

ISSN 2519-4143

Міністерство культури та інформаційної політики України

**Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського**

АСПЕКТИ ІСТОРИЧНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА

Випуск XXVII

Збірник наукових статей

**Харків
2022**

Рекомендовано до друку Вченою радою
Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського
(Протокол № 9 від 30 червня 2022 року)
Свідцтво про державну реєстрацію КВ № 23370-13210ПР 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 Scopicus, 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:

Адамонієна Рута (Adamonijena Ruta) – доктор філософії, професор, Університет Миколаса Ромеріса, Вільнюс, Литва.
Вайс Джерней (Weiss Jernej) – PhD, професор кафедри музикознавства, факультет мистецтв, Університет Любляни, Любляна, Словенія.

Говорухіна Наталія Олександрівна (Govorukhina Nataliya) – кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, ректор Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна.

Громченко Валерій Васильович (Hromchenko Valeriy) – доктор мистецтвознавства, доцент, проректор з наукової роботи 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.

Ракочі Вадим Олександрович (Rakochi Vadim) – доктор мистецтвознавства, старший викладач кафедри інструментального виконавства Комунального закладу вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського», Київ, Україна.

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

Санду-Дедіу Валентина (Sandu-Dediu Valentina) – доктор музикознавства, професор кафедри музикознавства Національного музичного університету в Бухаресті, ректор коледжу «Нова Європа», Інститут перспективних досліджень, Бухарест, Румунія.

Чернявська Маріанна Станіславівна (Chernyavska Marianna) – кандидат мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна.

Шаповалова Людмила Володимирівна (Shapovalova Lyudmyla) – доктор мистецтвознавства, професор, 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: Л. В. Русакова, Ю. П. Величко

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».

Аспекти історичного музикознавства: зб. наук. ст. Вип. XXVII. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Русакова, Ю. П. Величко. Харків, ХНУМ, 2022. 164 с.

ISSN 2519-4143

Різноманітні за змістом, охопленими історичними епохами, музичними стилями і напрямками досліджень статті збірника тяжіють до двох магістральних тематичних ліній: традиція та її функціонування в глобалізованому світі (І розділ) та музична історія в аспекті її виконавського прочитання (II розділ).

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

ISSN 2519-4143

Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

ASPECTS OF HISTORICAL MUSICOLOGY

Issue XXVII

Collection of Research Papers

Kharkiv
2022

Recommended for publication by the Academic Council of Kharkiv I.P.Kotlyarevsky National University of Arts
(Minutes No. 9 of June 30, 2022)
Certificate of State Registration KB № 23370-13210IIP 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, Vice-rector for research of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine.

Govorukhina Nataliya – PhD in Art Studies, Professor, Rector of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Honored Art Worker of Ukraine, Kharkiv, Ukraine.

Hromchenko Valeriy – Doctor of Arts, Associate Professor, Vice-Rector 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.

Rakochi Vadim – Doctor of Arts, Senior Lecturer, Department of Instrumental Performance, Municipal Institution of Higher Education, Kyiv Regional Council, "Pavlo Chubynsky Academy of Arts", Kyiv, Ukraine.

Sandu-Dediu Valentina – Doctor in Musicology, Professor of Musicology, National University of Music Bucharest, Rector of New Europe College, Institute for Advanced Study, Bucharest, Romania.

Savchenko Hanna – PhD, Associate Professor, Composition and Instrumentation 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 – Doctor of Arts, Full Professor, Head of the Department of Interpretology and Music Analysis, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine.

Weiss Jernej – PhD, Professor, Department of musicology, Faculty of Arts, University of Ljubljana, Ljubljana, Slovenia.

Editors-compilers: Larysa Rusakova, Yurii Velychko

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.

A 90 **Aspects of historical musicology:** collection of scientific articles. Issue XXVII. Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts; editors-compilers L. Rusakova & Yu. Velychko. Kharkiv, KhNUA, 2022. 164 p.
ISSN 2519-4143

Diverse in content, in covered historical eras, musical styles and areas of research, the articles of the collection gravitate towards two major thematic lines: tradition and its functioning in the globalized world (Section I) and musical history in the aspect of its performance reading (Section II).

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

UDC 78.03

ЗМІСТ

Розділ 1. Традиція в аспектах глобалізації

Цурканенко І. В., Ван Сіге	Національна вокальна традиція як актуальний об'єкт музикознавчого дослідження	7
Сутулова Н. О.	Феномен фортепіанного звучання в англomовному науковому дискурсі	24
Палій І. О.	Джаз в контексті концепції «глобального селища» ...	40
Воропаєва О. В.	Творчість Тані Марії в контексті тенденцій розвитку джазу другої половини ХХ століття (на прикладі композицій 80 років)	57

Розділ 2. Музична історія: до колекції виконавця

Лю Тін	Естетичні засади інтерпретації старовинних арій у концертному репертуарі вокаліста: <i>air de cour</i>	73
Жаркіх Т. В.	Анрі Дюпарк в історії жанру <i>mélodie</i>	97
Міланіна А. О.	Ернест Шоссон: періодизація творчості в контексті становлення стилю	112
Міненко А. В.	Еволюція сурдини для мідних духових інструментів (від Стародавнього Єгипту до сьогодення)	129

TABLE OF CONTENTS

Section 1. **Tradition in the aspects of globalization**

<i>Iryna Tsurkanenko,</i> <i>Wang Sige</i>	National vocal tradition as a current object of musical research	7
<i>Nataliia Sutulova</i>	Piano sound phenomenon in English-language scientific discourse	24
<i>Iryna Paliy</i>	Jazz in the context of «global village» principle	40
<i>Olena Voropaieva</i>	Tania Maria's creative work in the context of trends in the development of jazz in the second half of the 20th century (on the example of the 1980s compositions)	57

Section 2. **Music history: to the performer's collection**

<i>Liu Ting</i>	Aesthetic principles of interpretation of early arias in the vocalist's concert repertoire: <i>air de cour</i>	73
<i>Tetiana Zharkikh</i>	Henri Duparc in the history of the <i>mélodie</i> genre	97
<i>Aliona Milanina</i>	Ernest Chausson: periodization of artistic path in the context of the style formation	112
<i>Anatolii Minenko</i>	The evolution of the mutes for brass instruments (from Ancient Egypt to present)	129

Розділ 1.

ТРАДИЦІЯ В АСПЕКТАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ

УДК 784.03(477):781.7

DOI 10.34064/khnum2-2701

Цурканенко Ірина Володимирівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри інтерпретології
та аналізу музики

e-mail: itsurkanenko@ukr.net

ORCID iD: 0000-0002-5095-5468

Ван Сіге

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

e-mail: gege9988@qq.com

ORCID iD: 0000-0002-6812-0557

НАЦІОНАЛЬНА ВОКАЛЬНА ТРАДИЦІЯ ЯК АКТУАЛЬНИЙ ОБ'ЄКТ МУЗИКОЗНАВЧОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

Дослідження національної вокальної традиції виявляє свою актуальність завдяки сучасним умовам культурного глобалізму, в яких прояви національного є частиною процесу самоідентифікації етнічної спільноти як прагнення зберегти власну культуру. Вивчення національної вокальної традиції як у вигляді національних вокальних шкіл академічного мистецтва, так і у розмаїтті її проявів може мати соціокультурний, історичний, жанрово-стильовий, виконавський виміри, які сьогодні рідко поєднуються в рамках однієї наукової розвідки. Між тим, багаторівневий феномен національної вокальної традиції потребує формування саме комплексної методики дослід-

дження. **Мета** пропонованої статті – на основі аналізу й систематизації існуючого масиву наукових праць за обраною тематикою окреслити шляхи та перспективи музикознавчого дослідження національної вокальної традиції. **Наукова новизна** роботи пов'язана з диференціацією понять вокальної школи та національної вокальної традиції в аспектах музичного виконавства та музикознавства.

З'ясовано, що національна вокальна традиція є комплексним поняттям, що характеризує систему мистецьких явищ, пов'язаних з національними витоками традиційної музичної культури та їхніми проявами на всіх рівнях професійної діяльності музиканта.

Ключові слова: національна вокальна традиція; вокальна музика; вокальне виконавство; вокальне мистецтво; вокальна школа; національна «картина світу»; народна музика; музикознавство.

Постановка проблеми. В сучасних умовах культурної глобалізації деякі процеси проявляють себе надзвичайно помітно, що є свідченням їхнього особливого значення. Серед них треба акцентувати такий важливий для будь якої культури атрибут, як національна специфіка, що власне є одним з головних критеріїв та ідентифікаторів культури певного народу, країни. Актуалізація національних ознак культури є свого роду природною відповіддю на спрямування глобалізаційних процесів до об'єднання на засадах загальнолюдських цінностей, тотальної універсалізації та пов'язаного з цим певного нівелювання культурної специфікації, зокрема національної. Проте ми бачимо, як на всіх рівнях буття культури активізуються і протилежні процеси, які свідчать про певний «культурний спротив», коли культура сама намагається захиститися від подібного нівелювання, що загрожує їй знищенням. Можна сказати, що культура таким чином проявляє «почуття» та реалізує певні дії, націлені на самоідентифікацію та самозбереження. Тому не дивно, що паралельно з процесами глобалізації та універсалізації ми бачимо і наголошування на національній ідентифікації, яка стає об'єктом особливої уваги, і це стосується всіх сфер культури, в тому числі й музичного мистецтва. Подібні прояви національної самоідентифікації у сфері музичного мистецтва можна спостерігати на всіх рівнях і етапах буття музичного твору (як інстру-

ментального, так і вокального) – композиторському, виконавському, слухачькому (презентаційно-перцептивному), науковому.

Дослідження національних вокальних традицій як у вигляді національних вокальних шкіл академічного мистецтва, так і в аспекті проявів національної музичної традиції, є сьогодні одним з **актуальних** напрямків музичної науки. Таке дослідження може мати соціокультурний, історичний, жанрово-стильовий, виконавський виміри, які в різних комбінаціях можуть створювати комплексний формат наукового вивчення національної специфіки музичного твору.

Проте ця сфера музикознавства досі розвивається кількома екстенсивними шляхами, на жаль, рідко пропонуючи комплексні наукові розвідки, на базі яких можливе народження певного роду методики музикознавчого аналізу національної специфіки явищ вокального мистецтва.

Доволі строкату картину дозволяє отримати **й аналіз останніх досліджень і публікацій з обраної теми**. Прояви національної специфіки, або, за популярним виразом, «національний колорит», втілені у музичних творах, завжди привертали увагу як публіки, так і композиторів. Зрозуміло, що музикознавці також не оминали тематику національної специфіки в музичному мистецтві, тим більше, що шляхи її втілення є надзвичайно різноманітними. Огляд музикознавчих джерел з питань національної специфіки в музиці, як традиційній для національної культури (музичний фольклор), так і професійній, дозволив виявити певні аспекти її вивчення.

По-перше, це музикознавчі дослідження, присвячені широкому розумінню національної специфіки музичного мистецтва – показовими є наукові праці про національні традиції в музиці в історичному аспекті (Ляшенко, 1973), відмінності національного та інтернаціонального у музичному мистецтві (Ляшенко, 1991), статті та дослідження про «націоналізм у музиці» (Людкевич, 1999а), національну ментальність та особливості її відображення в музичних творах (Драганчук, 2008), дисертація, присвячена національній «картині світу» в музичному мистецтві та особливостям її дослідження музикознавцями (Романюк, 2009).

По-друге, це ряд наукових розвідок, що складають певний сучасний музикологічний напрямок і містять комплексний погляд на на-

ціональну специфіку музичного мистецтва, заснований на інформаційних даних, фактах та знаннях з різних сфер гуманітаристики – як музикознавства, так і історії, психології, соціології, культурології. Згадаємо ґрунтовне дослідження сучасного комунікативного підходу до сприйняття та вивчення музичного мистецтва (Ніколаєвська, 2020), статтю про націоналізм в німецькому музичному мистецтві XIX століття (Applegate, 1998), дослідження проявів музичного у різноманітних сферах буття (Gottlieb, 2019), наукову розвідку щодо національного як фактора протистояння в музичному мистецтві минулих часів (Kelly, Mantere, & Scott, 2018), публікацію, присвячену універсальним комунікативним можливостям вокальної музики (Кпox, 2019).

По-третє, це напрям, де представлені дослідження вокальних шкіл. Окрім теоретичного обґрунтування феномена «виконавська школа» (Дедусенко, 2000), в переважній їх більшості міститься історичний погляд на національні вокальні школи, що дозволяє відстежити динаміку розвитку останніх і оцінити їх як певні етапи загальної еволюції академічного європейського вокального мистецтва. Тут можна назвати кілька спеціальних наукових праць з історії вокального мистецтва (Гнидь, 1997; Шуляр, 2010, 2012), історії вокально-виконавських стилів та вокальної педагогіки (Стахевич, 2013), історії та теорії вокально-виконавського стилю «*bel canto*» (Тоцька, 2012), історії та теорії італійської вокальної школи (Цебрій, 2021), статтю про розвиток української вокальної школи XX століття (Гринь, 2012).

По-четверте, назвемо ті праці, які враховують як обов'язкову складову вокального мистецтва традиційну (народну) вокальну традицію, як правило, у жанрово-стильовому аспекті. Прикладом може служити «Історія української музики» (Корній, 2002), дослідження жанру солоспівів у творчості композитора (Людкевич, 1999b), стаття щодо проявів національної ментальності у музиці німецьких композиторів XIX століття (Applegate, 1998), розвідка про аргентинські народні вокальні жанрово-виконавські традиції у творчості А. Хінастери (Schwartz-Kates, 2002) тощо.

Проте єдиного фундаментального дослідження, яке було б присвячене вивченню *національної вокальної традиції як комплексного*

явища, зустріти не вдалося, отже, це питання потребує окремої уваги сучасного музикознавства.

Вищевикладене обумовлює **наукову новизну** представленого дослідження, яка пов'язана з диференціацією понять вокальної школи та національної вокальної традиції в аспектах музичного виконавства та музикознавства.

Мета цієї статті – окреслити шляхи та перспективи музикознавчого дослідження національної вокальної традиції.

Методологічною базою дослідження є поєднання кількох музикознавчих напрямів: наукові розвідки, присвячені національній специфіці музичного мистецтва (Драганчук, 2008; Людкевич, 1999а; Ляшенко, 1973; Ляшенко, 1991; Романюк, 2009); наукові праці з широкого контекстного кола музикознавчої проблематики, що поєднують знання з музикології, соціології, історії, психології, культурології, філософії (Ніколаєвська, 2020; Applegate, 1998; Gottlieb, 2019; Kelly & Mantere & Scott, 2018; Кнох, 2019); наукові праці, що враховують специфіку традиційної музичної культури (Корній, 2002; Людкевич, 1999b; Applegate, 1998; Schwartz-Kates, 2002); дослідження виконавських шкіл (Дедусенко, 2000), зокрема національних вокальних, що стосуються історії їхнього розвитку в рамках академічного європейського вокального мистецтва (Гнидь, 1994; Гринь, 2012; Стахевич, 2013; Тоцька, 2012; Цебрій, 2021; Шуляр, 2010; Шуляр, 2012).

Виклад основного матеріалу. Акцентуація національного в музичному мистецтві може проявлятися і на композиторському (по-ява музичних творів, де національний аспект стає стрижневим – від інтонаційності до програмних назв), і на виконавському рівнях. Музична наука звертала увагу на цю проблематику і в музиці минулих століть, і у сучасному музичному мистецтві різних стилів та жанрів. Питання проявів національної специфіки у музиці, зокрема вокальній, мають декілька напрямів дослідження, які залежать від об'єкту та предмету вивчення.

По-перше, об'єктом аналітичного розгляду може служити як музика народна, традиційна для певної національної культури, так і музика професійна (академічна, естрадно-джазова) тощо, що визначає музикознавчий інструментарій дослідження.

По-друге, предметом вивчення може бути обрана національна специфіка, втілена у музичному творі, як така, що притаманна національній культурі, до якої належить автор музики, так і інша, та, до якої він не належить, але яка тим чи іншим чином впливає на його творчість, тобто інонаціональна.

По-третє, музикознавство останнім часом все більшу увагу приділяє виконавському аспекту, що стосується і проявів національного у музичному мистецтві – як традиційному (народному), так і професійному. У зв'язку з цим виникли такі напрями у музичній науці, як «виконавське музикознавство» та інтерпретологія. Виконавська специфіка, зокрема, у національному розумінні, також може розглядатися під різними кутами зору – музична практика (сценічна, концертна), педагогіка і методика виконання, традиції окремих вокальних шкіл, особливості індивідуального виконавського стилю тощо.

Певна комбінація цих ракурсів визначає особливості теоретичного дослідження національної специфіки музичного твору як «продукту» композиторської та виконавської творчості. Але їхня індивідуалізація викликає необхідність і спільного знаменника, певного понятійно-термінологічного узагальнення, що допоможе усвідомити основні принципи вивчення національної специфіки у музичному мистецтві та створити відповідну аналітичну модель. Для цього є необхідною понятійно-термінологічна уніфікація, бо звертає на себе увагу розбіжність у визначенні та розумінні деяких важливих явищ, одним з яких є *вокальна школа*.

Огляд наукових праць, присвячених вокальному мистецтву, дає нам чітке розуміння того, що практично всі праці з цієї тематики містять характеристики вокальних шкіл, які є ознакою, насамперед, європейської професійної вокальної музики. Як правило, такі дослідження створені на основі історичного підходу і містять педагогічно-методологічний аспект. Цікаво, що і всередині цієї характеристики автори виокремлюють наукову спеціалізацію за різними об'єктами: це дослідження вокального апарату, фізіологічні основи постановки голосу, історичні аспекти вокального мистецтва та вокального виконавства, психологічні аспекти вокального процесу, техніка постановки голосу та фізіологія цього процесу, дослідження в галузі фоніатрії,

професійна підготовка співаків до виконавської діяльності (Гринь, 2012: 46).

Показовим є пояснення значення наукового дослідження з історії вокального мистецтва, що надане в одній із серйозних українських монографій: «Цінність даної роботи полягає в ґрунтовному опрацюванні джерельної музикознавчої науково-теоретичної бази щодо становлення названих вокальних шкіл й узагальнення досягнень видатних співаків та вокальних педагогів. Крім цього, автор знайомить читача з дослідницькою діяльністю видатних вчених, їхніми науковими досягненнями в галузі вокального мистецтва (та дотичних наук – психології, фізіології, педагогіки, фоніатрії тощо), рішеннями вокальних наукових конференцій та нарад, які формують новітній світогляд», з оглядом «на світову вокальну культуру і її взаємозв'язок з сучасністю» (Шуляр, 2012: 4).

Автор далі роз'яснює, що недостатня кількість відповідних наукових джерел у бібліотеках навчальних закладів спонукає заповнити цю лакуну шляхом створення дослідження за принципом хрестоматії, щоб допомогти виконавцям, студентам-вокалістам та молодим викладачам вивчати творчі досягнення як видатних співаків, так і вокальних педагогів, опрацьовувати навчально-методичну літературу та використовувати безцінний досвід минулого у своїй педагогічній та виконавській діяльності.

Отже, поєднання історичного та педагогіко-методичного підходів є тут основним принципом, який постає як стрижневий і у багатьох інших працях.

