського: професорів М. Т. Лисенка, Б. О. Міхеєва, В. Ф. Савіних та інших фахівців, які безпосередньо створювали його репертуар, виконуючи інструментування та перекладення творів К. Л. Дорошенка, В. І. Ніколаєва та інших. У ситуації майже цілковитої відсутності оригінального концертно-педагогічного репертуару для студентського колективу від їхньої компетентності залежали його майбутнє становлення та рівень професіоналізму. Наразі оркестр є одночасно і концертною одиницею, і творчою лабораторією для практичної діяльності студентів, які отримали право на здобуття кваліфікації «диригент оркестру народних інструментів». У процесі роботи оркестру студенти набувають необхідних навичок для отримання кваліфікації «артист оркестру».

Отже, **актуальність теми** обумовлена нагальною потребою узагальнення досвіду попередніх поколінь композиторів, виконавців, викладачів у царині народно-інструментального мистецтва Слобожанщини, зокрема, діяльності навчального оркестру народних інструментів як концертної одиниці. Тим самим вирішується стратегічне над-завдання вітчизняної музичної історіографії, а також привертається увага до історичних традицій виконавства на народних інструментах на Слобожанщині.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Оркестрове виконавство на народних інструментах упродовж тривалого періоду не поставало предметом дослідження вітчизняних науковців, однак зараз ця

проблематика є на часі. Підтвердженням тому є статті З. Стельмашука (2014), та співавторів Н. Башмакової, В. Кікас і Ю. Федотова (2018), які свідчать про зацікавленість сучасних музикантів вивченням регіональної культури оркестрового виконавства на народних інструментах. В останній йдеться про поєднання в межах одного оркестру народних інструментів виконавців суміжних освітніх рівнів (студентів коледжу й академії) та унікальний проєкт – міжнародний фестиваль «Музика без меж». З. Стельмашук (2014), який вивчав регіональні особливості оркестрового виконавства Тернопільщини, пише про надзвичайно велике за інструментальним складом розмаїття народних оркестрів, у тому числі й унікальних – на кшталт оркестру народних інструментів Будинку культури села Мельниця-Подільська, започаткованого В. Зуляком. Загальний інтерес до творчої практики оркестрів виказує К. Майденберг-Тодорова (2019) у дослідженні сучасного імпровізаційного оркестру, який, на її думку, поєднує стилістику джазової і академічної традицій. Регіональний «зріз» традиційної ансамблевої музики, а саме, композиційні особливості такої в західноукраїнській традиції, проаналізовано І. Федун (2020). Авторкою розкрито зміст терміна «в'язанка мелодій», музичних патернів, що складають основу репертуару традиційних ансамблів, визначено перелік чинників, що впливають на композицію традиційної ансамблевої музики.

Схожі з пропонуваними в цьому дослідженні завданнями з розв'язання специфіки еволюції оригінального репертуару, але для сольного баяну, розкрито в докторській дисертації А. Сташевського (2014). Автор дослідив закономірності функціонування системи музичних виражальних засобів у творах українських композиторів останньої чверті ХХ – першого десятиріччя ХХІ ст. Особливості формування оригінального репертуару для баяна в ХХ ст. розглядаються в наукових розробках багатьох фахівців. Так, Н. Остапчук (2019) підкреслює вагомість неофольклорних тенденцій. С. Карась та О. Катрич (2018) пов'язують стрімке збагачення оригінального репертуару з конструктивною еволюцією інструмента.

Втім, оригінальні твори для оркестру народних інструментів ХНУМ імені І. П. Котляревського ще ніколи *не ставали предметом серйозних наукових зацікавлень*, зокрема в ракурсі визначення ролі

харківських композиторів у формуванні жанрово-стильових пріоритетів виконуваного оркестром репертуару. Пропоновані нами матеріали черпалися з наявних джерел з історії навчального закладу (Русакова, 2017), біографічних нарисів та монографій, присвячених окремим композиторам (Бевз, 2017; Тишко, 1980) та особистих інтерв'ю з корифеями кафедри народних інструментів України ХНУМ, свідками подій того часу – багаторічним керівником оркестру професором Б. О. Міхєєвим, професорами О. І. Назаренком та А. П. Гайденом.

Мета дослідження – з'ясувати принципи формування оригінального репертуару для Оркестру народних інструментів ХНУМ імені І. П. Котляревського, пов'язані з діяльністю харківських композиторів у межах 50–60 років ХХ століття.

Методологія дослідження. Славетні традиції народного виконавства формують, підтримують і розвивають окремі музиканти – представники певних спеціалізацій, які грають на різних інструментах. Це обумовило феноменологічний підхід до викладу відомостей щодо особистостей і доробку тих з них, які створили оригінальні репертуарні зразки для навчального колективу ХНУМ імені І. П. Котляревського. Концепція статті також спирається на міждисциплінарну взаємодію історіографічного, жанрово-стилістичного, виконавського методів та цілісного аналізу індивідуального стилю композитора (на прикладі окремих творів).

Матеріал дослідження. До розгляду запропоновано твори О. Стеблянка, Д. Клебанова, В. Борисова, Б. Алексеєва, І. Ковача, П. Гаїдамаки та В. Подгорного, які було написано (або інструментовано) для оркестру народних інструментів Харківської державної консерваторії в період 50–60 років ХХ ст. й виконано ним. З названих персоналій тільки Борис Алексеєв не був професійним композитором, але, зважаючи на великий обсяг і високу якість роботи цього самодіяльного автора, залучення його твору до розгляду є доцільним. До системи жанрово-стильових моделей, історично усталених у західноєвропейській традиції, увійшли концерт, сюїта, концертину, фантазія на тему народної пісні, програмні концертні п'єси (крупної форми) та мініатюри.

В основу аналітичного огляду покладено концертну програму 2021 року¹, яка віддзеркалює історичний зріз життя музичного Харкова 1950–1960 років крізь призму діяльності навчального Оркестру народних інструментів ХНУМ.

Виклад основного матеріалу. Структурним критерієм викладу матеріалу стала, в першу чергу, хронологія появи творів з огляду на приналежність тому чи іншому композиторові.