У музикознавстві Західної Європи та США, як правило, при застосуванні терміну «вокальні школи», як у назвах наукових джерел, так і в їхніх текстах, ще більше наголошується на вокальній педагогіці та методиці. Показовим прикладом може служити дослідження Емі Кобб-Джордан (Університет Північного Техасу) «Вивчення англійської, французької, німецької та італійської технік співу, пов'язаних з жіночим підлітковим голосом», що свідчить про максимальне педагогічно-методичне спрямування, хоча й розгорнуте вдовж історично-хронологічної персоналізованої шкали. У характеристиці цієї праці зазначається, що певні особливості вокального мистецтва

мають національні витоки, тому вона присвячена чотирьом основним школам співу (англійська, французька, німецька та італійська), містить короткий огляд історії педагогіки, аналіз принципів та специфіки розвитку цих шкіл. На основі тестування контрольної групи студентів досліджуються вокальні техніки, притаманні вищеназваним школам, їхні подібності та відмінності, а також позитивні та негативні наслідки навчання в одній школі в порівнянні з впровадженням перевірених педагогічних методів, які «долають» кордони національної специфіки (Cobb-Jordan, 2001).

В наукових працях українських музикознавців спостерігається намагання надати поняттю «вокальна школа» ширшого історичного та контекстного змісту. Проте у самій характеристиці цього поняття простежуються певні розбіжності. Наприклад, у праці І. Цебрій, присвяченій історії та теорії італійської вокальної школи, читаємо про те, що сьогодні дослідники проблем вокальної педагогіки використовують «такі поняття, як “європейська” школа вокалу, “українська” школа вокалу, “російська” школа співу, “італійська” школа співу. Проте поняття “українська” школа співу, і “європейська школа співу” з’явилися тоді, коли “італійська школа співу” вже була відома всьому світові. Звичайно, академічний оперний спів бере свій початок з італійської вокальної школи, й саме вона є праматір’ю як опери, так і класичного бельканто. Хоча не варто нехтувати й глибинними національними традиціями» (Цебрій, 2021: 3).

Авторка констатує множинність вживання терміну «вокальна школа» і на цьому засновує свою мету показати в контексті досягнень професійної італійської школи хід її історичного розвитку та проаналізувати її науково-методичні основи. При цьому зазначається, що італійська вокальна школа розуміється як «еталонний оперний спів», а «вокальна педагогіка еволюціонує слідом за виконавством» (Цебрій, 2021: 54). Власне вокальному виконавству не приділяється окремої уваги, воно в контексті дослідження розуміється як реалізація педагогічних принципів, отримує узагальнену оцінку, наприклад, таку: «Навчальні плани і програми професійних навчальних закладів Італії передбачають виховання співака-актора, який досконало володіє вокальною технікою в широкому сенсі, виконавськими стилями, що да-

ють можливість інтерпретувати твори різних епох і стилів» (Цебрій, 2021: 55).

В іншому дослідженні, присвяченому *bel canto*, ми читаємо про розбіжності щодо розуміння та вживання цього поняття: «у музично-історичних дослідженнях поняття “*bel canto*” трактувалося дуже широко – як вокально-виконавська школа, як стиль композиторського мистецтва, як педагогічна традиція. Три іпостасі “прекрасного співу” розглядалися, як правило, окремо. Однак у роботах П. Луцкер, І. Сусідко, О. Стахевича різні дефініції поняття “*bel canto*” взаємопов’язані. Науковці стверджують, що різні компоненти “*bel canto*” впливали друг на друга, розвивались синхронно, визначали “злети та падіння” оперного жанру в Італії» (Тоцька, 2012: 209).

Інколи науковці висловлюють більш категоричну думку: «Поняття “вокальна школа” вимагає чіткого визначення, тому що цей термін часто вживають невірно. Не можна говорити про вокальну школу окремого педагога, – тут може йти мова про методи, прийоми» (Гнидь, 1997: 3). Автор наполягає на узагальненій педагогічній характеристиці поняття «вокальна школа», наводячи думку Д. Аспелунда (1894–1947), співака й авторитетного вокального педагога: «Вокально-педагогічна школа – це конкретна, цілеспрямована, організована *система* підготовки нових поколінь співаків та педагогів для конкретної діяльності, що історично змінюється» (цит. за: Гнидь, 1997: 33).

Отже, поняття «вокальна школа» має певне історичне підґрунтя, і не завжди воно пов’язано з національною характеристикою в сенсі національно-культурних витоків, хоча назви шкіл (українська, італійська, французька, німецька та ін.) відсилають саме до цього. Зв’язок між історичною та національною природою вокальних шкіл автор намагається підкреслити окремо, бо, розглядаючи вокальну школу як явище професійного вокального мистецтва (як правило, оперного), музична наука часто випускає з поля зору національно-культурну генезу традиційної національної музики та особливості її прояву в академічній музиці. Зазначаючи, що «вокальна школа історично змінна, соціальна та національна» (Гнидь, 1997: 3), автор дає окрему характеристику національного у цьому контексті: «Національний характер вокальних шкіл

обумовлений складом життя кожного народу: його поезією, законами фонетики мови, народними традиціями в музиці, мистецтвом народних співаків. Ця своєрідність проявляється у змісті, жанрах, звуковеденні, емоційності, використанні реєстрів голосу, ролі слова в музиці, ритміці, ладовій структурі, мелізматиці...» (Гнидь, 1997: 4).

Отже, ми бачимо, що «вокальна школа», як одне з ключових понять вокального мистецтва, з яким пов'язане національне визначення, по більшості розуміється як педагогічно-виконавське явище академічного мистецтва, а ось генеза національного, що йде від традиційної народної музичної творчості, залишається поза рамками дослідження та характеристики вокального мистецтва, хоча вона й проявляється там, особливо на рівні виконавсько-інтерпретаційному. Тому, щоб поєднати ці дві області музичного мистецтва, традиційну та професійну, в аспекті національної специфіки, пропонуємо використовувати більш широкий термін «традиція», а саме «*національна вокальна традиція*» – поняття, що охоплює як складову і «вокальну школу» (в усіх вищезазначених розуміннях), і весь спектр явищ вокального мистецтва. До речі, у визначенні виконавської школи як такої Ж. Дедусенко, авторка концептуальної праці щодо виконавських шкіл, також послуговується терміном «традиція», визначаючи виконавську школу в широкому розумінні як «рід традиції» (Дедусенко, 2000), яка тлумачиться і як педагогічна, і як виконавська спадкоємність у величезному діапазоні від особистісного до історично-національного. Таким чином, національна вокальна традиція, яка поєднує фольклорну та академічну складові музичного мистецтва, представлена як музичними творами, так і їх виконавською презентацією.

Висновки. Національна вокальна традиція у полікультурних, полістильових, поліжанрових умовах сьогодення має різні прояви, що потребує її комплексного наукового дослідження і, власне, визначення. У музикознавстві більш вживаним є термін «вокальна школа», яким в різних контекстах номінуються різні явища – національно-історичні, педагогічно-методичні, ментально-психологічні тощо. Проте поняття «вокальна школа» у більш строгому розумінні, як правило, пов'язується з академічним європейським вокальним мистецтвом, в рамках якого і розглядаються притаманні певній вокальній школі

принципи – педагогічно-методичні та виконавські. Тут поняття вокальної школи застосовується як у контексті національної культури, так і у більш локальних ракурсах – регіональному та особистісному, такому як вокальна школа конкретного педагога. Однак національні вокальні школи містять у своїй характеристиці певні риси вокальної практики, що генетично пов'язані із національною традиційною (народною) музикою, хоча не всі академічні вокальні школи, навіть з термінологічним уточненням «національна вокальна школа», ці риси проявляють прямо, тобто у техніці чи манері виконання. Щоб дати можливість досліднику-музикознавцю усвідомити та виявити глибинні зв'язки між вокальними школами професійного музичного мистецтва та традиційною для національної музичної культури вокальною практикою, ми пропонуємо розглянути і охарактеризувати таке поняття, як «національна вокальна традиція».

Треба відзначити відмінність понять *національної вокальної традиції* та *національної вокальної школи* – останнє є складовою національної вокальної традиції, яка поєднує фольклорне та академічне музичне мистецтво, представлені як музичними творами, так і їх презентацією, тобто музичною практикою.

Таким чином, національна вокальна традиція є комплексним поняттям, що характеризує систему мистецьких явищ, пов'язаних з національними витоками традиційної музичної культури та їхніми проявами на всіх рівнях професійної діяльності музиканта.

Важливо підкреслити, що вивчення національних традицій саме у виконавському аспекті (як щодо інструментальної, так і щодо вокальної музики) практично не представлено в сучасній музикології у вигляді комплексних досліджень і потребує окремої, концептуальної, уваги. Це особливо актуально у світлі того, що музична наука останніми роками активно залучає виконавську складову до процесу дослідження цілісної системи музичного мистецтва (як в історичній динаміці розвитку принципів і тенденцій, так і в аспекті тезаурусу, комплексу явищ та артефактів) і робить її невід'ємною складовою аналітичного інструментарію сучасного музикознавця.

Перспективи подальших досліджень за обраною темою обумовлені кількома чинниками. Як було зазначено, шляхи розвитку

музичного мистецтва взагалі (у теоретичному та практичному ракурсах) та музичного виконавства зокрема (інструментального, вокального, вокально-інструментального), у різних жанрових та стильових умовах (академічне музичне мистецтво, естрадна та джазова музика у всьому багатстві їхніх проявів та фіксованих явищ, міжстильові та полістильові утворення, що відповідають природі ситуації сьогодення, що часто визначається як «епоха постмодерну»), мають підкреслений національний профіль (мовно-інтонаційний, жанровий, стильовий, змістовно-концептуальний). Вчені, що представляють різні сфери гуманітарного знання (культурологію, мистецтвознавство, психологію, історію, соціологію, філософію), сходяться на думці, що таким чином проявляється природна, зворотна широкому процесу культурної глобалізації, тенденція, коли національні культури чинять спротив загальній універсалізації, що в певних умовах може загрожувати «стиранням» національної специфіки культури, спричинити своєрідне «забуття» національного світосприйняття та світобачення, як і, власне, самої «національної картини» світу.

Культура, як складний живий організм, що має певну «самосвідомість», здібність до самоідентифікації, акцентує ті складові своєї культурної «ДНК», що допомагають їй захищатися від конкретних загроз; у музичному мистецтві це здійснюється через актуалізацію його національних ознак. Тому будь-які прояви національної специфіки в музичному мистецтві на всіх рівнях є важливим об'єктом дослідження музикознавства, як на прикладах минулого, так і у сучасній музичній практиці.

ЛІТЕРАТУРА

- Гнидь, Б. П. (1997). *Історія вокального мистецтва*. Київ: НМАУ.
- Гринь, Л. О. (2012). Історичний аспект розвитку української вокальної школи ХХ сторіччя. *Вісник Запорізького національного університету*, 1 (17), 45–49.
- Дедусенко, Ж. В. (2000). Школа і традиція у виконавському мистецтві. *Культура України*, 7, 158–166.
- Драганчук, В. М. (2008). Національна ментальність і рівні її відображення в музиці. *Музикознавчі студії*, 18, 11–18.

- Корній, Л. П. (2002). *Історія української музики*. Ч. III. Київ–Харків–Нью-Йорк: Видавництво М. Коць.
- Людкевич, С. (1999а). Націоналізм у музиці. У зб. Людкевич, С. *Дослідження, статті, рецензії, виступи*. (Тт. 1–2). Т. 1, сс. 35–52. Львів: Дивосвіт; Нью-Йорк: Видавництво М. Коць.
- Людкевич, С. (1999б). Форма солоспіву у Лисенка (спроба аналізу). У зб. Людкевич С. *Дослідження, статті, рецензії, виступи*. (Тт. 1–2). Т. 1, сс. 354–364. Львів: Дивосвіт; Нью-Йорк: Видавництво М. Коць.
- Ляшенко, І. (1973). *Національні традиції в музиці як історичний процес*. Київ: Музична Україна.
- Ляшенко, І. Ф. (1991). *Національне та інтернаціональне в музиці*. Київ: Наукова думка.
- Николаєвська, Ю. В. (2020). *Ното Interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть*. Харків: Факт.
- Романюк, І. А. (2009). *«Картина світу» в системі категорій аналізу музики (на прикладах української музичної культури)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків.
- Стахевич, О. Г. (2013). *З історії вокально-виконавських стилів та вокальної педагогіки*. Вінниця: Нова книга.
- Тоцька, Л. О. (2012). Вокально-виконавський стиль «bel canto»: історико-теоретичний аспект. *Наукові записки [Національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова]*, 107, 208–217.
- Цебрій, І. (2021). *Історія та теорія італійської вокальної школи*. Старобільськ: Формат+.
- Шуляр, О. Д. (2010). *Історія вокального мистецтва*, Ч. I. Івано-Франківськ: Видавництво «Плай» ПНУ ім. В. Стефаника.
- Шуляр, О. Д. (2012). *Історія вокального мистецтва*, Ч. II. Івано-Франківськ: Видавництво «Плай» ПНУ ім. В. Стефаника.
- Applegate, C. (1998). How German Is It? Nationalism and the Idea of Serious Music in the Early Nineteenth Century. *19th-Century Music*, 21(3), 274–296, <https://doi.org/10.2307/746825>
- Cobb-Jordan, A. (2001). *The Study of English, French, German and Italian Techniques of Singing Related to the Female Adolescent Voice*. (Master's of Arts thesis, performance-voice). University of North Texas. [Denton],

- https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc2811/m2/1/high_res_d/thesis.pdf
- Gottlieb, J. (2019, November 21). Comprehensive study explains that it is universal and that some songs sound ‘right’ in different social contexts, all over the world. *Music everywhere*. Retrieved from <https://news.harvard.edu/gazette/story/2019/11/new-harvard-study-establishes-music-is-universal>
- Kelly, E., Mantere, M., & Scott, D. (Eds.). (2018). *Confronting the National in the Musical Past* (1st ed.). London: Routledge, <https://doi.org/10.4324/9781315268279>
- Knox, D. (2019). Statistics show: Vocal music really is universal. Retrieved from <https://www.princeton.edu/news/2019/11/21/statistics-show-vocal-music-really-universal>
- Schwartz-Kates, D. (2002). Alberto Ginastera, Argentine Cultural Construction, and the Gauchesco Tradition. *The Musical Quarterly*, 86(2), 248–281, doi: [org/10.1093/musqtl/gdg009](https://doi.org/10.1093/musqtl/gdg009)

Iryna Tsurkanenko

Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts PhD in Art Studies,
Associate Professor, Department of Interpretology and Music Analysis
e-mail: itsurkanenko@ukr.net
ORCID iD: 0000-0002-5095-5468

Wang Sige

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, postgraduate student,
e-mail: gege9988@qq.com
ORCID iD: 0000-0002-6812-0557

NATIONAL VOCAL TRADITION AS A CURRENT OBJECT OF MUSICAL RESEARCH

Statement of the problem. *In the modern conditions of cultural globalization, national identification is the object of special attention, and this also applies to all spheres of musical art. The study of national vocal traditions both in the form of national vocal schools of academic art and in the sense of manifestations of the national musical tradition is one of the **urgent** areas of music science.*

It can have socio-cultural, historical, genre-stylistic, performing dimensions. However, this field of musicology is still developing in several extensive ways, rarely combining into complex scientific investigations, on the basis of which a certain kind of methodology of musicological analysis of the phenomena of vocal art may be born.

***The analysis of publications** on the chosen topic shows that, in addition to academic musicological works devoted to the national specificity of musical art (Draganchuk, 2008; Lyudkevych, 1999; Liashenko, 1973, 1991; Romaniuk, 2009), interdisciplinary studies combining knowledge of musicology, sociology, history, psychology, cultural studies have recently appeared (Nikolaievska, 2020; Applegate, 1998; Gottlieb, 2019; Kelly & Mantere & Scott, 2018; Knox, 2019). Studies of performing schools (Dedusenko, 2000), in particular, national vocal schools, as a rule, relate to the history of their development within the framework of academic European vocal art (Hnyd, 1997; Stakhevych, 2013; Totska, 2012; Tsebrii, 2021; Shuliar, 2010, 2012), and do not often take into account the specifics of traditional musical culture (Kornii, 2002; Lyudkevych, 1999; Applegate, 1998; Schwartz-Kates, 2002). Therefore, the study of the national vocal tradition as a complex phenomenon requires special attention of modern musicology.*

*The above determines the **scientific novelty** of the presented study, which is related to the differentiation of the concepts of vocal school and national vocal tradition in the aspect of musical performance and musicology. The **purpose of the scientific work** is to outline the ways and perspectives of musicological research of the national vocal tradition. The **methodological** basis of the research is a combination of several areas: scientific investigations devoted to the specifics of national manifestations in music; research on national vocal schools; scientific works from a wide contextual range of musicological issues.*

***The results and conclusions of the study.** The national vocal tradition in today's multi-cultural, multi-style, multi-genre conditions has various manifestations, which requires its complex scientific research. It is necessary to note the difference between the concepts of the national vocal tradition and the national vocal school – the latter is a component of the national vocal tradition, which combines traditional musical culture and academic musical art, represented both by musical compositions and their presentation, i. e. musical practice.*

Thus, the national vocal tradition is a complex concept that characterizes the system of artistic phenomena associated with the national origins of traditional

musical culture and their manifestations at all levels of a musician's professional activity.

Key words: *national vocal tradition; vocal music; vocal performance; vocal art; vocal school; national "picture of the world"; folk music; musicology.*

REFERENCES

- Applegate, C. (1998). How German Is It? Nationalism and the Idea of Serious Music in the Early Nineteenth Century. *19th-Century Music*, 21(3), 274–296, <https://doi.org/10.2307/746825> [in English].
- Cobb-Jordan, A. (2001). *The Study of English, French, German and Italian Techniques of Singing Related to the Female Adolescent Voice*. (Master's of Arts thesis, performance-voice). University of North Texas. [Denton], https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc2811/m2/1/high_res_d/thesis.pdf [in English].
- Dedusenko, Zh. V. (2000). School and tradition in performing arts. *Culture of Ukraine*, 7, 158–166 [in Ukrainian].
- Draganchuk, V. M. (2008). National mentality and levels of its reflection in music. *Musicological studios*, 18, 11–18 [in Ukrainian].
- Gottlieb, J. (2019, November 21). Comprehensive study explains that it is universal and that some songs sound 'right' in different social contexts, all over the world. *Music everywhere*. Retrieved from <https://news.harvard.edu/gazette/story/2019/11/new-harvard-study-establishes-music-is-universal> [in English].
- Hnyd, B. P. (1997). *History of vocal art*. Kyiv: UNTAM [in Ukrainian].
- Hryn, L. O. (2012). The historical aspect of the development of the Ukrainian vocal school of the 20th century. *Bulletin of Zaporizhzhia National University*, 1 (17), 45–49 [in Ukrainian].
- Kelly, E., Mantere, M., & Scott, D. (Eds.). (2018). *Confronting the National in the Musical Past* (1st ed.). London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315268279> [in English].
- Knox, D. (2019). Statistics show: Vocal music really is universal. Retrieved from <https://www.princeton.edu/news/2019/11/21/statistics-show-vocal-music-really-universal> [in English].
- Korniy, L. P. (2002). *History of Ukrainian music*. Part III. Kyiv–Kharkiv–New York: M. Kots Publishing House [in Ukrainian].

- Liashenko, I. (1973) *National traditions in music as a historical process*. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Liashenko, I. F. (1991). *National and international in music*. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
- Lyudkevych, S. (1999a). Nationalism in music. In S. Lyudkevych. *Research, articles, reviews, speeches*. (Vols. 1–2). Vol. 1, 35–52. Lviv: Dyvosvit; New York: M. Kots Publishing House [in Ukrainian].
- Lyudkevych, S. (1999b). The form of solo singing in M. Lysenko. In S. Lyudkevych. *Research, articles, reviews, speeches*. (Vols. 1–2). Vol. 1, 354–364. Lviv: Dyvosvit; New York: M. Kots Publishing House [in Ukrainian].
- Nikolaievskaya, Yu. V. (2020). *Homo Interpretatus in the musical art of the XX – early XXI centuries*. Kharkiv: Fakt [in Ukrainian].
- Romaniuk, I. A. (2009). “Picture of the World” in the system of categories of music analysis (on the examples of Ukrainian musical culture). (Extended abstract of Candidate’s thesis). Kharkiv University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky. Kharkiv [in Ukrainian].
- Schwartz-Kates, D. (2002). Alberto Ginastera, Argentine Cultural Construction, and the Gauchesco Tradition. *The Musical Quarterly*, 86 (2), 248–281, doi.org/10.1093/musqtl/gdg009 [in English].
- Shuliar, O. D. (2010). *History of vocal art*. Part I. Ivano-Frankivsk: Publishing house “Plai” of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University [in Ukrainian].
- Shuliar, O. D. (2012). *History of vocal art*. Part II. Ivano-Frankivsk: Publishing house “Plai” of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University [in Ukrainian].
- Stakhevych, O. H. (2013). *From the history of vocal performance styles and vocal pedagogy*. Vinnytsia: Nova knyha [in Ukrainian].
- Totska, L. O. (2012). Vocal performance style “bel canto”: historical and theoretical aspect. *Scientific Notes [National M. P. Dragomanov Pedagogical University]*, 107, 208–217 [in Ukrainian].
- Tsebrii, I. (2021). *History and theory of the Italian vocal school*. Starobilsk: Format+ [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 23 травня 2022 року

УДК 78.071:005.336.5:378.22

DOI 10.34064/khnum2-2702

Сутулова Наталія Олександрівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
старший викладач кафедри спеціального фортепіано

e-mail: n.sutulova@gmail.com

ORCID iD: 0000-0001-6711-5003

**ФЕНОМЕН ФОРТЕПІАННОГО ЗВУЧАННЯ
В АНГЛОМОВНОМУ НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ**

Проблематика представленої статті спрямована в русло інтеграції українського музикознавства у світовий простір. Вперше до вітчизняного наукового обігу залучено певну кількість англомовних джерел, присвячених феномену фортепіанного звуку. Метою статті є вивчення підходів до розгляду останнього, що наявні в англомовній науковій літературі. Порівняльний аналіз та систематизація розглянутих фахових джерел дозволили дійти висновку, що фортепіанне звучання в сучасній англомовній науці мислиться як комплексне багатогранне явище: воно представлене в таких ракурсах, як історико-соціологічний та історико-культурологічний, коли звукові особливості фортепіано вивчаються у зв'язку з його соціальними функціями та роллю у формуванні культури тієї чи іншої країни або епохи; історико-стильовий та органологічний; практично-виконавський, пов'язаний з конкретними рекомендаціями щодо опанування того чи іншого характеру звучання; інтердисциплінарний, що враховує взаємодію теорії виконавства та акустики, психології, фізіології, педагогіки.

Ключові слова: звук; звучання; фортепіано; виконавське мистецтво; дискурс; тон; тембр; фактура.

Постановка проблеми. Звук як фізичне явище, акустична даність, і як художній феномен, що має певний естетичний вплив на слухача – найважливіша складова виконавського втілення музичного твору. Процес пошуку естетично привабливого та художньо виправданого звучання давно став предметом вивчення в дослідженнях музи-

кантів-виконавців. Вітчизняна виконавська практика протягом останніх десятиліть спиралася здебільшого на масив фахової літератури, напрацьований ще у радянському музикознавстві, зокрема, й щодо роботи над звуком. Але процес інтеграції української музичної освіти й виконавства в європейський і світовий культурний простір потребує вивчення відповідних джерел, насамперед, англومовних, що відображають досвід виконавців у різних країнах світу, а також введення в науковий і практичний обіг термінології, що склалася в англломовному виконавському дискурсі.

Аналіз досліджень і публікацій. На сьогодні авторові не відомі праці українських музикознавців, які б системно висвітлювали проблеми фортепіанного виконавства, а саме феномен фортепіанного звуку, в англломовній літературі. Англломовні розвідки залучаються до наукового обігу в окремих випадках, у зв'язку з іншими дослідницькими ракурсами. Наприклад, Н. Кучма (2021), розглядаючи особливості втілення звукового образу фортепіано в етюдах композиторів XIX–XX століть, використовує як теоретичну базу низку англломовних праць, присвячених здебільшого фортепіанній техніці, переважно в аспекті віртуозності (швидкості, чистоти та ін.), базовим принципам гри на фортепіано; джерела з історії фортепіанної літератури, а також зі сфери музичної психології і фізіології, що вивчають особливості моторно-рухової та розумової активності піаніста під час виконання; зв'язків між особливостями сприйняття та правилами голосоведіння, тощо (Gát, 1988; Gerig, 1974; Goebel, & Palmer, 2008, 2009; Gordon, 1996; Lhevinne, 1972; Furuya, Flanders, & Soechting, 2011; Furuya, & Kinoshita, 2008; Furuya, & Soechting, 2012; Furuya, Goda, Katayose, Miwa, & Nagata, 2011; Huron, 2001).

У власне англломовних працях останніх років фортепіанне виконавське мистецтво висвітлюється в контексті теорії інтерпретації (Dreyfus, 2020), у зв'язку з виконанням старовинної музики та її «транскрипцією» для сучасних інструментів (Cypress, 2020), розшифровкою «спірних» авторських вказівок у нотному тексті (Bilson, 2020), в контексті проблеми фразування в інструментальній музиці та його зв'язку зі співом і мовленням (Küster, 2020), у контексті проблеми індивідуального виконавського стилю та виконавського стилю епохи (Mathew, 2020).

Частину праць присвячено фортепіано взагалі та висвітленню феномена фортепіанного звучання в різних ракурсах (Parakilas, 2000; Hiebert, 2013; Raad, 1977; Fitch, 2016a, 2016b, 2022; Li, & Timmers, 2021; Keane, 2013; Chang, 2009; Masters, 2021 та ін.).

Отже, **метою** цієї статті є вивчення підходів до розгляду феномена фортепіанного звучання, наявних у англомовній науковій літературі, термінології, що застосовується в англомовному виконавському дискурсі, та її кореляція з прийнятою у вітчизняному музикознавстві. **Завданням** статті є аналіз відповідних фахових джерел.

Методологія дослідження. У дослідженні використані *системний і порівняльний* методи, а також *термінологічний аналіз*, що дозволило виокремити різні контексти, в яких у науковому дискурсі представлений феномен фортепіанного звуку: виконавсько-практичний, психологічний, історичний, органологічний (пов'язаний з вивченням конструктивних особливостей різних історичних та національних різновидів інструментів).

Виклад основного матеріалу дослідження. Англомовні наукові джерела демонструють на сьогодні декілька підходів до вивчення фортепіанного мистецтва, зокрема фортепіанного звуку.

Перший з підходів пов'язаний з вивченням *історії фортепіано*, його *місця в європейській культурі* та його *соціальних функцій*. Прикладом такого підходу є робота Джеймса Паракіласа (Parakilas, 2000), де автор описує історію створення фортепіано, особливості його функціонування у соціумі протягом XVIII–XX століть. Автор висловлює думку, що початково, невдовзі після його винаходу Б. Христорфі, фортепіано цінилося, перш за все, за його здатність імітувати інші музичні звуки та інструменти, переносити атмосферу музикування в оперному театрі чи церкві до приватного помешкання. Тобто один музикант здатен передати багатство звукової фактури хору, симфонічного оркестру, ритмічні імпульси танцювального ансамблю, і ця здатність фортепіано створювати ілюзію звучання більших музичних ансамблів одразу зробила його найпопулярнішим, зокрема акомпануючим, інструментом. Дж. Паракілас особливо наголошує на відмінності конструкції фортепіано від конструкції клавесина, який до цього посідав чільне місце у музичній практиці, і, відповідно,

на різниці у звучанні та техніці виконання на цих інструментах. Автор зазначає, що на фортепіано, створених після 1720 року, музикант, контролюючи силу та швидкість удару по клавішах, міг створювати різні динамічні градації, й це було найважливішим вдосконаленням, оскільки тепер піаніст, охоплюючи таку ж багатоголосну фактуру, як органіст чи клавесиніст, був у змозі вибудовувати мелодичну лінію з різними градаціями динаміки та несподіваними акцентами, так само як скрипаль або співак (Parakilas, 2000).

Фортепіанне звучання в історико-стильовому та органологічному контекстах розглядається в роботі Ізаака Мастерса (Masters, 2021), який досліджує конструктивні та звукові особливості лондонських та віденських фортепіано другої половини XVIII століття. Автор вивчає вплив останніх на фортепіанну фактуру, характер тематизму, артикуляційно-штрихову палітру творів піаністів-композиторів лондонської школи (М. Клементі, Я. Дусік) та композиторів віденської школи (Й. Гайдн, В. А. Моцарт). Наприклад, дослідник характеризує звук лондонських фортепіано як більш «повний, багатоскладовий, “округлий”, ніж фортепіано майстрів-сучасників» (Masters, 2021: 55). Також, як вказує автор, звучання верхніх регістрів за силою не набагато поступається звучанню басових. Дуже характерною рисою лондонських фортепіано І. Мастерс називає «спеціально створену неефективну роботу демпферів» (Masters, 2021: 56), завдяки якій вгасання звуку стає довшим, і досягається ефект резонансу. Ці особливості впливають на фактуру фортепіанних творів, оскільки композитори починають використовувати, наприклад, пасажі і арпеджіо широкого діапазону, які звучать однаково повно в кожному регістрі, наднизькі басові ноти, що мають багате темброве забарвлення, багатозвучні акорди.

Відносно довге затухання звуку лондонських фортепіано і ефект резонування струн спонукали виконавців додержуватись повної тривалості кожної ноти, не відпускати клавішу доти, поки не буде натиснута наступна, тобто культивувати співоче *legato*. Піаністи лондонської школи, наприклад, М. Клементі, вважали, що фортепіано має імітувати велич та «легатний» стиль оркестру. Також, за І. Мастерсом, вони рекомендували дотримуватися переважно *legato*, залишаючи

staccato для поодиноких випадків, де воно мало «додати характеру окремих пасажам» (Masters, 2021: 60). Це виражалося і в нотному записі, де панували довгі фразувальні ліги. За відсутності будь-яких штрихових вказівок, *legato* вважалося нормою, а всі випадки застосування *staccato* «мали бути ретельно позначені в нотах» і потребували особливої уваги виконавця, оскільки їх складніше було відтворити саме на лондонському фортепіано (там само).

Навпаки, серед них віденських фортепіано І. Мастерс називає велику різницю між силою звучання нижнього та верхнього регістрів: верхній звучить набагато слабше, що спонукає композиторів дублювати мелодичну лінію у верхніх голосах терціями або секстами, щоб її не заглушав акомпанемент, локалізувати мелодію і акомпанемент в одному регістрі, уникаючи надто низьких басових нот. Демпферний механізм віденських фортепіано, за І. Мастерсом, працює дуже ефективно, звук швидко затухає, що потребує підвищеного виконавського контролю за тривалістю кожної ноти і веде за собою велике артикуляційно-штрихове розмаїття, від *legato* до *staccato* і *staccatissimo* (при загальному пануванні *non legato*), і деталізацію артикуляційних позначок у нотному записі: наявність коротких ліг, позначок *staccato* над окремими нотами тощо (Masters, 2021: 69–74).

Стильовий підхід до вивчення фортепіанного звуку простежується і в роботі В. Раад, яка розглядає особливості втілення останнього у творах К. Дебюссі (Raad, 1977). Як бачимо, сутність такого підходу полягає у тому, що фортепіанний звук, якості якого пов'язані із конструкцією конкретних інструментів, розглядається дослідниками як стилеутворюючий фактор, що впливає на фактуру, артикуляцію, динаміку та інші параметри музичної мови у творах композиторів різних епох.

Наступний ракурс, у якому розглядається фортепіанний звук, є суто *виконавсько-практичним*. Він простежується, наприклад, у досить відомій книзі Чуана Чанга (Chang, 2009), яка охоплює більшість аспектів фортепіанної гри: розвиток техніки (швидкості, чистоти, свободи апарату), організацію щоденних занять, завчання творів напам'ять, виконавські засоби виразності (динаміка, штрихи, педалізація), практично всі стадії роботи над твором (початковий розбір,

відпрацювання складних фрагментів, шліфування дрібних деталей, підготовка до концертного виступу). Також велику увагу приділено конструкції, налаштуванню, технічному обслуговуванню фортепіано. Автор детально описує технічні та фізичні процеси, що приводять до виникнення звуку на інструменті, фізико-акустичні особливості його стаціонарної фази (напряму звукових хвиль, що утворюються в результаті коливання струн, резонанс, що виникає між струнами). Найбільш влучні зауваження щодо роботи зі звуком та побудови звукової лінії у зв'язку з конструктивними особливостями фортепіано містяться у розділі, присвяченому педалізації. Автор описує явище вібрації «симпатичних струн¹», яка викликає ефект резонансу між тими струнами, що безпосередньо задіяні, та тими, що перебувають у спокої, і рекомендує, щоб добитися її, натискати демпферну педаль перед тим, як грати ноту, щоб вивільнити всі струни задля досягнення більшого об'єму і м'якості звучання. Щоб досягти ефекту затримання «чистої ноти» («clear note»), автор, навпаки, рекомендує натиснути педаль після взяття клавіші. Він також зауважує, що можна «досягти ефекту *legato* без зайвого розмиття, якщо швидко відпускати педаль та знову натискати її, кожного разу, коли змінюється гармонія» (Chang, 2009: 52).

Також докладно розглянуто принцип дії лівої педалі («soft pedal») і наголошено на її головній функції – навіть не стільки зменшенні сили звуку, скільки на зміні тембру. При цьому зазначено, що ця зміна тембру залежить не лише від роботи власне лівої педалі, але й від технічного стану молоточків, якості їх «озвучування» («voicing») (Chang, 2009: 52).

Показово, що автор звертає увагу на те, що фортепіанний звук є не лише продуктом діяльності виконавця, але й результатом певного технічного стану інструмента. Наприклад, він підкреслює, що «загальною проблемою є погана якість тону». Під «тоном» (tone) розуміється стрій інструмента, а також його тембр, обумовлений не лише

¹ Тобто розташованих симетрично або поруч, які можуть «реагувати» на те, що відбувається в місці «основної події» (цей термін широко використовується, наприклад, в медицині – «симпатичні болі», «симпатичні та парасимпатичні нерви» та ін.)

характером туше виконавця, але й ступенем відрегульованості механіки, станом молоточків тощо. Автор вважає «поганою звичкою» те, що студенти часто не звертають увагу на «тон», який є «важливою складовою музики», і наголошує на важливості своєчасного технічного обслуговування інструмента та формуванні звички до певного естетичного стандарту звучання за допомогою систематичного прослуховування якісних записів (Chang, 2009: 52).

Ще одним прикладом суто *практичного* підходу до вивчення фортепіанного звучання є статті Грехема Фітча (Fitch, 2016a, 2016b, 2022), де розглядається процес створення естетично привабливого звуку. Виокремлюються такі важливі складові фортепіанного виконавського мистецтва, як вміння створювати найтихіше *pianissimo* і найгучніше *fortissimo* («від найтихішого шепоту до найгучнішого реву»), володіння різноманітною тембровою палітрою. Автор наголошує на тому, що, попри ударну природу фортепіанного звуку, піаніст «оживлює музику, приховуючи цей факт», а також «викликає асоціації з тембрами інших інструментів, таких як скрипка, кларнет, а також – зі звучанням повного оркестру, струнного квартету, голосу» (Fitch, 2022). Г. Фітч застосовує такі терміни, як «voicing» і «layering», тобто «озвучування» та «розшарування», описуючи основи художньої фортепіанної гри. Створення об'ємної фактури «зі стереофонічним ефектом» можливе, на думку Г. Фітча, завдяки «чутливості туше», «уважному слуханню» та віртуозній педалізації («footwork»). (Fitch, 2022) Як вважає піаніст, навички динамічного розшарування фактури мають формуватися вже на початкових етапах навчання. Він рекомендує для цього вправу, в якій виконавець спочатку бере так гучно, як тільки може, верхній звук акорду, а потім, після певної паузи, додає до нього інші звуки, намагаючись зіграти їх якомога тихіше. З часом пауза між взяттям верхнього й нижніх голосів скорочується, аж поки не вдасться взяти всі звуки акорду одночасно, виділяючи верхній голос (Fitch, 2016b). Автор озаглавлює опис цієї вправи як «voicing», тобто під цим терміном слід розуміти саме озвучування провідної мелодичної лінії, а також – вміння зіграти одночасно різні ноти з різною гучністю, що сприяє досягненню фактурного об'єму. Вочевидь, Г. Фітч не проводить чіткої грані між поняттями «voicing» і «layering».

Слід також зазначити, що іншими авторами, наприклад, Ренді Фелтсом², термін «voicing» застосовується як позначення розташування акордів, фактурного оформлення гармонії, у парі з «voice leading» – «голосоведіння», тобто з'єднання акордів (Felts, 2002).

Повертаючись до робіт Г. Фітча, вкажемо, що він також використовує формулювання «elusive singing tone» (ілюзорний співочий тон). Під тоном, як можна з'ясувати з подальших міркувань автора, піаніст розуміє саме звуковий результат дій виконавця, а не тембр і стрій конкретного інструмента, як Чуан Чанг. Автор тлумачить «singing tone» навіть не стільки як характер звучання окремих нот, скільки як вміння побудувати з них цілісну мелодичну лінію; як співочу, зв'язну манеру гри; принцип *legato*. Для створення ілюзії співу Г. Фітч рекомендує піаністам перш, ніж грати певну мелодичну лінію, обов'язково спробувати проспівати її вголос, щоб зрозуміти розташування в ній кульмінаційних точок та цезур (Fitch, 2022), а також наголошує на важливості регулярних занять вокалом або співу в хорі для всіх музикантів-інструменталістів (Fitch, 2016a). Також для досягнення співочого *legato* автор пропонує вправу, у якій необхідно зіграти послідовність звуків так, щоб вони з'єднувалися між собою «з невеличкою накладкою» (Fitch, 2022), тобто відпускати попередній звук вже тоді, коли взято наступний (там само).