«Українська сюїта» **О. І. Стеблянка**² (частина IV) написана орієнтовно в період між 1925 і 1930 роками. Інструментування для оркестру виконав *Микола Тимофійович Лисенко* на початку 50 років ХХ ст. Музичні теми за своїм звучанням дуже нагадують народні (фольклорні), хоча і є авторськими.

IV частина «Сюїти» написана у тричастинній репризній формі з елементами куплетно-варіаційного викладу. Драматургія твору заснована на монотематичному принципі. Окрім основної теми, присутнє лише вступне речення (4 такти), яке постійно в різний спосіб приєднується до широкої основної мелодії. Якщо експозиція написана в мажорному ладі (G-dur), то середній розділ – мінорний, де тема проводиться тричі в тональностях d-moll, g-moll, e-moll. Реприза (*Maestoso*) утворена проведенням теми *tutti* з розширенням шляхом триразового повтору останніх чотирьох тактів (на кшталт приспіву пісні) на максимальній динаміці та з варіацією у баса. Маленька кода (6 тактів) повертає матеріал вступу.

Може здатися, що музична мова твору дещо застаріла, архаїчна: чотири поспіль проведення теми в одній тональності, де зміни

¹ Концертна програма є творчим проєктом автора статті.

² **Стеблянко Олександр Іванович** (1896–1977) український фольклорист і композитор, учень С. С. Богатирьова; член Харківської організації Спілки композиторів України з 1932 р. (з моменту її заснування). Здійснив записи понад 2000 українських народних пісень. Був керівником кабінету фольклору Харківської консерваторії з моменту його створення 1945 р. до кінця 50 років (часу припинення державою фінансування кабінету). Довгий час досліджував співвідношення українських (слобожанських) і російських селянських пісень. Частина з його записів них було надруковано. Зібрав велику кількість зразків, коли одна і та ж мелодія (але на різні тексти) утворює дві абсолютно різні пісні: у мажорі – це російська пісня, а в мінорі – українська (і навпаки).

обмежуються тільки незначними коливаннями її обсягу (за рахунок додавання матеріалу вступу) та групами інструментів, які виконують мелодію; повільне розгортання «подій»; стала гармонізація (лад переважно натуральний); велика кількість затримань, що рухаються паралельно в різних групах інструментів. Як певні вади партитури сприймаються й моменти, коли нове проведення теми починається раніше, ніж закінчуються попередні структури, а оркестрові ресурси для її трансляції є явно недостатніми. При цьому рішення втручання диригента із застосуванням диференційованої динаміки оркестру для вирішення цієї проблеми неможливе без порушень логіки викладу попереднього матеріалу. Ще одним «застарілим» виразним засобом є аж занадто активне використання трикутника, часто паралельно з бубном, для ритмічного підкреслення супроводу. І, якщо для бубна така роль є природною, походючи від стилістики «троїстих музик», то для трикутника така частота невласлива і применшує виразні якості, притаманні цьому інструменту.

Втім, музика IV частини «Української сюїти» О. Стеблянка не-підробно щира та відбиває справжню любов автора до фольклорних першоджерел.

«Скерцо» О. Стеблянка написано під час його навчання в класі С. С. Богатирьова, 1925 року, в оригіналі – для струнного квартету.

Інструментування для оркестру виконав М. Т. Лисенко; точна дата невідома, приблизно в період між 1955 та 1962 роками. В наш час «Скерцо» виконується в редакції Б. О. Міхєєва, який ущільнив оркестрову фактуру та видалив зв'язку між середнім розділом (епізодом) і репризою – форма твору складна тричастинна з репризою *Da Capo*.

Експозиція *Allegro moderato* – проста тричастинна репризна форма з розвиваючою серединою. Структура теми жартівливо-танцювального характеру (яка звучить у До-мажорі) наближається до типу «заспів-приспів». В експозиції вона проводиться двічі та має однакову першу половину і відмінну другу. Перша частина проводиться малим складом оркестру, друга – *tutti* з яскравим акомпанементом, що містить перемінну акцентуацію, підкреслюючи невимушений жартівливий характер п'єси. Розробка теми відбувається шляхом виокремлення першої фрази, активної модуляції (*a-E-gis-f-F-a-C*) та агогічних

відхиленнь із застосуванням фермат. Реприза відрізняється від експозиції тембрами (групами інструментів) викладу заспіву.

Цікавим підтвердженням теорії О. Стеблянка стосовно спорідненості українських і російських пісень є середній розділ цього твору, *Andante mosso*. Він монотематичний за суттю, але переміна тонального забарвлення з мінору на мажор (*a-C*) перевертає сприйняття музики, перетворюючи звучання української ліричної пісні на зухвалу російську «*Вдоль по Путовой*». Тема середнього розділу за своєю будовою відповідає жанру пісні та має заспів і приспів (3 такти та 2 такти). Вона викладається тричі – два рази в мінорі і один раз в мажорі. При невеликому обсязі (16 тактів) епізод вирізняється агогічною гнучкістю, різноманітністю фермат на різних долях такту (в розмірі $\frac{3}{4}$) і великою кількістю неактивних підголосків, що створюють враження багаторазового відлуння. Отже, «Скерцо» – яскравий і самобутній твір, що має пісенно-танцювальну природу. Вдале інструментування М. Лисенка і коректура Б. Міхєєва підкреслили авторський задум О. Стеблянка, що сприяло створенню якісного зразка оригінальної оркестрової композиції, яка входить до сучасного репертуару Оркестру народних інструментів ХНУМ.

Концерт для домри з симфонічним оркестром Д. Клебанова³ (частини II та III) є одним з перших професійних зразків оригінального твору, призначеного для концертно-педагогічної діяльності оркестру народних інструментів. Його перекладення для оркестру народних інструментів здійснив М. Т. Лисенко 1951 року. Існує ще й редакція Костянтина Леонтійовича Дорошенка 1952 року, яку обрано за основу пропонованого аналізу.