Ще один ракурс, у якому в англійських джерелах розглядається фортепіанне мистецтво і феномен фортепіанного звуку – *інтердисциплінарний*, коли музикознавство взаємодіє з акустикою, психологією, фізіологією тощо. Прикладом роботи на перетині теорії виконавства та акустики є стаття Елізабет Гіберт (Hiebert, 2013), де авторка коментує працю Ганса Шмідта «Das Pedal des Claviers», яка вийшла 1875 року і містить акустичний аналіз принципів фортепіанної педалізації. Е. Гіберт зауважує, що до 1870 років у фортепіанному виконавстві були відсутні якісь керівні настанови щодо практики художньої педалізації, і завдання, пов'язані із педалізацією, залежали від індивідуального смаку виконавця. Авторка наголошує, що науковий підхід

² Професор, викладач джазової гармонії Музичного Коледжу Берклі в Бостоні, штат Масачусетс, США.

до музичних феноменів, що став розвиватися завдяки дослідженням Германа фон Гельмгольца, позитивно відбився й на мистецтві педалізації. Досліджуючи провідну роль роботи Г. Шмідта у формуванні практики педалізації на фортепіано, вона підкреслює потенціал колаборації музичного виконавства і акустики у вдосконаленні фортепіанного виконання (Hiebert, 2013).

Прикладом інтердисциплінарного підходу до вивчення фортепіанного виконавства є також праця Мартина Кіна, де автор демонструє результати акустичних досліджень сучасних моделей роялів і піаніно та пропонує шляхи вдосконалення останніх. Він доходить висновку, що зміна матеріалу для виготовлення клавіатурного ложа на такий, що має більший спротив, наближає звукові властивості піаніно до таких у роялів (Keane, 2013).

Ще один приклад інтердисциплінарного підходу – інтеграції теорії виконавства, психології, педагогіки, фізіології та акустики – стаття Шен Лі та Рене Тіммерс (Li, & Timmers, 2021), які розглядають роботу над звуком під час навчання фортепіанної гри у контексті процесів взаємодії викладача і студента. Дослідники зауважують, що для досягнення тембрового розмаїття на фортепіано виконавець має володіти «видатними піаністичними навичками». Розглядаючи процеси формування цих навичок, вчені спостерігали за кількома парами «педагог-студент» у вищих навчальних закладах і принципами їх роботи над вдосконаленням фортепіанного звучання. Автори статті зосереджують увагу на таких аспектах, як туше і тембр, жест і тембр, тілесні відчуття та їх вплив на звучання, взаємодія педагога і студента під час занять, у тому числі вербальна комунікація щодо того чи іншого характеру звучання, індивідуальні концепції роботи над звуком. Підсумовується, що «фортепіанний тембр вивчається не через просту імітацію або “фіксоване” і об’єктивне знання, але як спільно сконструйована вчителем і студентом концепція» (Li, & Timmers, 2021). На думку авторів, їхнє дослідження сприяє «розумінню фортепіанного тембру як багатогранного явища та ілюструє роль викладача у розвитку у студента навичок інтеграції розумового та тілесного, залучених у продукування тону» (Li, & Timmers, 2021: 1). Отже, поняття тону розуміється ними в більшій мірі як результат ігрової діяльності

виконавця, насамперед, не як манера, а як синонім тембру, конкретної якості звучання.

Висновки. Здійснений огляд фахових джерел показує, що фортепіанне звучання в сучасному англомовному науковому середовищі мислиться як комплексне багатогранне явище. Простежується декілька підходів до його розгляду:

– *історико-соціологічний* та *історико-культурологічний*, коли звукові особливості фортепіано вивчаються у зв'язку з його соціальними функціями та роллю у формуванні культури тієї чи іншої країни або епохи;

– *історико-стильовий* та *органологічний*, коли вивчаються конструктивні та звукові особливості інструментів конкретної епохи та школи майстрів, а також їхній вплив на виконавські та композиторські стилі;

– *практично-виконавський*, пов'язаний з конкретними рекомендаціями щодо опанування того чи іншого характеру звучання, розширення тембрової та динамічної палітри; звук також розглядається у поєднанні з такими параметрами виконання, як фразування, артикуляція, педалізація;

– *інтердисциплінарний* підхід, оснований на взаємодії теорії виконавства і акустики, психології, фізіології, педагогіки тощо.

Основними і специфічними поняттями англомовного дискурсу, що описують фортепіанний звук, є «*tone*» (тон), «*voicing*» (озвучування, фактурне оформлення акорду), «*layering*» (динамічне розшарування фактури). Перші два терміни трактуються неоднозначно: частина авторів під тоном розуміє якість звучання інструмента *внаслідок дій виконавця*, частина – *певну манеру гри*, інші – насамперед, характер звучання, пов'язаний зі *строєм та технічним станом* інструмента. Озвучування («*voicing*») також розуміється або як виділення, *виведення на перший план* певних шарів фактури, або як *частина процесу обслуговування інструмента* (наприклад, певні маніпуляції з молоточками, які здійснює майстер).

Перспективи подальшого дослідження пов'язані із залученням у вітчизняний виконавський дискурс більш широкого кола англомовних джерел, поглибленням вивчення світового виконавського досвіду

і оцінкою доцільності його використання у сучасному вітчизняному виконавстві та педагогіці задля інтеграції кращих досягнень світового виконавського мистецтва у вітчизняний освітній процес.

ЛІТЕРАТУРА

- Кучма, Н. А. (2021). *Втілення звукового образу фортепіано в циклах етюдів композиторів XIX–XX століть*. (Дис. ... д-ра філос.). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Bilson, M. (2020). The Case of Beethoven: A Tie by Any Other Name... *Journal of Musicological Research*, 39 (2–3), 88–98, DOI: 10.1080/01411896.2020.1771185
- Chang, Chuan C. (2009). *Fundamentals of Piano Practice*. (2nd ed.). Tampa, FL: Booksurge.
- Cypess, R. (2020). Arrangement Practices in the Bach Tradition, Then and Now: Historical Precedent for Modern Practice. *Journal of Musicological Research*, 39 (2–3), 187–212, DOI: 10.1080/01411896.2020.1770091
- Dreyfus, L. (2020) Beyond the Interpretation of Music. *Journal of Musicological Research*, 39 (2–3), 161–186, DOI: 10.1080/01411896.2020.1775087
- Felts, R. (2002). *Reharmonization techniques*. Boston: Berklee Press.
- Fitch, G. (2016a). On Singing, <https://practisingthepiano.com/on-singing/>
- Fitch, G. (2016b). Top Tip: Voicing Chords, <https://practisingthepiano.com/top-tip-voicing-chords/>
- Fitch, G. (2022). Creating a Beautiful Piano Sound, <https://practisingthepiano.com/creating-a-beautiful-piano-sound/>
- Furuya, S., & Kinoshita, H. (2008). Expertise-dependent modulation of muscular and non-muscular torques in multi-joint arm movements during piano keystroke *Neuroscience*, 156, 390–402.
- Furuya, S., & Soechting, J. F. (2012). Speed invariance of independent control of finger movements in pianists. *Journal of Neurophysiology*, 108, 2060–2068.
- Furuya, S., Flanders, M., & Soechting, J. F. (2011). Hand kinematics of piano playing. *Journal of Neurophysiology*, 106, 2849–2864.
- Furuya, S., Goda, T., Katayose, H., Miwa, H., & Nagata, N. (2011). Distinct inter-joint coordination during fast alternate keystrokes in pianists with superior skill. *Frontiers in Human Neuroscience*, 5, 1–13.
- Gát, J. (1988). *The Technique of Piano Playing*. London: Boosey & Hawkes.

- Gerig, R. R. (1974). *Famous Pianists and their Technique*. Washington; New York: Robert B. Luce.
- Goebel, W., & Palmer, C. (2008). Tactile feedback and timing accuracy in piano performance. *Experimental Brain Research*, 186, 471–479.
- Goebel, W., & Palmer, C. (2009). Finger motion in piano performance: Touch and tempo. *Proceedings of the International Symposium on Performance Science 2009* (15–18 December 2009) / European Association of Conservatoires, pp. 65–70. Auckland, New Zealand; Utrecht, The Netherlands.
- Gordon, S. A. (1996). *History of Keyboard Literature: Music for the Piano and Its Forerunners by Stewart*. New York: Schirmer Books.
- Hiebert, E. (2013). Listening to the Piano Pedal: Acoustics and Pedagogy in Late Nineteenth-Century Contexts. *Osiris*, 28 (1): Music, Sound, and the Laboratory from 1750–1980, 232–253.
- Huron, D. B. (2001). Tone and voice: A derivation of the rules of voice-leading from perceptual principles. *Music Perception*, 19, 1–64.
- Keane, M. (2006). *An evaluation of piano sound and vibration leading to improvements through modification of the material properties of the structure*. (PhD in Engineering diss.). The University of Auckland. Auckland.
- Küster, M. (2020). Should the End of a Phrase be Emphasized? An Essay in Musical Prosody. *Journal of Musicological Research*, 39 (2–3), 122–133, DOI: 10.1080/01411896.2020.1773265
- Lhevinne, J. (1972). *Basic Principles in Pianoforte Playing*. New York: Dover.
- Li, Shen & Timmers, R. (2021). Teaching and Learning of Piano Timbre Through Teacher–Student Interactions in Lessons. *Frontiers in Psychology*, 12, 1–15. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.576056>
- Masters, I. (2021). *Design, sound and compositional aesthetic: The grand piano in late eighteenth-century London and Vienna*. (Bachelor's of Music Honours thesis). Edith Cowan University. Perth & Bunbury, Western Australia.
- Mathew, N. (2020). Gould and Liberace, or the Fate of Nineteenth-Century Performance Culture. *Journal of Musicological Research*, 39 (2–3), 231–245. DOI: 10.1080/01411896.2020.1780923
- Parakilas, J. (2000). *Piano Roles: Three Hundred Years of Life with the Piano*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Raad, V. (1977). Claude Debussy's Use of Piano Sonority: Part III. *American Music Teacher*, 26 (5), 9–12, <http://www.jstor.org/stable/43538076>

Nataliia Sutulova

Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts,

Senior teacher of the Special Piano Department

e-mail: n.sutulova@gmail.com

ORCID iD: 0000-0001-6711-5003

**PIANO SOUND PHENOMENON
IN ENGLISH-LANGUAGE SCIENTIFIC DISCOURSE**

Statement of the problem. *The process of achieving an aesthetically appealing and artistically true piano sound has long been a subject of research for musicians. In recent decades, domestic performance practice has relied on this issue mostly on the professional literature created back in the Soviet period. But the process of integrating Ukrainian musical education and performance into the European and world cultural space requires the study of alternative sources, primarily English-language ones, that reflect the experience of performers in different countries of the world, as well as correlations and the introduction of relevant terminology into scientific and practical circulation.*

Analyzing recent publications, we established that the phenomenon of the piano in general and piano sound in particular is considered from different points in the works of J. Parakilas (2000), E. Hiebert (2013), V. Raad (1977), G. Fitch (2016a,b; 2022), Shen Li and R. Timmers (2021), M. Keane (2013), Chuan C. Chang (2009), I. Masters (2021), and others. **The purpose of this article** was to study the approaches to the phenomenon of piano sound available in the English-language scientific literature. **For the first time,** a number of English-language sources dedicated to the phenomenon of piano sound have been included in domestic scientific circulation. Systematic and comparative methods, as well as terminological analysis used in the study, made it possible to distinguish different contexts, in which the phenomenon of piano sound is presented in scientific discourse: performance-practical, psychological, historical, organological (due to the structural features of the instruments).

Research results. *One of the approaches to the study of the piano sound phenomenon is the study of the history of the piano, its place in European culture and its social functions, as in the work of J. Parakilas (2000), where the author describes the history of the functioning of the piano during the 18th–20th centuries.*

The sound of the piano in the historical, stylistic and organological contexts is considered by I. Masters (2021), who investigated the structural and sound features of the London and Viennese pianos (second half of the 18th century) and their influence on the specifics of the piano texture, structure of themes, articulation and stroke palette of the works of pianists and composers of the London and Vienna schools.

A purely performance and practical perspective is found in Chuan C. Chang's book (2009), which covers most aspects of piano playing. Another example of a purely practical approach to the study of piano sound is the articles by G. Fitch (2016a,b; 2022), where he considers the process of creating an aesthetically pleasing sound.

Another perspective on piano sound and playing is interdisciplinary, where musicology interacts with acoustics, psychology, and physiology (Keane, 2013; Li, & Timmers, 2021).

Conclusions. *A review of professional sources shows that the piano sound in the modern English-language scientific discourse is considered as a complex multifaceted phenomenon. The main and special concepts describing the sound of the piano are "tone", "voicing", "layering". The first two terms have an ambiguous interpretation: some authors understand the quality of the instrument's sound as the result of the performer's actions, others as a certain manner of playing, and others as, first of all, the character of the sound determined by the design and technical condition of the instrument.*

Key words: *sound; voicing; piano; performance art; discourse; tone; timbre; texture.*

REFERENCES

- Bilson, M. (2020). The Case of Beethoven: A Tie by Any Other Name... *Journal of Musicological Research*, 39 (2–3), 88–98, DOI: 10.1080/01411896.2020.1771185 [in English].
- Chang, Chuan C. (2009). *Fundamentals of Piano Practice*. 2nd ed. Tampa, FL: Booksurge [in English].
- Cypess, R. (2020). Arrangement Practices in the Bach Tradition, Then and Now: Historical Precedent for Modern Practice. *Journal of Musicological Research*, 39 (2–3), 187–212, DOI: 10.1080/01411896.2020.1770091 [in English].

- Dreyfus, L. (2020) Beyond the Interpretation of Music. *Journal of Musicological Research*, 39 (2–3), 161–186, DOI: 10.1080/01411896.2020.1775087 [in English].
- Felts, R. (2002). *Reharmonization techniques*. Boston: Berklee Press [in English].
- Fitch, G. (2016a). On Singing, <https://practisingthepiano.com/on-singing/> [in English].
- Fitch, G. (2016b). Top Tip: Voicing Chords, <https://practisingthepiano.com/top-tip-voicing-chords/> [in English].
- Fitch, G. (2022). Creating a Beautiful Piano Sound, <https://practisingthepiano.com/creating-a-beautiful-piano-sound/> [in English].
- Furuya, S., & Kinoshita, H. (2008). Expertise-dependent modulation of muscular and non-muscular torques in multi-joint arm movements during piano keystroke *Neuroscience*, 156, 390–402 [in English].
- Furuya, S., & Soechting, J. F. (2012). Speed invariance of independent control of finger movements in pianists. *Journal of Neurophysiology*, 108, 2060–2068 [in English].
- Furuya, S., Flanders, M., & Soechting, J. F. (2011). Hand kinematics of piano playing. *Journal of Neurophysiology*, 106, 2849–2864 [in English].
- Furuya, S., Goda, T., Katayose, H., Miwa, H., & Nagata, N. (2011). Distinct inter-joint coordination during fast alternate keystrokes in pianists with superior skill. *Frontiers in Human Neuroscience*, 5, 1–13 [in English].
- Gát, J. (1988). *The Technique of Piano Playing*. London: Boosey & Hawkes [in English].
- Gerig, R. R. (1974). *Famous Pianists and their Technique*. Washington; New York: Robert B. Luce [in English].
- Goebel, W., & Palmer, C. (2008). Tactile feedback and timing accuracy in piano performance. *Experimental Brain Research*, 186, 471–479 [in English].
- Goebel, W., & Palmer, C. (2009). Finger motion in piano performance: Touch and tempo. *Proceedings of the International Symposium on Performance Science 2009* (15–18 December 2009) / European Association of Conservatoires, pp. 65–70. Auckland, New Zealand; Utrecht, The Netherlands [in English].
- Gordon, S. A. (1996). *History of Keyboard Literature: Music for the Piano and Its Forerunners by Stewart*. New York: Schirmer Books [in English].

- Hiebert, E. (2013). Listening to the Piano Pedal: Acoustics and Pedagogy in Late Nineteenth-Century Contexts. *Osiris*, 28 (1): Music, Sound, and the Laboratory from 1750–1980, 232–253 [in English].
- Huron, D. B. (2001). Tone and voice: A derivation of the rules of voice-leading from perceptual principles. *Music Perception*, 19, 1–64 [in English].
- Keane, M. (2006). *An evaluation of piano sound and vibration leading to improvements through modification of the material properties of the structure*. (PhD in Engineering diss.). The University of Auckland. Auckland [in English].
- Kuchma, N. A. (2021). *The embodiment of the sound image of the piano in the cycles of etudes by composers of the XIX–XX centuries*. (PhD diss.). Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Küster, M. (2020). Should the End of a Phrase be Emphasized? An Essay in Musical Prosody. *Journal of Musicological Research*, 39 (2–3), 122–133, DOI: 10.1080/01411896.2020.1773265 [in English].
- Lhevinne, J. (1972). *Basic Principles in Pianoforte Playing*. New York: Dover [in English].
- Li, Shen, & Timmers, R. (2021). Teaching and Learning of Piano Timbre Through Teacher Student Interactions in Lessons. *Frontiers in Psycho-logy*, 12, 1–15, <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.576056> [in English].
- Masters, I. (2021). *Design, sound and compositional aesthetic: The grand piano in late eighteenth-century London and Vienna*. (Bachelor's of Music Honours thesis). Edith Cowan University. Perth & Bunbury, Western Australia [in English].
- Mathew, N. (2020). Gould and Liberace, or the Fate of Nineteenth-Century Performance Culture. *Journal of Musicological Research*, 39 (2–3), 231–245. DOI: 10.1080/01411896.2020.1780923 [in English].
- Parakilas, J. (2000). *Piano Roles: Three Hundred Years of Life with the Piano*. New Haven, CT: Yale University Press [in English].
- Raad, V. (1977). Claude Debussy's Use of Piano Sonority: Part III. *American Music Teacher*, 26 (5), 9–12, <http://www.jstor.org/stable/43538076> [in English].

Стаття надійшла до редакції 25 травня 2022 року

УДК 78. 036. 9'06

DOI 10.34064/khnum2-2703

Iryna Paliy

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
PhD in Art Studies, doctoral student,
the Department of Interpretation and Analysis of Music
e-mail: rnp1584@gmail.com
ORCID iD: 0000-0002-9874-6825

JAZZ IN THE CONTEXT OF «GLOBAL VILLAGE» PRINCIPLES

This article addresses one of the manifestations of interaction between different music domains, using the sphere of jazz as an example. In the course of evolution, the art of music has developed five relatively independent domains based on fundamentally different principles of musical thought. Globalization, which has intensified in the 20th century and continues to grow in the 21st, gave birth to a new domain called by us “unionique music”. This domain is the object of our research. The relevance of this study stems from the fact that unionique music compositions do not fit the standard principles of genre classifications used by academic music scholars. At the same time, an important feature that unites these compositions is the combination of such spheres of music as jazz, rock, “traditional” music of Western European academic tradition, ethnic music and folklore. Nevertheless, the degree of impact of a particular music domain in different compositions has different indicators. This article focuses on the analysis of unionique music compositions that contain expressive means of various domains, but at the same time are founded on the jazz-based principle of music playing.

Key words: globalization; domain; inter-domain interaction; jazz; unionique music.

Statement of the problem. One of the most disputable and polysemantic phenomena in musical art is music that lies at the intersection of the four basic musical domains.

I. Ethnical music (folklore). This is a type of music that represents cultural heritage of various ethnic groups. I define ethnical music as

folklore of non-European origin which traditionally does not envisage musical notation and is conveyed verbally (from a teacher to a disciple), but today, it was “theorized” and taught at the faculties of ethnical music studies.

II. “Classical” music (Western European musical tradition).

III. Jazz. It covers all genres of acoustic jazz (from New Orleans jazz to such styles as bop, cool, post-bop and free jazz). Musical notation is borderline, which means that certain structures could be notated (heads, harmony figuring) while others would not (improvised solos of certain instruments). At the same time, if we talk about orchestral jazz playing, musical notation could be observed more often.

IV. Electric music (“Plugged”). Includes all types of music that cannot be created without using electric instruments (electro-acoustic, analog or digital), such as rock, pop, electronic music)¹. Musical notation is manifested to a low degree.

Exploring the above-mentioned types of music (that contains expressive elements of two or even three musical domains) involves certain methodological problems. A lot of musicologists have turned to the “inter-domain” music research, confronting problems of such a musicological instrumentality formation which should be appropriate for the analysis of this type of music. The fact that many researchers have already experienced the common terminological apparatus insufficiency in case of describing music that exceeds academism boundaries tends to increase the relevance of the present work. The boundaries of «inter-domain» music genres are quite blurred. There are a lot of definitions in musicology that don’t explicate the whole meaning of certain directions when the intertype interaction is discussed. Besides, in many cases they appear interchangeable. The concepts of the Third stream, Chamber jazz, World music, fusion, free jazz reflect only part of the processes taking place in the interaction of different musical domains. In this connection, we would like to focus on a wide spectrum of music based on the above-mentioned four musical domains. At the same time, their core is jazz.

¹ This classification is still under construction, and may change in the future. Presently, we group music into five major domains. Domain V will be described below.

The aim of this article is to determine the degree of mutual influence of various domains when these domains are combined.

The object of the article is – such type of music which contains the expressive means of different domains, but its fundamental principles are based on jazz.

Methodology. Analytical, culturological, historical and taxonomical methods are used in our research.

The 21st century is characterized by paradigm shifts in many branches of life: communicative, informational, perceptive, cognitive, aesthetic, ethical, humanistic (existential). Our time is connected with the tendency of strengthening of globalization processes in the world and leveling the uniqueness of individual national cultures and traditions. The basis for the emergence of these processes comprises a series of events. In particular, numerous scientific discoveries have completely changed people's perceptions of such categories as space, time, and speed. Thanks to the scientific progress, global communication opportunities have been opened, which, in turn, has caused mixing cultures and their mutual enrichment. As a result, the picture of the world in the 21st century has been changed dramatically. In the musical domain, professional “academic” musicians have generated interest in “non-academic” music (jazz, rock, folklore music of various ethnic groups and performers on authentic instruments), while “non-academic” musicians (representatives of such fields as jazz and rock), have been expressing interest in «classical» and ethnic music. Therefore, the processes occurring on musical stages of the present (interaction of fundamentally different types of music) have resulted in a change in the picture of the world in terms of world population perception.

One of the essential aspects of transforming the picture of the world is changing communication principles in our society. In 1964 in the book *Understanding Media* the Canadian philosopher Marshall McLuhan introduces the concept “global village”, which most effectively demonstrates changes in the principles of human perception of cultural phenomena at different levels: Quoting McLuhan: “Our speed-up today is not a slow explosion outward from center to margins but an instant implosion and an interfusion of space and functions. Our specialist and fragmented civilization of a center-margin structure is suddenly experiencing an instant

reassembling of all its mechanized bits into an organic whole. This is the new world of the global village” (McLuhan, 1964: 106).

The formation of new means of communication and information is creating a new style of thinking, a new picture of the world and other principles of social organization. Due to the speed of information transfer due to using new technologies, despite huge distances (both in space and time) communication between different civilizations has become possible. The convenience of communication has enabled representatives of various civilizations to familiarize themselves with musical languages of other ethnic groups and subsequently to apply the elements of these languages to their individual compositions. This has given rise to various musical movements where there is an interaction of multiple elements of music languages in various fields: “classical”, ethnic, jazz and rock.

When determining a concrete domain to which a particular musical composition belongs, the following features are important.

1. Existence of certain expressive means (mode-tonal system, modes, scales, intonation and intoning, pitch – correlation of sounds between each other, musical temperament, fixed or unfixed pitch). It may also include harmony, whose rules of construction may differ in different domains.

2. Rhythm (organization and distribution of durations). It is interesting to note that when forming genres, both inside and outside the domains, rhythm is the determining factor.

3. Timbre (attained special importance after the advent of electric musical instruments). It should be mentioned that the same instruments may change their semantic roles when getting into different domains.

4. Attitude toward improvisation. Improvisation can be found in all domains, but the degree and methods of using it may vary. In classical music, improvisation can be conceived in advance and notated. For example, Robert Donington notes that improvisation does take place in baroque music: “Exceptional examples occur (e. g., Bach’s third Brandenburg concerto, Handel’s organ concertos) where with the least hint from the written music the leader or soloist was required to improvise an entire movement, or the solo portions of one. <...> A baroque cadenza, whether vocal or instrumental, should always sound as if improvised, whether it is so in fact or not” (Donington, 1963: 122–123).

This method is also used in rock music, where performers think out their solos when recording albums and allow only minimal deviation from the score during live performance. These solos may not necessarily be notated, but they are still fixed in memory (or on the record). In jazz, improvisation happens spontaneously, in real time. Improvised fragments in the same compositions will *always* differ from each other during different performances. In this domain, two equal performances are simply impossible. Speaking about ethnical music, it also allows for a fairly high degree of improvisation. For example, improvisation is expected when performing Indian ragas, where the performer is oriented toward the basic modal structure. In the traditional Japanese genre of gagaku, interpretation of musical notation depends on performer's individual technical features (Malm, 2000). As a result, the notation "gets adapted" to the performer, unlike in the case of the classical music, where a performer is expected to play precisely according to the notation.

The aforementioned four domains have appeared as a result of ontogenetic process of musical evolution. This classification also shows the chronological order of appearance of domains. It is worth noting that each subsequent domain appeared as a result of interaction with the preceding one, producing a new quality of musical material. The period of the last third of the 20th – early 21st century is characterized by a tendency to mix all the previously existing domains, paving the way to the appearance of a fundamentally different quality of musical material. It is hard to give a clear genre-based definition to compositions formed as a result of interaction among domains, because terminological apparatus of the existing classical music theory "does not work" when applied to them. Another reason why it happens is that all four domains are perceived as separate "insular universes", even if studied academically. R. Middleton pays attention to three major issues in musicological study which arise from pop music aspects: terminology, methodology, ideology. "Connotations are ideological because they always involve selective, and often unconsciously formulated, conceptions of what music *is*. If this terminology is applied to *other* kinds of music, clearly the results will be problematical. In many kinds of popular music, for example, harmony may not be the most important parameter; rhythm, pitch gradation,

timbre and the whole ensemble of performance articulation techniques are often more important; ‘dissonance’ and ‘resolutio’ may be produced by non-harmonic means; ‘motives’ may be used not for development but as ‘hooks’ or ‘riffs’; drones may be an important and complex structural device” (Middleton, 1990: 104). The best examples of these compositions form a new, fifth domain: the *unionique music*, where musical elements of all systems interact on the levels of timbre, form and intonation. This term is a compound of the words ‘union’ and ‘unique’, the combination of which expresses the specificity of this domain’s music most clearly. Thus, acoustic instruments are blended with electric instruments, and so various principles of musical performance are combined².

Cultural influence may have a broad range of manifestations. According to the authors of *Cross-Cultural Psychology* (Berry, Poortinga, Segall and Dasen, 2002), the notion of culture is not limited to “high culture”, the one related to painting art, classical music and literature, but covers all products of human vital activity, starting from comics and pop music and ending with works kept in museums and performed in concert halls and theaters. It can be a peculiar fashion style, or a way of behaving, corresponding to some cultural (social) formations, lexis, language, word usage in certain contexts, known only to the participants of a specific social group. Concerning music, it can be presented in the following way: for instance, in the style of free jazz common jazz traditions often become ruined; jazz means of expression give place to components of academic avant-garde (Ornette Coleman, Sun Ra, Cecil Taylor). Here comes another question: what in this music still remains as elements from the domain of jazz? What allows us to classify this composition as jazz? The answer could be found in the analysis of impacts of various cultural spheres when creating a composition. In other words, if musicians who play avant-garde music belong to jazz, and their musical thinking has been formed on the basis of jazz, any paths of their creative search, even those, which exceed the bounds of the jazz domain, most likely would be related to jazz.

² For detailed information about the Unionique music domain, read I. Paliy’s article *Unionique Music as a New Phenomenon in the Principles of Musicological Terms* (Paliy, 2019).

It is well worth mentioning that there are a lot of *unionique music* examples with pronounced jazz influences, and their number is growing in the modern musical world. In this article I would like to focus on the “origins” of the high quality, on its first specimens, whose emergence coincides with the emergence (and the description) of the Third stream music in the middle of the 1950s.

To illustrate the interaction of different musical domains more precisely, let me present the results of the conducted analysis of the brightest examples of such compositions.

Joe Harriott Double Quintet (featuring John Mayer). *Indo-Jazz Suite* (1966). As we can notice, there is already a reference to the second domain in the title since the genre of a suite is taken exactly from there. Besides, the nomination “suite” speaks of a program structure presence in the composition. *Indo-Jazz Suite* consists of eight parts that don’t have individual names as it often occurs in academic program works. These parts are separated one from another by short pauses. The composition opens with a descending chord played on sitar open strings (tuning is in the C key). Many Indian music compositions, ragas, in particular, begin exactly with this chord. Then the sitar sets a rhythmical pattern, in which ostinato and drone supporting sound are heard clearly. At this point, what really matters is Derek Bailey’s work, which is focused on the improvisation in music of different domains and epochs. Thus, for example, the author examines the improvisation nature in the music of all domains. Concerning improvisation in Indian music, Bailey mentions: “an important part of all idiomatic improvisation is using the ‘feel’ of the rhythm, the forward movement sense as opposed to the mathematical understanding of the rhythm. In Indian music this is the laya. It is described as the overall tempo of a piece, it is much more than just that. It is its rhythmic impetus, its pulse. The vocabulary of Western classical music contains no equivalent for laya, either being incapable of recognizing its existence or preferring to ignore it. The terms encountered in the description of space and energy serve better: continuum, kinetic, dynamic, equivalence, ballistic, centrifugal. Or like those coined in Western improvisation: groove, swing, rock, ride” (Bailey, 1992: 4).

Besides *laya*, a crucial expressive tool in Indian music is *alapa*. So far, there is no *tala*, melodic patterns are established and the pace quickens; this is an introduction part of a raga).

Part 1. “Overture”. The introduction sounds during the first eight bars until the Theme 1 is conducted. Other instruments enter in turn: table is the first to enter in bar 3, then, in bar 26, the accompanying pattern gets more complicated by a counterpoint.

For the first time the theme is played on a flute and a trumpet with a damper, and then – on a saxophone alto. The beginning of the theme melody is played in a jazz manner (with characteristic syncopes and swing), and then oriental motives appear. Thus, at this point, we can already notice jazz joining and ethnical music interweaving at the level of rhythm and intonation.

Eventually, after the thrice-repeated theme conduction, the measure changes to 4/4. Being characteristic of jazz, an improvisation is performed. A double bass and a drum kit enter, and a saxophone improvises, which gives an even more jazzy sound to the musical material. The saxophone solo is followed by a dumped trumpet solo. It should be emphasized that these improvisations are accompanied by the drum kit and tabla, which means that, firstly, there occurs an interaction on the timbre level (because of the fundamentally different sound-extraction techniques as for these percussion instruments, as well as the sound principle and the sound nature peculiarities), and secondly, the interaction on the rhythm level – the drum kit plays in a jazz style, with swing and weak beats accentuated, and the tabla is still kept in its manner – in a regular rhythm and with fine durations, which creates a monotonous effect. The trumpet solo is followed by a flute solo. In the whole improvisation section the sound vector is oriented towards jazz. The jazz way of thinking is dominant. Then a new part starts.

Part 2. “Contrasts”. The sitar’s passage sounds as if it were some kind of a “borderline”. The first theme is repeated with the same instruments – the flute and the trumpet with a damper, and also the original measure is returned. The following part begins with a percussion introduction; the measure is 4/4. The accompanying riff is played on the piano, the wind instruments solo in turn. This pattern is played initially by a brass, then by a saxophone band. In the next musical material of part 2, the features of

different domains interacting become apparent again. A harpsichord, which is a reference to baroque music plays a looped accompany pattern along with a double bass, which is not natural to harpsichord music. The double bass enters first and plays in a typical jazz manner with a glissando and pizzicato alternation. A sitar plays an improvisation against this background but it doesn't sound jazz-like despite the complex irregular "ragged" rhythm: there are a lot of fine, short durations with short pauses. The timbre and musical thinking principles, inherent in playing the sitar, anyway provide a strong effect, being to a greater extent a product of the ethnical domain. Then comes the piano with an "academic" sound and a specific playing manner. The following trumpet solo-improvisation, on the contrary, brings a lot of jazz colors into this fragment. The jazz domain remains to be the main in the subsequent improvisations of the flute and the saxophone. Considering the percussion band, in this part the accompaniment is realized only by the tabla.

In the next part "Raga Megha" the sitar enters again, directing the "vector" to the ethnic domain dimension. Wind instruments – the flute, the trumpet, and the saxophone – bring short phrases into the all-absorbing, active flow of the sitar sound. It is also necessary to mention the presence of such expressive means as *shrutis* (the smallest interval, in the majority of cases it is no more than a quarter of a tone) – the most important single element in Indian music. According to Bailey (Bailey, 1992), a shruti is a subdivision of a *svara* and its relation to the *svara* can be 2:1, 3:1, 4:1; that is a shruti can be half, or a third, or a quarter of a *svara*, an interval which itself does not have a clearly definite length, a *svara* (seven unequal and variable divisions of an octave, a "molecular structure of a raga") and *tala* (rhythm, fixed metrical length). The *svara* and the shruti form the two basic pitch divisions in Indian music. In the Western sense it is non-harmonic. The whole of the activity can take place over a continuous drone.

With all this going on, if the flute timbre and the playing manner in this exact fragment could equally have a propensity for all the three domains, the trumpet and the saxophone expressive means to a greater extent tend to belong to jazz. In this context we should mention the relevant photo-semantic and psycho-acoustic phenomena. In this part, the "classical" fragment acquires a more significant importance – the sitar provides an

accompaniment by regular eight-notes without any swing. We should point out that in the accompanying section of this part the swinging performing manner is virtually absent.

The final part “Raga Gaud-Saranga” starts with a descending flute passage on the same notes which the sitar plays earlier in the introduction. Then enters the sitar with its indispensable drone, which grows into a complex and large-scale solo performed in a typical raga manner but with a flute sound involvement. After the sitar solo, the trumpet and the flute take turns playing short phrases with oriental intonations.

Then the piano enters, fulfilling an accompanying function while the trumpet is soloing. After the trumpet solo, the flute comes in with its solo, which has Indian grace-notes. Later, one by one the sitar, the piano, and the saxophone enter. We should emphasize that each of the by-turn solos is performed in compliance with jazz traditions. It is significant that in the piano part of this fragment we can hear a rhythm of “boogie”. The part (and with it the whole suite) ends with a tutti. All the instruments (the sitar, the tabla, the piano, and the winds) play simultaneously. The last phrase is some kind of a “coda” of the whole composition, and it is played by the trumpet and the flute.

To conclude, this analysis reveals the interaction of all the three above-mentioned domains, and the prevalence of a certain domain varies from part to part (or in the musical material they can be present equally). The interpenetration of musical language elements (expressive means) occurs on the levels of timbre, intonation, and rhythm. It is significant that “vertical” harmonic thinking is absent in the *Indo-Jazz Suite*, and melodic thinking (“horizontal”) prevails. Notwithstanding the presence of the piano, which is “responsible” for harmony in jazz, here it doesn’t play chord progressions; the solo and the accompanying fragments are delivered exclusively in a melodic statement. Thus, for a wholistic perception of this composition, it is desirable to have certain knowledge and experience in listening and / or playing music of all the three domains equally.

Milton Babbitt. *All Set for Jazz Ensemble (1957)*. A composition represents an example of interaction among domains, when an author with classical profile addresses the sphere of jazz. Milton Babbitt’s creative thinking has developed on the basis of classical influence. He widely

used dodecaphonic composition technique, and was inclined toward “academic avant-garde”. In *All Set*, for jazz ensemble, elements of the second-domain music (classical music) are harmoniously combined with elements of the third domain. This composition is fully notated, and contains no improvised fragments. It was scored in 4/4 time, which does not change for the entire duration of this work. The composition, slightly over 7 minutes long, is played by alto and tenor saxophones, trumpet, trombone, contrabass, piano, vibraphone, and percussion. Jazz patterns are present in the saxophone part, and trombone is also played in a jazz manner. It is visible not only in organization of durations and pitches (which are notated) but also in the principles of articulation and the use of swing. Syncopations and slurred notes are abundant. Resonating phrases are sounded by wind instruments; the material is often built in the form of dialogue. The score visually resembles waves or zigzags. The instruments enter in turns and play one note each, but overall, they create a melodic pattern (Pointillist effect). The vibraphone part is rather classical than jazz. As for contrabass, its part is very fragmentary, one note per measure. Notes may have a different duration and be played in different beats. Contrabass does not have the accompaniment function (in the classical sense). Neither the “walking bass” effect nor ostinato nor counterpoint melody is present. The percussions part is without swing, performed rather in the spirit of classical avant-garde. The fragment of percussions solo with contrabass is worth noting.

The composition features constantly changing rhythm and uneven distribution of durations; nothing is repeated, thus creating the effect of unpredictability. But at the same time, it does not have a jazz-style swing. A dissonant accord sounds at the end of the composition. Therefore, the dominating domain is the second one, i.e., classical music.

Harold Shapero. *On Green Mountain (1957)*. We also want to briefly describe another example of this kind of interaction, also scored by classical composer Harold Shapero. The composition consists of three parts, which refers us to the second domain, timbres of symphonic orchestra instruments (bassoon, flute, and a standard set of jazz instruments). Speaking about rhythm, strong accents were placed on weak beats, and flute plays jazz melodies in little solos. Swing is present in this composition. The second

part is played in fast tempo; its theme is a “classical” melody with jazz rhythm (shifting beats). The acoustic guitar solo is performed in a jazz manner, followed by a saxophone solo and trumpet theme. After that, the orchestra plays tutti, counterpoint in bassoon. The leitmotif from the first part can now be heard in the dialogue of flute and clarinet. Various wind instruments play a resonating melody built according to classical principles. At the end, like in the beginning, there are the sounds of accord and tremolo.

Even though both compositions were scored by composers with the classical type of thinking, the jazz domain manifests itself in *All Set* to a lesser degree than in *On Green Mountain*. The reason is as follows: there are no improvisations in *All Set*, where the entire material is clearly notated. The contrabass and percussions party does not contain swing, and everything is performed in even durations.