³ **Клебанов Дмитро Львович** (1907–1987) – композитор, заслужений діяч мистецтв України, професор; учень С. С. Богатирьова. Член Харківської організації спілки композиторів України з 1932 року (з моменту її заснування), член правління Спілки композиторів України. Завідувач кафедри композиції та інструментування Харківського інституту мистецтв ім. І. П. Котляревського з часу її формування як окремої структурної одиниці у 1970 році до 1973 року (часу, коли Дмитро Львович перейшов на консультативну роботу). Стосовно дати написання Концерту для домри виявлено розбіжності: у друкованих джерелах вказано дату 1953 рік, у той час як на партитурі першого перекладення вказаний 1951 рік.

Частина II, *Andante cantabile*. Музика повільна й мелодійна, що відповідає класичним канонам жанру. Форма цієї частини Концерту – варіаційна. Це варіації на одну тему, яка нагадує народну пісню ліричного характеру. В її структурі є «заспів» (2 такти) і «приспів» (3 такти), що повторюється двічі. Музика вирізняється постійною зміною кількості долей в такті (4/4, 3/4, 2/4). Навіть протягом проведення теми метр змінюється чотири рази, що певною мірою вказує на зв'язок з фольклорними пісненими джерелами, де часта зміна метра є абсолютно природною.

Неординарність (відмінність від класичних зразків) варіацій Д. Клебанова полягає в тому, що протягом твору тема як цілісна структура проводиться тільки тричі і тільки солістом у основній тональності (Мі-бемоль-мажор): двічі на початку (перший раз без супроводу) і один раз наприкінці, як завершення. Оркестр проводить тему, що є похідною від теми соліста. Цікавою особливістю є те, що варіаційному розвитку піддаються окремо «заспів» і «приспів». При цьому застосовуються виокремлення, секвенціювання, розширення періоду, активна модуляція, залучаються інтермедійні епізоди, які мають лише інтонаційний зв'язок з основною темою. Оригінально звучить варіація заспіву, яка виконується прийомом гри «*флажолет*». Унікальний тембральний мікст виникає, коли одночасно видобуваються флажолети на домрі-примі соліста, домрі-бас, арфі і балалайці-примі на фоні прозорої довгої педалі контрабаса і баяна. У цій же варіації відбуваються й найбільші динамічні співставлення – *p* на флажолетах (обмеженою групою виконавців) і *ff* оркестрового *tutti*. Після неї востаннє тихо і спокійно звучить тема соліста в основній тональності (октавою вище, ніж в експозиції), яку м'яко супроводжують арпеджовані акорди оркестру.

Частина III, *Allegro* – активна, позитивна, рухлива. Форма цієї частини наближається до рондо. Вона доволі нетрадиційна з точки зору класичних зразків. Практично існує тільки дві повноцінно сформовані теми та зв'язка, яка значно поступається основним темам за обсягом, але має значущу перспективу розвитку та неодноразово використовується композитором. На форму рондо вказують проведення першої теми в повному обсязі та основній тональності точно

посередині твору (ц. 14), після чого розробка тематичного матеріалу продовжується, і останній розділ, де перша тема (хоч і не в повному обсязі) проводиться в основній тональності, а інший тематичний матеріал відсутній. Тому цю тему можна вважати рефреном, що проводиться тричі.

Обидві теми за будовою відповідають структурі народної пісні. Вони мають «заспів» і «приспів», який, згідно з традицією, звучить двічі. Цікавим прийомом є те, що «заспів» першої теми (рефрену) спочатку виконує оркестр, ніби «підштовхуючи» соліста, а вже потім соліст грає її повністю. Такий спосіб викладення рефрену використовується три рази, причому в другий та третій – із прискоренням, від повільного до швидкого темпу, що помітно підсилює грайливо-позитивний настрій цієї частини концерту. Друга тема за характером близька до першої і не виокремлюється ні за способом викладу, ні за структурою акомпанементу. Сталий темпоритм, окрім вищезазначених моментів, вказує на танцювально-ігрову природу музики. В цій частині навіть немає звичної для жанру концерту каденції соліста, яка могла б перервати цей невинний рух, що додатково підсилюється в коді (ц. 29–31) шляхом скорочення і багаторазового повторення синтезованого тематичного елемента. Отже, цілісний аналіз II та III частини підтверджує, що Концерт для домри з оркестром Д. Клебанова за всіма ознаками відповідає класичним канонам побудови творів цього жанру.

«Жартівлива» Д. Клебанова (*Allegro*, C-dur) написана для скрипки з фортепіано, його інструментування для оркестру народних інструментів здійснив Б. О. Міхеев. Існує два варіанти інструментування. Перший – для домри соло в супроводі оркестру народних інструментів, другий – суто оркестровий. Останній виявився більш досконалим і саме його буде розглянуто далі.

Експозицією твору, що написаний у складній тричастинній репризній формі, є проста тричастинна форма, що ґрунтується на одній рухливо-грайливій темі (вісім тактів, 4/4). Її структура є традиційною для жартівливої пісні (заспів-приспів). Елемент гри передає варіантність, закладена в самій темі. Чотири такти заспіву складаються з двох фраз по два такти, де друга фраза є варіантом

першої. Так само будується і приспів; при цьому важливим є факт зміщення акцентів у другій фразі. Дуже цікавим з точки зору гармонії є оркестровий супровід цієї теми. Від початку і до кінця на сильну і відносно сильну долю тактів припадає незмінний тонічний звук *c* у партії контрабасів та *g* у литавр. А на слабкі (друга та четверта) доли такту – також незмінний тон *d* у басів. При цьому на кожную другу «слабку» долю такту послідовно припадають акорди, перший з яких має квартову будову «*c-f-b*», а другий є оберненням тонічного нонакорду з пропущеною септимою «*c-e-g-d*» (у басі). Усе це створює трошки дивакуватий, але щирий і енергійно-жвавий образ. Уже під час другого проведення теми на місці варіантних повторів «заспіву» і «приспіву» з'являються нові тематичні елементи та короткі контрапункти.

У репризі першого розділу форми «приспів» неочікувано звучить на малу терцію вище (*Es-dur*). Перед середнім розділом форми вперше з'являється тема-поспівка, яка нагадує швидко жартівливу промовку, що кілька разів повторюється у незмінному вигляді.