Ornette Coleman. The album *Skies Of America* (1972). Another important for this article example is Ornette Coleman’s extensive masterpiece *Skies of America*. The album is realized conceptually, and consists of 21 compositions. Such qualities as monumentality and conceptuality denote the second domain language presence. Inside the material, jazz and “classical” domain interaction occurs substantially. Numerous techniques and expressive means of academic avant-garde music hamper to define the genre nature of this album. Jazz principles of performing are not expressed in a traditional manner: a lot of dissonances are present in the musical material, as well as frequent measure changes, unequal durations distribution, and modern instrument playing techniques (including the extraction of non-musical sounds, noises, etc.), which sends the perceptive subject to avant-garde music.

Compositions 1, 3, 6, 7, 10, and 14 are the most interesting for this article. Let’s make a brief analysis of them.

№ 1. “Skies of America”. It is the opening composition which presents “classical” air to listeners. The string section plays the theme, which is based on the dodecaphonic scale, and consists primarily of half-note durations. As Ornette Coleman mentions, melody and harmony are joined in the theme, they are interconnected and interdependent. The melody is pre-determined by the harmony chords, it is built of

them. This melody couldn't result from the chord progression. Besides, the chords often have a cluster, dissonant nature. Along the theme the accompanying rhythm-section is heard: kettle-drums are played in a "classical" way, and the drum kit creates a pulsating beat in 12/8, while the main orchestra measure is 4/4.

№ 3. "The Good Life". In the violin part the «classical»-structure dotted melody is performed but out-of-bar. The first conduction of the theme is single-voicing, all the violins play in unison. In the second conduction the strings sound in a quart interval. And, at the end, in the third conduction, the brass section and the woodwinds are interconnected, creating more dissonant intervals and causing the common dissonant intensification.

After this the strings play a quasi-improvisation. It is "quasi-" because actually the musical material has a distinct structure and is written in notation. There's lack in its spontaneity element. Nevertheless, there is a stylization to spontaneous thinking – short phrases interact with long ones in unequal proportions and sequences. The author reveals an algorithm, a method, by which an impression of musical event suddenness could be created. At this, the drums, which lead the rhythm-section, sound 100% jazz, reminding of the sophisticated styles of Alvin Jones and Tony Williams. Then the brass and woodwinds enter, bringing in the timbre color and enriching the whole sound.

№ 7. "Holiday for Heroes". The melody is constructed in compliance with the laws of "classical" music – intonationally, as well as rhythmically, and it is expressed in a sequential order. Firstly it is played by woodwinds, then by violins, and later – again by wind, but with little changes. Now the trumpet plays short phrases on strong beats of bars. After the triple theme expressed, the "improvisation" section starts. All the sounds are intentionally chaotic because each instrument plays its individual and unique part. As a result, appears such an "organism" of sounds that can be characterized by the epithets "polytheme" and "multichannel".

№ 17. "The Man Who Live in the White House". The theme is performed by wind and violins. A "classical" structure is also noticeable. In the pause the trumpet plays short phrases – an eighth duration and a quarter. The pointillistic effect is noticeable when the theme is constructed by "pointwise", and when the totality is made of different instruments

musical lines. Eventually, the saxophone improvisational solo is introduced to this theme; then it remains alone, without a musical accompaniment. Multiple quart patterns and the echoes of the melody from “The Good Life” are also heard in the solo.

In Ornette Coleman’s album *Skies of America* the principle of jazz compositions construction (the theme exposition / improvisation) is saved but in many cases the improvisation is rather collective than solo. All the musical text is structured and written in notes. Jazz drums add rhythmical instability, expressing a jazz way of thinking. However, the bass section function is weakened. Describing the nature of Ornette Coleman’s music, Gabbard points out: “Some of the more learned critics compared Coleman’s music to the Viennese avant-garde of the 1920s and 1930s. Other heard it as a natural development in jazz history, with Ornette looking back at his predecessors and taking their music to a new level... Regardless of how we now place Ornette in jazz history, he had solid roots in the vernacular, and he possessed what Francis Davis called ‘keening, vox humana’ resonance on his saxophone that was both new and authentic” (Gabbard, 2016: 179).

So we can see how strongly a domain-thinking influences the formation and perception of music. Even if a composition is written by an author who has a “classical” domain-thinking, its performance by jazz-oriented musicians opens up the possibility to perceive the composition in a jazz mode. This particular result, a new quality of musical material is achieved with the contribution parity from different domains. Since the very emergence of jazz and up to our time we have been able to observe a tendency to exempt each musical domain from multiple rules concerning composition structure, intonation, timbre and rhythmic organization. As an American saxophonist and composer Steve Lacy mentions: I think that jazz, since the time it first began, has always been concerned with degrees of freedom. The way Louis Armstrong played was “freer” in comparison to earlier players. Roy Eldridge was “freer” than his predecessors, Dizzy Gillespie was another stage and Cherry was still another one (Bailey, 1992: 56).

Fortunately, according to Bailey, “jazz has always had its share of unruly spirits, players unconstrained by either prevailing fashion or any

single imposed aesthetic” (Bailey, 1992: 57). And then: “The revolution that was free jazz is long over and a process variously described as maturing, retrenchment, rationalization, consolidation – all the usual euphemisms for a period of stagnation and reaction – has turned much of free jazz into a music as formal, as ritualized and as unfree, as any of the music against which it rebelled” (Bailey, 1992: 56).

Conclusion. Our analysis has revealed how domains interact with each other in the cases of different composer preferences. Thus, domination of the second domain can be felt in the compositions scored by composers with classical musical education. Ornette Coleman’s composition is dominated by the third domain, because the composer has jazz thinking. In the case of Joe Harriott “mixing” takes place in approximately equal proportions. But at the same time, the three last-named compositions represent examples of the fifth domain (*unioinque music*).

Steven Pinker concludes that all human languages are not radically different and that they are approximately the same, and that people, before using language means, firstly use mentalese (people don’t think in a certain language but rather there exist mentalese which contains thoughts). Mentalese is a hypothetical “language of thoughts”, or the representation of ideas and judgments in human mind, where concepts are stored, including the notions of word and sentence meanings (Pinker, 2007). Analogically to this, music of different nations is also built according to similar principles. Disregarding musical syntax differences in different domains of music, many language units are similar. Music semantic load and its primary role are also similar both in space and in time. “Non-academic music”, music of different ethnic groups is still music, and on the global scale it is based on similar universal laws.

REFERENCES

- Bailey, D. (1992). *Improvisation: its nature and practice in music*. Ashborune: The British Library National Sound Archive [in English].
- Berry, J. W., Poortinga, Y. H., Segall, M. H., Dasen, P. R. (2002). *Cross-Cultural Psychology: Research and Applications*. Cambridge: Cambridge University Press, DOI:10.1017/CBO9780511974274 [in English].

- Donington, R. (1963). *The Interpretation of Early Music*. (1st ed.). London: Faber and Faber, <https://archive.org/details/interpretationof010975mbp/page/n5/mode/2up> [in English].
- Gabbard, K. (2016). *Better Get It in Your Soul: An Interpretive Biography of Charles Mingus*. Oakland: University of California Press [in English].
- Malm, W. P. (2000). *Traditional Japanese Music and Musical Instruments*. Tokyo, New York, London: Kodansha International [in English].
- McLuhan, M. (1994). *Understanding media: The extensions of man*. (Introduction by Lapham, L. H.). Cambridge, Massachusetts; London: The MIT Press [in English].
- Middleton, R. (1990). *Studying Popular Music*. Milton Keynes; Philadelphia: Open University Press [in English].
- Paliy, I. (2019) Unionique Music as a New Phenomenon of the Musical Culture: Answering the Main Questions. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, Theory and Practice of Education*, 55, 22–32 [in English].
- Pinker, Steven. (2007). *The Language Instinct*. New York, NY: Harper Perennial Modern Classics [in English].

Палій Ірина Олегівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
кандидат мистецтвознавства,
докторант кафедри інтерпретології та аналізу музики
e-mail: rnp1584@gmail.com
ORCID iD: 0000-0002-9874-6825

ДЖАЗ В КОНТЕКСТІ КОНЦЕПЦІЇ «ГЛОБАЛЬНОГО СЕЛИЩА»

В процесі еволюції в музичному мистецтві сформувалося кілька відносно самостійних доменів, що базуються на принципово різних засадах музичного мислення: етнічна музика (фольклор), класична музика західноєвропейської традиції, джаз, електронна музика. Глобалізація, що характеризує культуру ХХ–ХХІ століть, сприяла виникненню нового домену, якому ми дали назву “unionique music” (від “union” та “unique”), де елементи всіх інших взаємодіють в унікальний спосіб на різних рівнях – інтонації, форми, тембру та ін. Цей домен і є об’єктом уваги в нашій статті. Актуальність та іннова-

ційність дослідження обумовлені тим фактом, що композиції “*uniponique music*” не відповідають типовим принципам жанрових класифікацій, що ними оперує академічне музикознавство. Важливою рисою, що об’єднує подібні твори, є злиття таких музичних сфер, як джаз, рок, академічна та етнічна музика. Тим не менш, ступінь впливу того чи іншого музичного домену в різних композиціях має різні показники. Предметом аналізу нами обрано композиції “*uniponique music*”, що містять у собі виразні засоби різних доменів, але при цьому фундуються на джазовому принципі музикування.

Ключові слова: глобалізація; домен; міждоменова взаємодія; джаз; *uniponique music*.

Стаття надійшла до редакції 17 лютого 2022 року

УДК 78.071.1(81)(092):78.036.9

DOI 10.34064/khnum2-2704

Воропаєва Олена Вячеславівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,

кандидат мистецтвознавства, провідний концертмейстер

кафедри музичного мистецтва естради та джазу

e-mail: vohello82@gmail.com

ORCID iD: 0000-0002-6779-7961

**ТВОРЧІСТЬ ТАНІ МАРІЇ В КОНТЕКСТІ ТЕНДЕНЦІЙ
РОЗВИТКУ ДЖАЗУ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ
(на прикладі композицій 80 років)**

Процес глобалізації сучасного музичного мистецтва постійно створює в дослідницькому полі нові явища, варті детального вивчення та наукового обґрунтування. Асиміляція джазу із традиціями музикування різних куточків світу в середині ХХ століття призвела до формування такого його напрямку, як латиноамериканський джаз. Творчість відомої джазової виконавиці Тані Марії, бразильської вокалістки та піаністки, є однією з недосліджених його сторінок, що обумовлює доцільність та наукову новизну пропонованої розвідки, яка має на меті розкрити жанрово-стилістичну специфіку творчості Тані Марії 80 років ХХ століття, періоду, коли сформувався комплекс її індивідуальних композиторсько-виконавських характеристик.

Розкриття на основі історико-генетичного методу жанрово-стильових витоків «інтонаційного словника» Тані Марії, де тісно взаємодіють метроритмічні та мелодичні структури бразильської самби та хот-джазова складова, а також інтонаційно-фактурних особливостей проаналізованих композицій 1980-х з альбомів «Piquant» та «Come With Me» дозволяє дійти висновку, що творчість Тані Марії цих років являє собою поєднання жанрово-стилістичних ознак фанку, латино-американської самби та елементів поп-музики, що є органічним у руслі тенденції розвитку музичного мистецтва того часу.

Ключові слова: латиноамериканський джаз; фанк; фортепіанний джаз; вокальний джаз; ансамблеве джазове виконавство; скет-спів; сучасний джаз.

Постановка проблеми. Процес глобалізації сучасного музичного мистецтва постійно створює в дослідницькому полі нові явища, варті детального вивчення та наукового обґрунтування. Завдяки своїй тенденції до постійного оновлення джаз в цьому контексті є одним з найцікавіших дослідницьких об'єктів. Багатогранність та універсальність мовленнєвих засобів джазу дозволяють йому асимілюватись із фольклорно-побутовими традиціями музикування різних куточків світу. В процесі подібної асиміляції в середині ХХ століття сформувалось таке унікальне явище, як латиноамериканський джаз (*Latin jazz*), який все частіше стає об'єктом уваги музикознавства (Leymarie, 1991; Borge, 2018), але все ще залишається недостатньо вивченим джазологією. До малодосліджених сторінок мистецтва *Latin jazz* належить і творчість видатної виконавиці Тані-Марії, піаністки та вокалістки. Між тим, на важливості вивчення її творчого спадку для розуміння багатьох аспектів сучасного джазового виконавства слід наголосити окремо. Отже, вказані фактори обумовлюють **актуальність теми і наукову новизну** пропонованої розвідки.

Мета цієї статті – розкрити жанрово-стилістичну специфіку творчості Тані Марії 80 років ХХ століття.

Аналіз останніх публікацій за темою показав, що на теперішній час творчість Тані Марії досліджена недостатньо. В іноземних Інтернет-виданнях можна знайти інтерв'ю з музиканткою (Lenhart, 2015; Tania Maria. Canto. Propos recueillis par Mathieu Perez, 2017), невеличкі огляди, які мають біографічний характер і містять інформацію про естетичні вподобання, погляди і творчі досягнення знаменитої піаністки та вокалістки (Romero, 2018; Easlea, 2009), довідки про неї на сайтах радіостанцій (Tania Maria. Biography (current section), ed. 2022). Деякі аспекти її творчості узагальнено зачіпаються в контексті історії, генетичних та жанрово-стилістичних особливостей латиноамериканського джазу, зокрема, в дослідженні французької музикознавиці та виконавиці І. Леймарі (Leymarie, 1991), в окремих

інших іноземних монографічних публікаціях (Fléchet, 2006). Також відомі нотні видання деяких творів Тані Марії з розшифровкою її імпровізаційних соло та чисельні записи її студійних альбомів і концертних виступів, які складають джерельну базу для вивчення творчості виконавиці. Її доповнюють окремі публікації, у тому числі енциклопедичного напрямку, щодо історії й теорії джазових стилів (Симоненко, 1981, 2004; Moreno, 1982; Откидач, 2018).

Методологія дослідження. Для виявлення жанрово-стилістичних характеристик творчості видатної музикантки застосовано кілька наукових підходів. *Історико-генетичний* метод покликаний розкрити жанрово-стилістичні закономірності, за якими формувався «інтонаційний словник» Тані Марії, де тісно взаємодіють метроритмічні та мелодичні структури бразильської самби та хот-джазова складова. *Аналітичний* метод допомагає розкрити специфіку застосування та комбінування тих чи інших прийомів та інструментів для втілення композиторсько-виконавського задуму творів Тані Марії. *Компаративний* метод застосовано для розкриття інтонаційно-фактурних особливостей композицій 1980-х з альбомів «Piquant» та «Come With Me», що обрані для аналізу.

Виклад основного матеріалу. Друга половина ХХ століття у джазовому мистецтві пов'язана з розмаїттям напрямків, стилів, манер виконання (бібоп, хард-боп, кул-джаз, «третья течія», соул-джаз, ф'южн, фанк і т. д.). Ключове значення в розумінні такого поняття, як сучасний джаз, має період 1940–50 років, коли відбувалася активна експансія джазу в різні куточки світу та його взаємодія з місцевим фольклорно-побутовим музикуванням, завдяки чому сформувалися в тому числі й такі явища, як афрокубінський (*Afro-Cuban*) та латиноамериканський джаз (*Latin jazz*).

Останній своєю появою в багатьох аспектах завдячує традиціям бразильської музики, але при цьому його формування відбувалось всупереч основним тенденціям місцевого музикування. Французька джазова дослідниця та піаністка І. Леймарі зазначає: «В цілому, хоча бразильська музична індустрія недостатньо привітна до латиноамериканського джазу, втім багато з найкращих практиків, таких як Аїрто Морейра, Таня Марія, Еліан Еліаз та Дом Сальвадор, відна-

йшли більш широку аудиторію для своєї музики за кордоном, зокрема у Сполучених Штатах» (Leumarie, 1991: 27). Таким чином, видатні виконавці та композитори латиноамериканського походження своєю творчістю відкрили нові горизонти для подальшого розвитку музичного мистецтва в цілому.

Отже, серед унікальних перлин латиноамериканського джазу – творча особистість Тані Марії (повне ім'я музикантки – Таня Марія Корреа Реіс / Tania Maria Correia Reis), бразильської виконавиці (фортепіано, вокал) та композиторки, володарки власного виконавського стилю, яка представила світовій музичній аудиторії багато яскравих віртуозних високохудожніх композицій.

Артистка народилася 9 травня 1948 року (Larkin, 1992: 2443) в місті Сан-Луїс (Північна Бразилія). В дитинстві розпочала заняття на фортепіано завдяки підтримці батька, який захоплювався музикою та допомагав доньці у її професійному становленні. У 1974 році Таня Марія переїхала до Парижу.

Переїзд в Європу відкрив нові горизонти для реалізації її творчих задумів на шляху поступового підкорення світової сцени (Larkin, 1992: 2443). Невдовзі на концерті в Австралії яскравий артистизм, харизму виконавиці, а також її унікальну експресивну манеру й віртуозне володіння фортепіано та голосом помітив американський гітарист Чарлі Бьорд, який рекомендував її засновнику компанії Concord Records Карлу Джефферсону. Від 1980 року розпочалася співпраця з цим лейблом, яка була доволі успішною та з кожним виданням (4 альбоми поспіль у 1980–1984 роках) приносила все більшу популярність артистці.

На цей час у творчості Тані Марії сформувався комплекс індивідуальних композиторсько-виконавських характеристик, які слід розподілити на кілька категорій. По-перше, показовим є трактування фортепіано як ударного інструменту, що проявляється в активній атаці звуку з частими акцентами, насиченій фактурі фортепіанної партії, де складні акордові вертикалі поєднуються з унісонними ходами, а також використовується дублювання партії вокалу. «Я граю перкусію на своєму фортепіано», – пояснює сама артистка (Tania Maria (Tania Maria Correia Reis), n. d., *Music Archives*).

По-друге, генетичні витоки музичного мислення Тані Марії пов'язані з танцювальною природою бразильської музики (самба, бо-санова). «Я бразилійка» – підкреслює вона (там само). Національне коріння в творчості виконавиці органічно поєднується з джазовою хот-складовою таких стилів, як бібоп, хард-боп, соул, фанк та навіть хіп-хоп. В її композиціях переважають швидкі темпи, експресивна, іноді навіть екзальтована, манера висловлювання, безперервна активна пульсація. Все це створює яскравий феєрверк насичених енергією звучань.

По-третє, слід вказати на особливості вокального інтонування виконавиці, яке має яскраво виражену інструментально-розмовну природу. Віртуозні пасажі широкого діапазону органічно поєднуються з фразами, які вокалістка наче вимовляє; при цьому вона спирається на звукообрази певних музичних інструментів. Так, активну атаку звуку Таня Марія формує завдяки наслідуванню специфічного звучання бразильської куїки, кубинського бонго, слепових прийомів гри на бас-гітарі, а також ударної манери гри на фортепіано. Широко використовує склади, які починаються на тверді передньоязичні приголосні, вигуки, які інколи й не мають певної звуковисотності.

Яскраві зразки композиторсько-виконавського стилю Тані Марії можна дослідити в її композиціях 1980 років. Одним з показових є альбом під назвою «**Piquant**» (фр. – гострий, пікантний), записаний 1980 року, а наступного року виданий. До нього увійшли композиції, створені самою виконавицею («Yatra Ta», «Lemon Cuiça», «Super Happy», «Vem P'ra Roda»), а також інтерпретація англомовного джазового стандарту Роберта Аллена «It's Not For Me To Say» і тем бразильських авторів – «Triste» А. К. Жобіма й «Comesar De Novo» І. Лінса. У записі альбому брали участь Таня Марія (фортепіано, вокал), Едді Дюран (гітара), Роб Фішер (бас-гітара), Вінс Латено, Уіллі Т. Колон (перкусії).

У контексті тенденцій розвитку джазу другої половини ХХ століття, зокрема з урахуванням його латиноамериканської лінії, варто розглянути композицію «Yatra ta» – приклад власної творчості Тані Марії, що демонструє органічне поєднання жанрово-стильових ознак фанку

септакордів із доданими альтерованими нонами. В цій побудові створено тимчасовий колористичний ефект тональної нестійкості, що додає напруги й неочікуваності, пікантності музичному висловлюванню, з подальшим поверненням до тонального центру у вигляді остинатного риффу на До-мажорній гармонії.

Власне, в інтродукції переважає фанкова складова, що підкреслено й метроритмічними особливостями партії ударних.

На противагу вступному (двічі повторений, за другим проведенням в унісон з вокалом), основний розділ демонструє переважну опору на жанрово-стилістичну природу самби, яка відтворена в партії ритм-секції (фортепіано, бас-гітара, ударні).

Характерним є унісонне дублювання партії вокалу та фортепіано, яке в інтонаційному плані спирається на гамоподібний рух восьми-ми по звуках пентатоніки. Також відзначимо присутність блюзової гармонічної основи в її сучасній інтерпретації з розширенням традиційної 12-тактової схеми та хроматичними ускладненнями акордових вертикалей. В основному розділі композиції «Yatra ta» Тані Марії це має такий вигляд:

C9	Db9	C9	Db9	C9	Db9	C9	Gb9
F9	Gb9	F9	F9	C7+9 Bb9	A7 +5,-9		
D7	Ebmaj	F9 F#o	G7				

Каденційна побудова на тоніці з використанням гармонії Пб ступеня (в ролі тритонової заміни домінанти):

| C7 | C7 Db9 | C7 Db9 | C7 Db9 | C7 Db9 ||.

Подальший розвиток пов'язаний з віртуозними імпровізаційними корусами фортепіано, а потім і вокалу в унісон з фортепіанною партією. У цих розділах можна простежити тенденцію до гармонічного спрощення, яка проявляється в переважній опорі на основний тональний центр C-dur, а в структурному відношенні побудови мають вигляд восьмитактів (шість тактів – C, сьомий такт – D7 Eb7, восьмий такт – F7 G7).

Композиційно форма цього твору наближається до три-частинної, де перша – інтродукція (двічі повторена: за першим разом – інструментальна, за другим – в унісон з вокалом) та основна тема, друга – імпровізаційна (корус фортепіано та корус в унісон з вокалом), а третя – реприза (тематичний матеріал інтродукції одразу виконується *tutti*) і проведення основної теми на коду.

Також однією з найцікавіших особливостей вокальної партії цієї композиції є використання скету протягом всього музичного розвитку. Слід відзначити широке використання складів, що починаються на тверді передньоязичні приголосні – «д», «т», «б», що сприяє формуванню активної енергійної атаки звуку, максимально наближеного до ударної манери звуковидобування на фортепіано самої виконавиці.

Композиція «It's Not For Me To Say» («Це не мені казати») записана другим треком в альбомі «Riquant». Вона являє собою авторське трактування популярної ліричної пісні Роберта Аллена на текст Ела Стільмана (рік створення – 1957). У оригінальній версії, аранжованій відомим керівником оркестру Реєм Коніффом та виконаній популярним американським співаком Джонні Метісом (одним з найуспішніших у світі після Елвіса Преслі та Френка Сінатри), представлена типова лірична балада любовної тематики¹. Її мелодична лінія насичена ходами на широкі інтервали у поєднанні з фразами розмовного типу, які переважно звучать в межах чистої кварта. Фантазійний характер розспіваної мелодії у повільному темпі підкреслюють ритмічні особливості її викладу та специфічні виконавські прийоми.

¹ Наведемо приклад словесного тексту пісні:

*It's not for me to say you love me /
It's not for me to say you'll always care /
Oh, but here for the moment I can hold you fast /
And press your lips to mine /
And dream that love will last.*

*As far as I can see this is heaven /
And speaking just for me, it's ours to share /
Perhaps the glow of love will grow with every passing day /
Or we may never meet again /
But then, it's not for me to say.*

Використання частих пауз, початок музичних фраз з різних долей такту (наприклад, третьої або четвертої шістнадцятої третьої доли), прийомів метроритмічного прискорення та сповільнення надають висловлюванню мрійливого філософсько-ліричного забарвлення. Акордовий акомпанемент фортепіано, викладений рівними четвертними, вдало відтінює розспівану мелодію своїм стриманим характером.

«It's Not For Me To Say» багаторазово виконувалася Танею Марією на концертах та має студійний варіант. Але для дослідження композиції в контексті новітніх тенденцій розвитку джазу у другій половині XX століття особливо цікавою є версія, записана на концерті 1980 року, який мав назву «The Beat of Brazil».

Ця концертна програма була створена тріо Тані Марії спільно з тріо видатного латиноамериканського гітариста Лауріндо Алмейду на Cinema Arts International Production під керівництвом композитора, аранжувальника, піаніста Філа Мура (Phil Moore). Вона складалася із таких творів, як «Lament for Rocky» (Laurindo Almeida); «It's Not for Me to Say», «Ven P'ra Roda», «Chiclete Com Banana» (Tania Maria); «Claire de Lune», «Voce E Eu» (Laurindo Almeida); «Eruption», «Yatrata» (Tania Maria); «Jesu, Joy of Man's Desire» (Laurindo Almeida); «O Que E Amar» (Tania Maria).

Інтерпретація «It's Not for Me to Say» у виконанні тріо Тані Марії в жанрово-стильовому відношенні є прикладом фанку, який за рахунок помірного темпу та лірико-задумливого настрою поєднується з рисами балади. Однак виконавська манера Тані Марії спирається переважно на інструментальність, засновану, як йшлося вище, на імітаціях ударного звуко-видобування на фортепіано, слепових прийомів гри на бас-гітарі, звуків гуьки, конго тощо). Тому можна спостерігати загальну організацію розділів композиції за принципом контрасту, де куплетні квадрати зі словесним текстом переважно демонструють використання у вокальній партії розмовно-декламаційної манери висловлювання.

Показово, що довготривалі ноти виконані солісткою *vibrato* з прискореною пульсацією, що не відповідає «легатному» принципу виконання кантілени. У зв'язку з цим її виконавська манера органічна в контексті стильового міксту фанку та самба-босанови.

Проявом принципу контрасту, на якому побудовано композицію, також є динамізація музичного звучання в інтродукції, імпровізаційному розділі після другого куплету та коді, що відбувається за рахунок широкого використання фраз фігуративного типу з дрібними тривалостями та інструментальним типом мелодики, а також скет-техніки співу в унісон з фортепіано.

Слід звернути особливу увагу на акцентування довгих тривалостей, так званих *stop-time*, в партіях усіх учасників ансамблю, які переважно розділяють словесні фрази та створюють ефект зупинки для зміни емоційного стану, переосмислення вже сказаного. Цей прийом виконується як із синкопою (особливо гострий акцент), так і в долю, та є одним з найпоширеніших у джазовій практиці. При цьому він органічно застосовується на фоні характерної для фанку тенденції на випередження долі в басовій партії.

В гармонічному відношенні музичний розвиток відбувається навколо тонального центру Сі-бемоль-мажору з відхиленнями в другій половині куплетів у паралельний соль-мінор, а також Ре-мажор та Мі-бемоль-мажор. Широко використовується в композиції послідовність акордів квартоквінтового співвідношення II – V – III – VI, яка має назву «вертушка» (через те, що вона може бути багатократно повторена). Наведемо основну гармонічну канву пісні:

Intro

| C7 | F7 Eb7 | Dm | G7 | C7 | F7 Eb7 | Dm | G7 |

A

| C7 | F7 | Bbmaj | Dm G7 | C7 | F7 | Bbmaj | Bbmaj |
| Am | D7 | Gm | Em A7 | DmajB7 | Em A7 | Dmaj | Cm |

B

| C7 | F7 | BbmajEb7 | Bbmaj | Bb7 | Bb7 | Ebmaj | Ebmaj |
| Abmaj | EbmAb7 | Dm | G7 | C7 | F7 | Bb7 | G7 ||

Такий принцип є одним з найпоширеніших у джазовій та поп-музиці. Але у джазі він особливо часто використовується в розділах, де імпровізує соліст. Завдяки можливості повторення по кругу однієї й тієї ж гармонічної послідовності, соліст має достатньо часо-

вого простору для вільного висловлювання, демонстрації всієї своєї віртуозності та широти діапазону, як і відбувається в інтерпретації композиції «It's Not for Me to Say» Танею Марією.

У 1983 році вийшов один з найуспішніших альбомів Тані Марії «**Come With Me**», який складався переважно з власних творів виконавиці – «Sangria», «Lost In Amazonia», «Come With Me», «Sementes, Graines & Seeds», «Nega», «Euzinha» та «It's All Over Now» (Easlea, 2009). І лише одна композиція являла собою інтерпретацію популярної теми джазового стандарту «Embraceable You» (1928 року Джорджем та Айрою Гершвін була створена пісня для неопублікованої оперети, а 1930-го вона увійшла до бродвейського мюзиклу). Запис альбому «Come With Me» відбувався в серпні 1982 року на студії Coast Records у Сан-Франциско (Каліфорнія, США). У його створенні взяли участь Таня Марія (фортепіано, клавішні та вокал), Енді Дюран та Хосе Нето (гітара), Джон Пенья та Лінкольн Гоенс (електро-бас), Портіньо, Стів Торнтон (перкусії).

Титульна композиція цього альбому стала незабаром танцювальною класикою 1980 років. Власне творіння виконавиці являє собою синтез латино-фанкових елементів у формі висловлювання, наближеного до поп-музики, який виявляється на різних рівнях музичної драматургії твору.

Однією з найпоказовіших рис тематизму «Come With Me» стає риффовий принцип побудови, як мелодичної лінії вокальної партії, так і фактури акомпанементу фортепіано та бас-гітари. Власне, вся композиція розпочинається з експозиції риффового чотиритакту у фортепіанній та бас-гітарній партіях. У гармонічному відношенні він спирається на плагальність:

Em11 | Em11/A | F#m7/B | F#m7/B ||,

що характерно в цілому для поп-фанку як одного з проявів блюзових тенденцій.

Вокальна партія також заснована на мелодико-інтонаційному принципі риффу: одна поспівка багатократно повторюється з варіантними оновленнями. А саме, розділ зі словесним текстом (куплетна

частина основної теми композиції) створено за принципом простої двочастинної репризної форми, що складається з чотиритактових побудов. У приспіві комбінуються спів на склади і з текстом, в мелодиці ж слід відзначити двоелементну структуру, що складається з руху восьмими по звуках Em11 та пентатонічного оспівування основної тоніки Bm.

У цілому, розвиток композиції зберігає загальну поп-фанкову жанрово-стилістичну спрямованість. Відбувається повторне проведення викладеного матеріалу та з'являється імпровізаційний розділ з використанням скет-співу в заключній частині твору. На інтонаційному рівні в композиції переважають прості мелодичні формули, які повторюються точно або варійовано, а в своїй основі мають пентатонічну ладову природу. Характерною ознакою поп-фанку є й повторення однієї гармонічної послідовності протягом всього музичного розвитку та легкий для запам'ятовування словесний текст, який спирається на багатократне повторення фрази, що винесена до заголовку композиції:

*Come with me now / And bring sunny days into my life /
Come with me now / You are the reason of my life /
Come with me / Make me smile / Hold me in your arms /
Come with me now / (Right now) / I need you close / You are my life.*

Висновки. Творчість Тані Марії у 80 роки ХХ століття, як засвідчує приклад композицій «Yatra ta», «It's Not for Me to Say» та «Come With Me», являє собою поєднання жанрово-стилістичних ознак фанку, латиноамериканської самби та елементів поп-музики (джазовий латино-поп-фанк). Музичне мистецтво другої половини ХХ століття демонструє розмаїття стилів та напрямків, які досить швидко «переінтонувалися» джазовою мовою, що свідчить про універсалізм джазу як унікальної форми мислення, творчості та співпраці музикантів. Поєднання зазначених стилів, що є органічним в руслі тенденції розвитку музичного мистецтва того періоду, водночас стало основою унікальної виконавської манери Тані Марії як представниці і південноамериканської, і європейської джазової музики.

Отже, в контексті тенденції до глобалізації музичної культури, що намітилась наприкінці ХХ століття та досить масштабно розвивається в ХХІ-му, видається **перспективним** подальше вивчення творчості видатної джазової виконавиці та композиторки як у цілому, так і в різних аспектах взаємодії її вокальної та фортепіанної складових.

ЛІТЕРАТУРА

- Откидач, В. (2018). *Популярна музика: енциклопедичний словник*. Харків: Лідер.
- Симоненко, В. (1981). *Лексикон джаза*. Київ: Музична Україна.
- Симоненко, В. (2004). *Українська енциклопедія джазу*. Київ: Центрмузінформ.
- Borge, J. (2018). La Civilizada Selva: Latin America and the Jazz Age. In *Tropical Riffs: Latin America and the Politics of Jazz* (pp. 13–50). Durham, NC: Duke University Press. <http://www.jstor.org/stable/j.ctv1220r5c.5>.
- Easlea, D. (2009). Tania Maria Come With Me. Album. Released 1983. *BBC Review*, <https://www.bbc.co.uk/music/reviews/x363/>
- Fléchet, A. (2006). Héritage Brésil. Quelques notes pour l'histoire du Brésil en France. *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 90, 207–209. <http://www.jstor.org/stable/4619102> [in French].
- Larkin, C. (Ed.) (1992). *The Guinness Encyclopedia of Popular Music*. (1st edition, Vols. 1–4). Vol. 3. (Mercer – Tillman). Middlesex: Guinness Publishing.
- Lenhart, H.-J. (2015) Interview mit der Jazz-Musikerin Tânia Maria – Powerfrau aus Brasilien. *Latin-Mag. Das deutsche Lateinamerika-Magazin*, <https://latin-mag.com/interview-mit-der-jazz-musikerin-tania-maria-powerfrau-aus-brasilien/>
- Leymarie, I. (1991). Latin jazz. *The UNESCO courier: a window open on the world*, XLIV(3), 22–27, <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000087895>
- Moreno, A. (1982). Bossa Nova: Novo Brasil The Significance of Bossa Nova as a Brazilian Popular Music. *Latin American Research Review*, 17(2), 129–141. <http://www.jstor.org/stable/2503147>
- Romero, A. (2018, March 11). Artist Profiles: Tania Maria. *World Music Central*. [Web-site], <https://worldmusiccentral.org/2018/03/11/artist-profiles-tania-maria/>

Tânia Maria (Tania Maria Correa Reis) (n. d.). *Music Archives*. <https://www.jazzmusicarchives.com/artist/tania-maria-tania-maria-correa-reis>

Tania Maria. Canto. Propos recueillis par Mathieu Perez. (2017). *Jazz Hot*, n°680, <https://www.jazzhot.net/PBCPPlayer.asp?ID=1831707>

Tania Maria. Biography (current section). (Edited 2022). Version 6. *Last FM* [Web-site], <https://www.last.fm/music/Tania+Maria/+wiki>

Olena Voropaieva

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, PhD in Art Studies,

Leading accompanist, Jazz and Variety Music Department

e-mail: vohello82@gmail.com

ORCID iD: 0000-0002-6779-7961

TANIA MARIA'S CREATIVE WORK IN THE CONTEXT OF TRENDS IN THE DEVELOPMENT OF JAZZ IN THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY (on the example of the 1980s compositions)

Statement of the problem. The globalization process of modern music art constantly creates new phenomena in the research field worthy of detailed study and scientific justification. The active expansion of Jazz in different parts of the world and its interaction with the local folklore and home music production led to the formation of such phenomena as Latin Jazz that presented the world a number of outstanding performers and composers who opened up new horizons for the further development of musical art. Among unique pearls of Latin-American Jazz, the creative personality of a Brazilian performer (piano, vocals) and composer Tania Maria should be highlighted. **Analysis of recent research and publications** showed that Tania Maria's creative work in the context of Latin Jazz development has not been sufficiently studied at the present time, being limited mainly by short references to biographical articles and interviews with the artist in foreign online publications. Thus, Tania Maria's work requires a much deeper study that determines the **feasibility and scientific novelty** of the proposed research, which **aims to reveal** the genre and stylistic specificity of Tania Maria's work in the 80s of the 20th century, the period, when the complex of her individual compositional and performing characteristics was formed.

The result of the study was the disclosure, based on historical-genetic, comparative, analytical **methods**, of the genre-stylistic origins of Tania Maria's "intonation vocabulary", where the metrorhythmic and melodic structures of Brazilian samba and the hot-jazz component closely interact with each other, as well as the intonation-textural features of some compositions of the 1980s from the albums "Piquant" and "Come With Me".

Conclusions. Tania Maria's creative work in the 80s of the 20-th century exemplified by compositions "Yatra ta", "It's Not for Me to Say" and "Come With Me" is a combination of genre and stylistic features of funk, Latin-American samba and elements of pop music (jazz-Latin-pop-funk).

The musical art of the second half of the 20th century demonstrates a variety of styles and trends that were quite quickly "re-intonated" in the jazz language, which testifies to the universality of jazz as a unique form of musical thinking, creativity and cooperation of musicians. The combination of these styles is organic in line with the trend of development of musical art of that period and at the same time is the basis of Tania Maria's unique performance style as a representative of both, South American and European jazz music.

Key words: Latin-American Jazz; funk; piano jazz; vocal jazz; ensemble jazz performance; scat-singing; contemporary jazz.