Середній розділ (тричастинної будови) містить нову тему лірико-пісенного характеру, а всередині звучить поспівка, яка набуває відчутного розвитку. Пісенна тема не має пружного оркестрового акомпанементу. Натомість вона супроводжується низхідними півтоновими структурами восьмими і незмінним тонічним басом на першу долю кожного такту. «Тема-зв'язка» повертає енергійний супровід на кшталт експозиції із загальним грайливим настроєм і дещо напруженими нотками. Повернення до пісенної теми знаменує цікавий технічний прийом – балалаечне брязкання акордами в партіях домр. У скороченій репризі основна тема звучить лише один раз, але з подовженням приспіву, а після неї – тема-поспівка з середнього розділу, яка переходить у димінуючий супровід. Короткий висхідний пасаж і пара акордів завершують твір, викликаючи асоціації з образом маленької пташки, що «миттю спурхнула і відлетіла».

Отже, «Жартівлива» Д. Клебанова вирізняється високою композиторською майстерністю. 60 років з моменту створення ніяк не вплинули на свіжість її сприйняття. Вона сповнена енергії та життєвого гумору і легко підкорює сучасних слухачів і виконавців.

«Українська сюїта» В. Борисова⁴ (І частина) – один з перших зразків створення професійним композитором оригінальної партитури для оркестру народних інструментів із урахуванням тембральних і виконавських особливостей цього інструментального складу, унікальний для свого часу. Приблизна дата написання – 1954 рік.

Форма І частини сюїти – тричастинна репризна. Музика крайніх розділів форми яскрава, «масштабна», сповнена пафосу. За характером вона нагадує «святкову увертюру». Складовими піднесеного настрою *Marciale risoluto* є: туттійний виклад фактури, тональність Ля-мажор, розмір 2/2, присутність «фанфарних» інтонацій, гамоподібні мелодичні побудови. В експозиції матеріал викладається двічі з незначними відмінностями.

Між експозицією і середнім розділом є зв'язуючий тематизм, контрастний за фактурою і динамікою: це пісенна мелодія без супроводу, що повторюється кілька разів у різних груп інструментів, виконуючи модуляцію з А-dur у fis-moll. Середній розділ – *Tranquillo cantabile* у розмірі 4/4 – побудований на кантіленній темі, яка нагадує жіночу пісню, що виконується в народній манері – на два голоси. Характерним є відхилення в паралельний мажор з поверненням в основну тональність (fis-moll). Цікавим авторським рішенням є поява між куплетами пісні фрагментів, що зупиняють виклад мелодії та нагадують «сполохи» на нічному небі, підкреслюючи загальну ауру інтимної лірики цього розділу форми.

Реприза скорочена майже вдвічі. Музичний матеріал викладається один раз (замість двох у експозиції). «Раптово» з'являється кода, що ґрунтується на одному з тематичних елементів експозиції та сповнена довгих висхідних гамоподібних структур на «*crecendo*» і «туттійних» тоніко-субдомінантових зіставлень. Достатньо «неочікуваним» є тональний зсув у D-dur, через субдомінанту (G-dur). «Градус» коди дуже високий, що може бути виправдано лише в контексті ци-

⁴ **Борисов Валентин Тихонович** (1901–1988) – композитор, заслужений діяч мистецтв України, професор. Учень С. С. Богатирьова. Член Харківської організації Спілки композиторів України з 1932 року (з моменту її заснування). Завідувач кафедри композиції та інструментування Харківського інституту мистецтв ім. І. П. Котляревського у 1973–1983 роках.

кличної форми сюїти, якщо розглядати цю частину саме як «святкову» увертюру.

І частина «Української сюїти» В. Борисова наочно демонструє перспективність застосування симфонічних прийомів в партитурі для народного оркестру. Їх органічне поєднання з тембральною палітрою народних інструментів створює музичний зразок надзвичайно високої якості, що і через 65 років звучить вражаюче потужно і піднесено, не втрачаючи своєї актуальності. Поряд з цим, у середньому розділі твору композитор, як тонкий лірик і мелодист, розкриває глибоко-особистісні почуття. Залишається тільки шкодувати з приводу того, що наразі не вдається розшукати ноти інших частин цього циклу. Композиторський талант В. Т. Борисова дозволив йому створити змістовний та яскравий зразок оригінального репертуару для оркестру народних інструментів.

«**Жартівлива**» **Б. Алексєєва**⁵ – яскрава концертна мініатюра для оркестру народних інструментів. Точний час створення п'єси встановити вже неможливо. Приблизно це 1954–1955 роки, зважаючи на те, що «Жартівлива» написана для квартету домристів ще під час перебування Б. Алексєєва у Воронежі. Інструментування для оркестру народних інструментів зробив Б. Міхєєв.

Твір написано у простій тричастинній репризній формі. Як тему використано мелодію української народної жартівливої пісні «Од Києва до Лубен». «Жартівлива» є монотематичною композиці-

⁵ **Алексєєв Борис Трофимович** (191..–198.., точні хронологічні дати життя не збереглись) – домрист, керівник оркестру народних інструментів ДМШ № 7 міста Харкова, організатор оркестру баяністів, автор музики та аранжувальник. Вступив до Харківської консерваторії 1939 р. Закінчити навчання завадила війна. Під час війни грав у різних оркестрах. Після війни працював у оркестрі Воронізького народного хору. Плідна праця Б. Алексєєва отримала високу оцінку – він став членом Спілки композиторів при Воронізькій консерваторії. Переїхав до Харкова у середині 50 років ХХ ст. Почав працювати у ДМШ № 7, де 1957 р. створив оркестр баяністів. Пізніше керував оркестром народних інструментів цієї школи до часу виходу на пенсію (1979). Створив велику кількість інструментувань і обробок для шкільного оркестру народних інструментів. Його твори для домри високо цінувалися фахівцями. Деякі з них увійшли у «Школу гри на чотирьохструнній домрі» В. І. Міхеліса – В. О. Гризодуба. Найбільш відомим твором є Концерт для домри.

єю, в якій від першої до останньої ноти зберігається «ігрова» інтрига. Самодіяльний автор демонструє високий рівень композиторської майстерності: використовуючи засоби варіантно-варіаційної розробки тематичного матеріалу і тональне забарвлення, він розкриває все нові й нові можливості теми. Отже, партитура «Жартівливої» при скромному обсязі є достатньо віртуозною і вимогливою з точки зору штрихової і ансамблевої культури виконавців. Ця феєрична концертна мініатюра містить багато неочікуваних акцентів на слабку долю, динамічних зіставлень, раптових пауз. Можна сказати, що цей твір є «тестом» на виконавську майстерність будь-якого оркестру народних інструментів.

«Концертино» для домри з симфонічним оркестром І. Ковача⁶. Твір був написаний для домри з фортепіано в 1960 році (вперше виконаний 1961 року, соло на домрі – Борис Міхєєв). Оркестрова партитура створена автором 1963 року (на рукописному варіанті партитури стоїть печатка Харківського відділення Спілки композиторів України, датована листопадом 1963 року). У монографії Наталії Тишко (1980) зазначена наявність другої редакції твору для домри з оркестром народних інструментів 1965 року, але знайти її не вдалося. Повторно перекладення для оркестру народних інструментів здійснив А. Стрілець (у 2021 році).

Музика «Концертино» жвава, грайлива, місцями дуже витончена і прониклива, з яскраво вираженим позитивним настроєм. Твір має ознаки сонатної форми, підпорядкованої принципу концертності (Схема 1).

Цікавим прийомом інструментування є те, що під час проведення головної партії солістом оркестровий супровід утворюють короткі акорди восьмими виключно на слабкій долі («і») з паузами на сильну долю протягом шести тактів. Такий виклад підкреслює пружний «задерикуватий» характер теми, але, одночасно, створює оркестрові

⁶ **Ковач Ігор Костянтинович** (1924–2003) – композитор, заслужений діяч мистецтв України, професор. Учень В'ячеслава Андрійовича Барабашова. Член Харківської організації Спілки композиторів України від 1961 р. Завідувач кафедри композиції та інструментовки Харківського інституту мистецтв ім. І. П. Котляревського у 1983–1990 рр.

труднощі, які вимагають уважних і злагоджених дій від оркестрантів та диригента. У цілому партитура «Концертино» І. Ковача є достатньо складною для виконання. В ній багато раптових акцентів і динамічних зіставлень, неочікуваних швидких оркестрових реплік, що виконуються групами інструментів із відмінними способами звуковидобування. Також у нотах дуже багато зустрічних знаків альтерації, що уповільнює процес засвоєння тексту. При цьому звучання побічної партії можна без перебільшень назвати поетичним і натхненним. Витончена лірика соліста доповнюється підголосками окремих оркестрових інструментів, створюючи ауру «любовного хвилювання».

Схема 1. Композиційна будова «Концертино» для домри з симфонічним оркестром І. Ковача

Вступ 4 такти	Експозиція Такти 5–96	Розробка Такти 97–243	Вступ Такти 244–247	Реприза Такти 248–280	Кода Такти 281–297
<i>Allegro</i> <i>D-dur</i>	ГП ₁ <i>Soli</i> – <i>G-dur</i> ГП ₂ <i>Tutti</i> – <i>G-dur</i> Розвиваючий розділ <i>G-dur</i> – <i>Es-dur</i> <i>Andante</i> ПП – <i>e-moll</i> <i>fis-moll</i>	<i>Tempo</i> <i>di Marsche</i> Епізод – <i>E-dur</i> ПП – <i>H-dur</i> – <i>B-dur</i> ГП ₂ – <i>Es-dur</i> Вступ – <i>H-dur</i> Епізод – <i>F-dur</i> – <i>Des-dur</i> ГП Каденція соліста <i>Allegro</i> ГП ₁ – <i>Fis-dur</i> ПП – <i>g-moll</i> , <i>a-moll</i>	<i>D-dur</i>	ГП ₁ – <i>G-dur</i> ГП ₂ <i>Tutti</i> – <i>G-dur</i>	<i>G-dur</i>

Розробка починається з «маршового» епізоду, який інтонаційно пов'язаний з ГП соліста та темою оркестру. Проводячи паралелі з експозицією, помічаємо, що новостворена тема починається зі слабкої долі (затакту), а її акцентований акордовий супровід восьмими, на-

впаки, зміщується на сильні, утворюючи маршовість. Безпосереднім сигналом про початок розробки є потужний удар в тарілку, який змушує здригнутися, зважаючи на попереднє поступове затихання на *p*. Певною «інтригою» є поява матеріалу вступу (ц. 9), що створює ефект псевдорепризи (звучить на малу терцію нижче основної тональності). Але далі замість ГП соліст грає тему маршу (ц. 10) в оркестровому супроводі, який є похідним варіантом від супроводу ГП. Після каденції соліста в оркестрі звучить тема-синтез елементів ГП соліста та теми оркестру. ПП звучить в однойменному *g-moll*.

Реприза помітно скорочена (ц. 16), складається тільки з ГП соліста та теми оркестру. Остання цифра (18) позначає коду, де за сталою традицією жанру переважно грає соліст. Отже, «Концертино» І. Ковача помітно вирізняється серед творів харківських композиторів, написаних у 50–60 роки ХХ ст. Тематизм цього твору є абсолютно оригінальним, на відміну від інших зразків, де використовуються або теми фольклорного походження, або мелодії, подібні до народних за структурою та інтонаційним строем.

Концерт для балалайки з симфонічним оркестром П. Гайдамаки⁷ – *перший* в Україні одночастинний концерт для цього дуже популярного⁸ інструмента з симфонічним оркестром. Успіх твору значною мірою пов'язаний з «мелодичним даром, яким володів композитор» (Костоґриз, 2014: 197). Рік написання твору, за різними джерелами, – 1966 або 1965. Фінальну виконавську редакцію здійснив перший соліст – Віктор Заболотний, а перекладення для оркестру народних інструментів – Б. Міхеєв.

⁷ **Гайдамака Петро Данилович** (1907–1981) – композитор, диригент, народний артист України. Учень С. С. Богатирьова та М. Д. Тица. Член Харківської організації Спілки композиторів України від 1939 р., Голова правління Харківської організації Спілки композиторів (1949–1981), член правління Спілки композиторів СРСР, член Президії правління Спілки композиторів України, диригент і головний редактор музичного мовлення Харківського обласного радіо (1938–1941), директор Харківського театру опери та балету (1943–1946), художній керівник Харківської обласної філармонії (1949–1967).

⁸ Не тільки в Україні й Росії, а тепер і за кордоном, де дослідниками аналізуються географія поширення інструмента, його культурно-історична роль, конструктивні особливості і технічні прийоми гри на ньому (Kiszko, 1995).

«Стилістика музичного осягнення дійсності в творах П. Гайдамаки є віддзеркаленням української ментальності», хоча й з урахуванням впливу панівної естетики тих років, вважає дослідник цього твору С. Костогриз (2014: 197). Одночасно твір втілює класичний принцип концертності (*soli-tutti*) в межах сонатної форми (Схема 2).

Схема 2. Композиційна будова Концерту для балалайки з симфонічним оркестром П. Гайдамаки

Вступ 6 тактів	Експозиція Такти 7–44	Розробка Такти 45–124	Каден- ція	Вступ Такти 126–131	Реприза Такти 132–169	Кода Такти 170–181
<i>a-d</i>	ГП <i>soli</i> – <i>d-moll</i> <i>Tutti</i> – <i>B-dur</i> ПП <i>Tutti</i> – <i>A-dur</i> <i>Soli</i> – <i>A-dur</i> Епізод <i>fis-moll</i>	ГП – т.т. 45–60 Епізод <i>h-moll</i> – <i>D-dur</i> – <i>h-moll</i>		<i>a-d</i>	ГП <i>soli</i> – <i>d-moll</i> <i>Tutti</i> – <i>B-dur</i> ПП <i>Tutti</i> – <i>D-dur</i> <i>Soli</i> – <i>D-dur</i> Епізод <i>fis-moll</i>	ГП – <i>D-dur</i>

Мелодична мова Концерту має яскраве українське національне забарвлення. Музика твору сповнена пісенного ліризму та пружних танцювальних ритмів. Нетиповим є тональне співвідношення танцювальної за жанровими ознаками головної партії у соліста і оркестру: *d-moll* – *B-dur*, яке автор залишає і в репрізі. Тема побічної партії – це пісня, сповнена ліризму й широти (незважаючи на розмір 4/4, вона сприймається як дводольна).

Винятково тонким мелодизмом визначається *h-moll*'ний епізод (*Andante*, $\frac{3}{4}$) у розробці. Цей великий за обсягом розділ сприймається буквально «на одному диханні» і є беззаперечним проявом композиторського таланту П. Гайдамаки.

Слід зазначити, що партія балалайки була надто віртуозною для тогочасних виконавців. Особливою експресією вирізнялися широкі скачки у верхній теситурі. Серед методів розвитку тематичного матеріалу соліста переважає варіантно-варіаційний. В цілому Концерт є прикладом високої майстерності П. Гайдамаки з точки зору

як композиції, так і вміння максимально розкрити виразний потенціал інструмента скромного виконавського діапазону, піднявши його до рівня «класичності» (академічності).

Фантазія на тему білоруської народної пісні «Перепілочка» В. Подгорного⁹ є прикладом застосування конфліктно-драматичного симфонізму на початковому етапі створення оригінального репертуару для оркестру народних інструментів. У цьому сенсі Володимир Якович значно випереджав час, тому що його сучасники переважно застосовували оповідно-епічний тип. Твір написаний 1948 року для баяна соло. Інструментування для оркестру народних інструментів належить Б. Міхеєву.

В основу твору покладено тему білоруської народної ігрової, але сумної за змістом, пісні. Фольклорний варіант відрізняється перемінним метром (2/4 і 3/4). Більш адаптовані версії записані в постійному дводольному метрі. В оригіналі структура пісні має заспів (4 такти) і приспів (8 тактів). В. Подгорний додав ще один повтор заспіву, зробивши тему симетричною (8+8).

Форма твору – куплетно-варіаційна з елементами тричастинності. Трагічна тональність (h-moll) відповідає сумному змісту пісні. Як промінь сонця серед важких сірих хмар звучить мажорний варіант теми у третьому проведенні (D-dur). Це останнє проведення експозиції умовно тричастинної форми, після чого тема змінюється і вступає в фазу активного розроблення. У мелодії наголошуються мотиви «прохання», що, проходячи крізь «горнило» модуляцій і фактурних методів розвитку, набувають епічного-драматичного пафосу. Реприза (дев'яте проведення) вирізняється новою якістю тематизму (остинатний тонічний бас, *pp* та оркестровий супровід із заповненням кожної восьмої такту новим тембром, на кшталт «тікання годинника») та підкреслює трагічний фінал всієї історії. Заклучне проведення (кода) нагадує спомин, в якому особисті враження автора короткочасно, але

⁹ **Подгорний Володимир Якович** (1928–2010) – відомий баяніст і педагог, композитор, заслужений діяч мистецтв України, професор, фундатор Харківської баянної школи. По класу композиції є учнем В. Т. Борисова. Член Спілки композиторів СРСР від 1957 року.

дуже потужно, підкорюють слухача, після чого тема «розчиняється» в останніх тонічних акордах.

Поява «*Перепілки*» в обробці В. Подгорного стала знаковою подією для всієї баянної спільноти кінця 40-х – початку 50 років ХХ ст. Такої надзвичайної сили почуттів, коли простенька мелодія пісні шляхом постійних перетворень набуває змісту особистісної (чи навіть всеосяжної) трагедії, оригінальна баянна література ще не знала. Клавір вирізнявся насиченою фактурою та складною, нестандартною для того часу гармонією. Це стало плідним ґрунтом для створення оркестрової партитури. Б. Міхеєв протягом кількох десятиліть зробив кілька редакцій інструментування, маючи змогу спілкуватися і радитись з автором. Остання, третя, редакція була виконана вже наприкінці 1980-х, і саме в ній, за схваленням самого В. Подгорного, було максимально розкрито виразні можливості оркестру народних інструментів. Понад півстоліття оркестровий варіант «*Перепілки*» в обробці В. Подгорного є незмінним «хітом» в репертуарі багатьох оркестрів народних інструментів в Україні.

Отже, композитори з числа «народників», які добре розуміли і відчували виконавські можливості народних інструментів, сформували нову якість професійного буття оркестрового виконавства на народних інструментах та заклали підґрунтя для подальшого урізноманітнення концертно-педагогічного репертуару в 1970–90 роки. Факт напрацювання оригінального репертуару з творів, написаних харків'янами для харків'ян, становить не лише певний регіональний дискурс висвітлення історії Слобожанської культури, але й є підґрунтям для подальшого осмислення сучасних фахових проблем виховання диригентів оркестрів народних інструментів з числа інструменталістів.

Висновки. Як засвідчив проведений аналіз концертної програми оркестру народних інструментів ХНУМ імені І. П. Котляревського в межах проекту 2021 року, творчим підходом композиторів Слобожанщини до формування самобутнього репертуару цього колективу в 50–60 роки минулого століття було спірання на фольклорний тематизм (пісенно-танцювальні прообрази) або створення оригінальних тем, які за структурою і мелосом були максимально наближені до народних зразків (винятком є «Концертино» І. Ковача).

Дійсно, харківські композитори виконали історичну місію зі створення оригінального репертуару, а відповідно, визначення жанрових та стилевих пріоритетів діяльності оркестру народних інструментів ХНУМ імені І. П. Котляревського. Провідні композитори – Д. Клебанов, П. Гайдамака, І. Ковач (які не мали базової спеціалізації «народні інструменти») – звернули увагу на домру і балалайку. Було створено крупні форми для цих інструментів. Завдяки здійсненим оркестровим перекладенням цих творів було унаочнено високий академічний статус виконавства на народних інструментах.

Слід підкреслити і жанрово-стилістичну орієнтацію творів крупної форми на західноєвропейську академічну традицію. Разом із традиційними формами перекладень та аранжувань, народно-інструментальне мистецтво отримало всю жанрову палітру європейської виконавської культури – від мініатюри до сюїти та концерту (в умовах тембрально-фактурних можливостей народних інструментів). В цьому ми вбачаємо запоруку академізації діяльності оркестру народних інструментів.

Перспективи подальшої розробки теми. На основі сформованого оригінального репертуару в певний історичний момент уможливиться обґрунтування інших провідних *принципів діяльності оркестру як концертної та навчальної одиниці*: поєднання навчання артиста оркестру (ансамблю), в сенсі формування фахових кваліфікаційних вмінь і навичок, з концертною діяльністю колективу; впровадження академічних підходів у навчанні виконавців на народних інструментах – у річищі актуальних зарубіжних досліджень ХХІ сторіччя з питань балансу між класичною та автентичною народною музичною освітою в навчальному інструментальному колективі фольклорного спрямування (див. Oare, 2008); виховання диригентів оркестру народних інструментів тощо.

ЛІТЕРАТУРА

- Башмакова, Н. & Кікас, В. & Федотов, Ю. (2018). Формування культури оркестрового виконавства на народних інструментах: досвід Державної академії музики ім. М. Глінки. *Мистецтвознавчі записки*, 33, 390–397.
- Бевз, М. (2017). *Етюди оптимізму з Валентином Борисовим*. Харків: Факт.

- Карась, С. О. & Катрич, О. Т. (2018). До питання технічних особливостей сучасного баяна. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 4, 276–280.
- Костогряз, С. О. (2014). Виктор Заболотный – интерпретатор первого украинского концерта для балалайки П. Гайдамаки. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 40, 192–204.
- Майденберг-Тодорова, К. І. (2019). Імпровізаційний оркестр як актуальний феномен сучасної професійної музики. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 3, 286–290.
- Остапчук, Н. М. (2019). Неофольклористичні тенденції у творчості баяністів-акордеоністів ХХ ст. *Мистецтвознавчі записки*, 36, 231–234.
- Русакова, Л. В. (Ред.). (2017). *Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. 1917–2017: мала енциклопедія. (Vol. 1–2)*. Харків: Водний спектр Джі-Ем-Пі.
- Сташевський, А. Я. (2014). *Специфіка виражальних засобів в українській музиці для баяна (остання чверть ХХ – перше десятиріччя ХХІ ст.)*. (Автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Стельмашук, З. М. (2014). Творча діяльність народно-інструментальних оркестрових колективів Тернопільщини другої половини ХХ – початку ХХІ століття. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*, 2, 50–57.
- Тишко, Н. С. (1980). *Ігор Ковач*. Київ: Музична Україна.
- Федун, І. (2020). Композиційні особливості західноукраїнської традиційної інструментальної ансамблевої музики. *Проблеми етномузикології*, 15, 42–53.
- Kiszko, M. (1995). The Balalaika – A Reappraisal. *The Galpin Society Journal*, 48, 130–155. <https://doi.org/10.2307/842807>
- Oare, S. (2008). The Chelsea House Orchestra: A Case Study of a Non-Traditional School Instrumental Ensemble. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 177, 63–78. <http://www.jstor.org/stable/40319452>

Andriy Strilets

Senior Lecturer at the Ukrainian Folk Instruments Department,
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts
e-mail: andryconductor@gmail.com
ORCID iD: 0000-0002-4134-4403

**THE FORMATION OF THE ORIGINAL REPERTORY
FOR THE FOLK INSTRUMENTS ORCHESTRA
OF KHARKIV I. P. KOTLYAREVSKY NATIONAL UNIVERSITY
OF ARTS AS A HISTORICAL MISSION OF KHARKIV COMPOSERS
(1950–1960)**

Statement of the problem. The Folk Instruments Orchestra of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts has been performing for more than 90 years. However, the original works composed for this orchestra have never been the subject of serious scientific interest. The relevance of the problem is determined by the necessity to generalize the previous generations of composers', performers' and teachers' experience in the field of folk instrumental art, in particular, the training in the orchestra of folk instruments as a concert unit. **Analysis of recent publications** shows, that the study on folk instruments orchestral performance has not been reflected in national scientific journals for a long while, but currently this is considered as an up-to-date issue. The articles by N. Bashmakova and V. Kikas and Yu. Fedotov (2018), Z. Stelmashchuk (2014), K. Maidenbergs-Todorova (2019), I. Fedun (2020) are confirming this statement. **The main purpose of the article** is to find basic principles of the original repertoire formation for the Folk Instruments Orchestra of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts related to the creative activities of Kharkiv composers in the 1950–1960s. **For the first time**, the historical mission played by Kharkiv composers in the original repertoire formation of the Folk Instruments Orchestra of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts is determined. The concept of the article is based on the interdisciplinary interaction of historiographical, holistic, genre-stylistic and performing **methods of researching**, as well as a phenomenological approach to the analysis of the individual style of a composer based on the example of the particular works.

Results and conclusions. *The selected works by O. Steblyanko, D. Klebanov, V. Borisov, B. Alekseev, I. Kovach, P. Haydamaka and V. Podgorny included in the concert program of the creative project of 2021 have been analyzed due to their compositional, intonation and dramaturgical structure. The compositions that have been arranged for the folk instruments orchestra from the scores of symphony orchestra or ones instrumented from the compositions for accordion, domra ensemble, domra accompanied by piano were identified.*

According to the results of analysis, the creative approach of the composers of Slobzhanshchina in the 1950s–1960s was based on the thematic development of folklore material (song and dance prototypes) or the creation of the original themes, which are as close as possible to the folk samples. Having created large forms for domra and balalaika, Kharkiv composers fulfilled a historical mission in the formation of the original repertoire and, correspondingly, genre and stylistic priorities of the Folk Instruments Orchestra of KhNUA named after I. P. Kotlyarevsky. Due to the arrangements of these works for the folk instruments orchestra, a high academic status of playing folk instruments was demonstrated. It is necessary to emphasize the genre and stylistic orientation of these works on the Western European tradition. Along with the traditional forms of processing and arrangement, the folk instrumental art received the entire genre palette of European music, from miniatures to suites and concerts (in terms of timbre and texture capabilities of the folk instruments). On this way we see the keys to the academic status of the folk instruments orchestra.

The prospects for further development of the theme. *On the basis of the formed original repertoire at a certain historical moment it is possible to substantiate other leading principles of the orchestra as a concert and educational unit: the combination of an orchestra performer's training, the formation of his professional skills with the ensemble's concert activity; the introduction of academic approaches in the training of the folk instruments performers, conductors etc.*

Key words: *folk instruments orchestra; Kharkiv composers; original repertoire; song and dance thematic invention; translation and instrumentation.*

REFERENCES

- Bashmakova, N. & Kikas, V. & Fedotov, Yu. (2018). Formation of the culture of orchestral performance on folk instruments: experience of the 'M. Glinka' State Academy of Music. *Notes on Art Criticism*, 33, 390–397 [in Ukrainian].

- Bevz, M. (2017). *Etudes of optimism with Valentin Borisov*. Kharkiv: Fakt [in Ukrainian].
- Fedun, I. (2020). Compositional features of Western Ukrainian traditional instrumental ensemble music. *Problems of ethnomusicology*, 15, 42–53 [in Ukrainian].
- Karas, S. O. & Katrich, O. T. (2018). On the question of technical features of the modern bayan. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 4, 276–280 [in Ukrainian].
- Kiszko, M. (1995). The Balalaika – A Reappraisal. *The Galpin Society Journal*, 48, 130–155. <https://doi.org/10.2307/842807> [in English].
- Kostogryz, S. O. (2014). Viktor Zabolotny – the interpreter of the first Ukrainian Balalaika Concert by P. Gaidamaka. *Problems of interaction of art, pedagogy and theory and practice of education*, 40, 192–204 [in Ukrainian].
- Maidenberg-Todorova, K. I. (2019). Improvisational orchestra as an actual phenomenon of modern professional music. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 3, 286–290 [in Ukrainian].
- Oare, S. (2008). The Chelsea House Orchestra: A Case Study of a Non-Traditional School Instrumental Ensemble. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 177, 63–78. <http://www.jstor.org/stable/40319452> [in English].
- Ostapchuk, N. M. (2019). Neo-folk tendencies in the work of accordionists of the twentieth century. *Notes on Art Criticism*, 36, 231–234 [in Ukrainian].
- Rusakova, L. V. (Ed.) (2017). *Kharkiv 'I. P. Kotlyarevsky' National University of Arts. 1917–2017 : Brief Encyclopedia. (Vol. 1–2)*. Kharkiv: Vodnyi spektr Dzhi-Em-Pi [in Ukrainian].
- Stashevskiy, A. Ya. (2014). *Specificity of means of expression in Ukrainian music for accordion (the last quarter of the XX – the first decade of the XXI century)*. (Extended abstract of Doctoral diss.). 'P. I. Tchaikovsky' National Music Academy of Ukraine. Kiev [in Ukrainian].
- Stelmashchuk, Z. M. (2014). Creative activity of folk-instrumental orchestral groups of Ternopil region of the second half of the XX – beginning of the XXI century. *Scientific notes of Ternopil National Pedagogical University named after Volodymyr Hnatyuk*, 2, 50–57 [in Ukrainian].
- Tyshko, N. S. (1980). *Igor Kovach*. Kyiv: Muzychna Ukraina.

Наукове видання

Харківський національний
університет мистецтв імені І. П. Котляревського

Виходить з 1995 року

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

ВИП. 60

Збірник наукових статей

Відповідальний за випуск – Сухленко І. Ю., канд. мистецтвознавства, професор

Редактори-упорядники – Ю. П. Величко; Л. В. Русакова

Комп'ютерна верстка – О. Б. Мальцев

Підписано до друку 3.10.2021. Формат 60 х 84 1/16.

Умов. др. арк. 13,9. Об. вид арк. 14,0.

Зам. № ЕП -1012211. Тираж 100 прим.

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