REFERENCES

- Borge, J. (2018). La Civilizada Selva: Latin America and the Jazz Age. In *Tropical Riffs: Latin America and the Politics of Jazz* (pp. 13–50). Durham, NC: Duke University Press. <http://www.jstor.org/stable/j.ctv1220r5c.5> [in English].
- Easlea, D. (2009). Tania Maria Come With Me. Album. Released 1983. *BBC Review*, <https://www.bbc.co.uk/music/reviews/x363/> [in English].
- Fléchet, A. (2006). Héritage Brésil. Quelques notes pour l'histoire du Brésil en France. *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 90, 207–209. <http://www.jstor.org/stable/4619102> [in French].
- Larkin, C. (Ed.) (1992). *The Guinness Encyclopedia of Popular Music*. (1st edition, Vols. 1–4). Vol. 3. (Mercer – Tillman). Middlesex: Guinness Publishing [in English].
- Lenhart, H.-J. (2015). Interview mit der Jazz-Musikerin Tânia Maria – Powerfrau aus Brasilien. *Latin-Mag. Das deutsche Lateinamerika-Magazin*, <https://>

- latin-mag.com/interview-mit-der-jazz-musikerin-tania-maria-powerfrau-aus-brasilien/ [in German].
- Leymarie, I. (1991) Latin jazz. *The UNESCO courier: a window open on the world*, XLIV (3), 22–27, <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000087895> [in English]
- Moreno, A. (1982). Bossa Nova: Novo Brasil The Significance of Bossa Nova as a Brazilian Popular Music. *Latin American Research Review*, 17 (2), 129–141. <http://www.jstor.org/stable/2503147> [in English].
- Otkidach, V. (2018). *Popular music: The Encyclopedian dictionary*. Kharkiv: Lider [in Ukrainian].
- Romero, A. (2018, March 11). Artist Profiles: Tania Maria. *World Music Central*. [Web-site], <https://worldmusiccentral.org/2018/03/11/artist-profiles-tania-maria/> [in English].
- Symonenko, V. (1981). Jazz Leksikon. Kyiv: Musychna Ukraina [in Russian].
- Symonenko, V. (2004). *Ukrainian Jazz Encyclopedy*. Kiyv: Centrmuzinform [in Ukrainian].
- Tânia Maria (Tania Maria Correa Reis) (n. d.). *Music Archives*. <https://www.jazzmusicarchives.com/artist/tania-maria-tania-maria-correa-reis> [in English].
- Tania Maria. Canto. Propos recueillis par Mathieu Perez. (2017). *Jazz Hot*, n°680, <https://www.jazzhot.net/PBCPPlayer.asp?ID=1831707> [in French].
- Tania Maria. Biography (current section). (Edited 2022). Version 6. *Last FM* [Web-site], <https://www.last.fm/music/Tania+Maria/+wiki> [in English].

Стаття надійшла до редакції 14 травня 2022 року

Розділ 2.

МУЗИЧНА ІСТОРІЯ: ДО КОЛЕКЦІЇ ВИКОНАВЦЯ

УДК 784.3'04:781.68

DOI 10.34064/khnum2-2705

Лю Тін

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

e-mail: 849780753@qq.com

ORCID iD: 0000-0002-6340-5705

**ЕСТЕТИЧНІ ЗАСАДИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ СТАРОВИННИХ АРІЙ
У КОНЦЕРТНОМУ РЕПЕРТУАРІ ВОКАЛІСТА: AIR DE COUR**

В наш час запит на історично інформоване виконавство значно поширився, у тому числі й у навчальному процесі. Однак при «входженні» в інонаціональний мистецький часопростір молодий виконавець стикається не тільки з технічними проблемами, але й з нерозумінням стилю виконання. В статті пропонується досвід музикознавчої рецепції жанру старовинної арії на прикладі французької air de cour як уособлення естетики європейського Бароко. Маловідомий як українським, так і китайським вокалістам жанр розглянутий з позицій когнітивного підходу, що передбачає поєднання практичної технології співу з осягненням естетичних настанов барокового вокального стилю як оригінального явища, одним з проявів якого є «проспіваний танець» (спів у балеті) як втілення мистецького синтезу, започаткований в музично-театральній практиці Франції. Так, французька air de cour як компонент придворного балетного спектаклю орієнтована на художньо-стильову єдність танцю та співу, тоді як німецька старовинна арія – здебільшого на церковний стиль кантат і пасонів, італійська – на оперний стиль, тобто вокальна та пластична складові присутні в цих жанрових версіях в різних конфігураціях. Отже, особливості інтерпретації зразків

барочної арії розкриваються через усвідомлення природи органічної інтеграції різних видів мистецтва (поезії, співу, танцю) в художню єдність та її подальше відтворення. Хоча в різних європейських країнах спів і танці виконували неоднакові полімодальні функції, вони завжди входили у структуру музично-театрального видовища як ознака національного світовідчуття людини доби Бароко.

Ключові слова: спів; співацький голос; сопрано; балет; Бароко; інтерпретація; *air de cour*.

Постановка проблеми. В наш час історично орієнтоване виконавство стало невід'ємною складовою світової музично-сценічної практики. Запит на нього поширився і на навчальний процес, зокрема, на кафедрах сольного співу вищих музичних закладів як України, так і Китаю. У той же час, молодий виконавець при «входженні» в інонаціональний історичний мистецький часопростір нерідко стикається не тільки з технічними проблемами, але й з *нерозумінням стилю виконання*. Отже, **актуальність теми** цієї статті обумовлена:

- нагальними потребами сучасної концертно-сценічної практики, дотичної до історично орієнтованого виконавства;
- надзавданням сучасної музичної освіти із впровадження досвіду оволодіння вокальними європейськими стилями, у тому числі й барокової музики, у навчальний процес.

Допомогу сучасним виконавцям старовинних арій, на нашу думку, має надати когнітивний підхід, заснований на поєднанні практики оволодіння технологічними навичками співу з осмисленням *естетичних настанов* барокового вокального стилю як оригінального явища. Однією зі специфічних жанрових складових барокового шару вокальної музики є *«проспіваний танець»* (спів у балеті) як вияв мистецького синтезу, започаткований в музично-театральній практиці Франції, звідки пізніше він поширився в інших країнах Європи. Його дзеркальною інверсією є *танцювальна пісня*, широко розповсюджена в західно-європейській опері більш пізніх часів, творці якої ніколи не відмовлялися від «послуг» хореографічного мистецтва.

Матеріал дослідження. В рамках статті пропонується досвід музикознавчої рецепції жанру старовинної арії на прикладі французької

air de cour як складової музично-театральних вистав *ballet-de-cour* (придворного балету) та уособлення естетики європейського Бароко, з огляду на жанрову еволюцію та вимоги історично інформованого виконавства (НІР).

Мета статті – визначити загальні естетичні засади інтерпретації старовинної арії, розуміння яких сприятиме оволодінню сучасними співаками стилем європейського Бароко. Її **наукова новизна** обумовлена раритетністю музичного матеріалу, його малодослідженістю в українському і китайському музикознавстві, зокрема з точки зору його інтерпретаційної специфіки в умовах сучасних глобалізаційних процесів.

Похідними від мети науковими **завданнями** є: 1) формування уявлень про стилістичні особливості *air de cour* та її роль у драматургії французьких музично-театральних вистав часів Бароко і Класицизму як *історичної форми мистецького синтезу*; 2) виокремлення, у зв'язку зі специфікою жанру, ролі високих голосів (сопрано), затребуваних при реконструкції старовинних арій; 3) розкриття поліmodalності¹ вокального образу і танцювально-тілесного руху як відбитків людської поведінки певного історико-культурного типу зі своїм часопростором, що впливає на адекватність виконавсько-слухацького сприйняття та відтворення жанрової поетики в цілому; 4) визначення естетичних засад стилістики виконання старовинної арії як синтетичного жанру мистецтва.

На цій основі уможливується відтворення старовинних зразків вокальної музики доби Бароко як у сучасному музичному театрі (при стилізації опери-балету), так і в концертному репертуарі сучасних співаків.

Методи дослідження. *Історико-стильовий* підхід є необхідним для усвідомлення загальних принципів музичної поетики та естетики вокальної культури минулого; *виконавсько-інтерпретаційний* –

¹ Не плутати з поліmodalністю як різновидом поліладовості, коли відбувається суміщення двох (чи більше) звукорядів-модусів. У контексті статті термін «поліmodalність» (синонім – «мультиmodalність») застосований в своєму більш загальному сенсі для позначення здатності суміщати водночас декілька комунікаційних модусів (каналів) – слуховий, зоровий, кінетичний (руховий, жестовий) та інші.

для скеровування процесу інтеграції двох площин свідомості співака – естетичної (відповідність стильовим нормам певної історичної епохи) та практичної (технологія співу).

Аналіз публікацій за обраною темою. Розкриття обраної теми потребувало залучення наукової літератури з таких напрямків, як:

– *проблеми виконання старовинної вокальної музики*, до яких у своїй кандидатській дисертації зверталась Т. Бояренко (2015), котра виявила відмінності церковної та оперної арії, актуалізовані у сучасній концертній практиці. З виконавською специфікою пов'язані також використані нами праці українських вчених з історії вокального мистецтва (О. Шуляр, 2014; Б. Гнидь, 1997), французької музикознавиці Ш. Ландру-Шанде (Landru-Chandès, 2017);

– *особливості жанру air de cour*, які висвітлюється з різною мірою деталізації в різних ракурсах у досить численних працях європейських та американських вчених: 1) публікаціях, присвячених розвитку синтетичних оперно-балетних жанрів в добу та при дворі Людовика XIV, зокрема *ballet-de-cour*, що належать таким авторам, як М. Нідхам (Needham, 1997), М.-Ф. Крісту (Christout, 1998), А. Вершалі (Verchaly, 1957), Р. Харріс-Варвік (Harris-Warwick, 1992), Дж. Коварт (Coward, 2008); 2) спеціальних дослідженнях – Ж. Дюрозуа (Durosoir, 1991), Н. Хаттабі (Khattabi, 2013), Ж. Брукс (Brooks, 2001); 3) монографіях про музику Бароко, наприклад, М. Букофцера (Bukofzer, 1947); 4) довідкових статтях авторитетних музикознавців, таких як Д. Берон (Baron, 2001), видавничий колектив Encyclopaedia Britannica та інші.

Отже, дослідження, яке б зосереджувалось на естетичних засадах сучасної вокальної інтерпретації *air de cour* як взірця жанру старовинної арії, автором цієї статті не виявлено.

Виклад основного матеріалу. *Air de cour* є типовим зразком вокальної музики Бароко, дуже складної для виконання у стильовому відношенні. Це стосується як технічної сторони, так і художньої, як вимог до якості звучання, тембрового забарвлення, так і образно-естетичного відтворення старовинних текстів.

Цей жанр широко побутував у європейській культурі від кінця XVI й протягом усього XVII століття. Його витоки пов'язані, з одного боку, зі світською міською піснею, популярні зразки якої перекла-

далися для голосу з супроводом лютні, що тяжів до акордового складу; «такі аранжування спочатку були відомі як *vau-* (або *voix-*) *de-villes* (“міський голос”))» (The Editors of Encyclopaedia Britannica, rev. and updated by Kathleen Kuiper, n. d.: *Air de cour*). З іншого боку – з лютневими транскрипціями вокальних творів доби Ренесансу, що належали до поліфонічної традиції. Відома французька музикознавиця Жоржі Дюрозуар у праці «Придворна арія у Франції, 1571–1655» (Durosoir, 1991) розвиває думку про те, що *air de cour* існувала у двох «манерах» (різновидах): поліфонічній, успадкованій від попереднього століття, та у вигляді сольної пісні з акомпанементом.

Назва «*air de cour*» поступово витіснила початкову «*voix-de-villes*», що, як зазначає інша французька дослідниця Наема Хаттабі, відбиває певні суспільні трансформації: «Термін *voix-de-villes* поміщає місто в центр системи музично-поетичного кругообігу, тоді як назва *air de cour* прагне обмежити музичний факт світом придворних» (Khattabi, 2013: 159). Американський вчений Манфред Буковцер, визнаний знавець музики Бароко, зауважує: «*Air de cour* спочатку не була такою придворною, як випливає з назви. У першій друкованій збірці (1571) видавець і лютніст Ле Руа повідомляє, що *air de cour* раніше мала назву *voix-de-ville*, термін, від якого, ймовірно, походить французьке *vaudeville*» (Bukofzer, 1947: 145) – тобто пізніша назва французької музичної комедії («водевіль»). На продовження своєї думки музикознавець зазначає: «Ці придворні та цивільні пісні для сольного голосу і лютні склали французьку паралель до італійської та іспанської ренесансної пісні. На початку епохи Бароко арії втратили свої народні риси, зокрема квадратний ритм і мелодичну простоту» (там само). З огляду на подальшу жанрову еволюцію французької театральної музики відмітимо, що обидві генетичні складові *air de cour* взяли в ній участь: демократична у формуванні водевілю та аристократична – опери та опери-балету.

«Однак – вважає Н. Хаттабі, – *air de cour* повністю є спадкоємницею *voix-de-ville*, і тому перехід від однієї термінології до іншої, або, точніше, відмова від назви *voix-de-ville* на користь *air de cour*, може бути ознакою культурних мутацій, які відбулися у французькому суспільстві наприкінці епохи Відродження» (Khattabi, 2013: 159). Якщо

voix-de-ville циркулював у міській та суспільній, світській, культурі, то *air de cour*; «навпаки, претендує на аристократичне походження і подається як відображення смаків придворних» (там само: 161–162).

Дійсно, *air de cour* стає частиною широко популярного у XVI–XVII століттях при дворах аристократії розкішного театрального видовища – *ballet-de-cour* («придворного балету»), пишний розквіт якого відбувся при дворі Людовика XIV та за його безпосередньою участю. *Ballet-de-cour* – синтетичне видовище, яке поєднувало танець, музику, поезію, візуальні й акторські мистецтва. Те, що пісенний жанр *air de cour* стає частиною балетної вистави, видається цілком закономірним. Як зауважує Н. Хаттабі, «Ле Руа у своїй книзі 1556 року вже містить у загальній назві табулатур *voix-de-villes* згадку про танець – здебільшого веселий бранль [*branse gay*], гальярду та павану – який підтримує пісню» (Khattabi, 2013:168).

У дослідженні Андре Вершалі «Придворні балети на основі збірок вокальної музики (1600–1643)» йдеться про те, що збережені збірки вокальної музики для придворного балету існують у великій кількості, однак вони надають слабкі уявлення про те, яким саме чином співали під час танцю. Автор припускає, що найчастіше балет відбувався у супроводі голосу та лютні (Verchaly, 1957: 199, 203).

Про співвідношення музичної та хореографічної складової у виставах «придворного балету» ми можемо скласти сьогодні певні уявлення, хоча, як зазначає М. Букофцер, «балетна музика дійшла до нас лише у фрагментарному вигляді», пояснюючи цей факт тим, що вона була призначена для використання в обмеженому придворному колі, тому й публікувалася мало, за виключенням тієї частини, яка зверталася до більш широкої аудиторії, а саме, *air de cour*. Хорові та розгорнуті інструментальні номери, якщо збереглися, то в рукописних збірках, й передані у скороченій формі (мелодія та бас) (Bukofzer, 1947: 144). Музика балетів створювалася «з випадковими програмними натяками, пов'язаними з сюжетом», зберігала у перших своїх зразках «масові ансамблі співаків та інструментів (лютні і струнні), характерні для балету епохи Відродження», які згодом були витіснені п'ятиголосним струнним ансамблем, що зазвичай супроводжував французьку сценічну музику. Вчений звертає увагу на те, що ця ін-

струментальна складова «не дуже цікава за своєю суттю, оскільки вона була написана не для того, щоб її почули, а як додаткова музика до балету; її не слід оцінювати за стандартами “абсолютної” музики» (там само). Власне танці в балетах були «невибагливими композиціями», в яких кожна з частин часто повторювалася з постійно змінюваною орнаментикою (Bukofzer, 1947: 146).

Щодо вокальної складової *ballet-de-cour*, то, на погляд вченого, вона є значно цікавішою, як сольні декламації (речитативи), «оскільки вони розкривають, наскільки вдалимими були спроби французьких композиторів засвоїти італійський речитативний стиль» (Bukofzer, 1947: 144), так і хорові номери, що виконували «важливу функцію в балеті»: вступу, інтермедій та навіть супроводу до танцю. «Ця практика, відома як *ballet aux chansons* [балет до шансону], також була перейнята Люллі в опері. Окрім хору та декламації, вокальна музика *ballet-de-cour* включала *air de cour*, найвідоміший і найвпливовіший компонент балетної музики (Bukofzer, 1947: 145).

Ballets-de-cour користувалися величезною популярністю, були представлені на грандіозних урочистостях, таких як королівське весілля або народження спадкоємця, а також на регулярних карнавалах. Щорічні святкування при дворі Людовика XIV потребували нових балетних вистав, де виступав і король у ролі Аполлона, Короля-Сонця («Нічний балет» 1653 року) (за Needham, 1997; Cowart, 2008), що свідчило про те, наскільки серйозно він ставився до власної божественної місії. Отже, відбувся процес *сакралізації* особи короля, й усвідомлення цієї естетичної настанови є однією з умов історичності стилю сучасного виконання тогочасної музики, тому що спосіб інтонування зберігає певний *пластичний відбиток поведінки* людини, починаючи від манери рухатися (часто танцювальної природи, як в *air de cour*) до світоглядних цінностей (високої релігійності, внутрішньої дисципліни, душевної шляхетності). У свою чергу, як важлива складова придворної балетної вистави, *air de cour*, на думку дослідників, віддзеркалила «соціологічні трансформації кінця Ренесансу», де вона виступає як жанр, що «бере участь у створенні французької аристократичної ідентичності» (Khattabi, 2013: 158–159) та «конструюванні придворних ідеалів» (Brooks, 2001: 1).

Дуже скоро вплив *air de cour* поширився за межі Франції. Завдяки можливості розповсюдження через нотні публікації, започатковані відомими на той час французькими видавництвами Адріана Ле Руа та Роберта Балларда², *air de cour* «охопила всю Європу в сімнадцятому столітті; це викликало в Англії коротку моду на англійську *ayre* і спровокувало незліченну кількість унаслідувань у Німеччині» (Bukofzer, 1947: 145). Збірники арій почали видаватися в Англії та Німеччині, що сприяло процесу активної взаємодії жанрових різновидів європейської арії. «Англійське “*ayre*” фактично, як випливає з назви, залежало від *air de cour*, величезна популярність якої підтверджена великою кількістю англійських видань, або в оригіналі французькою (Tessier, 1597), або в перекладі...» (Bukofzer, 1947: 71). Суттєвий вплив *air de cour* на розвиток англійської арії також зазначає Джон Х. Берон (Baron, 2001). Вплив французької придворної арії відчула навіть італійська опера: «Венеціанська опера постачала для міської публіки “пісенні хіти” того часу, які поєднували у своєму балакучому ритмі, бадьорому басі та мелодійній привабливості елементи *канцонети* та *air de cour*. Ці скромні мелодії настільки відповідають нашому загально-прийнятому уявленню про народні пісні, що їх інколи позначали як такі. Це далеко не народні пісні, вони є створеними світськими піснями, які були настільки ж швидкоплинними, наскільки й успішними» (Bukofzer, 1947: 135).

Питання авторства зачіпає й жанр придворних вистав і дійсно є цікавим, але очевидно, що воно потребує окремого дослідження. Практика компонування музики французьких *ballets de cour* одразу декількома музикантами існувала аж до початку діяльності в цій сфері Ж.-Б. Люллі, «диктаторський талант якого не терпів суперників» (Bukofzer, 1947: 144), і чий яскравий композиторський дар та високий придворний статус дозволяли йому не тільки одноосібно створювати музику, а й значно її реформувати, про що йтиметься далі. Що ж до авторів *airs de cour*, то їх визнаними творцями були компо-

² Інші відомі ранні збірки були опубліковані П'єром Атеньяном і П'єром Фалезом (The Editors of Encyclopaedia Britannica, rev. and updated by Kathleen Kuiper, n. d.: Air de cour).

зиторі П'єр Гедрон, Антуан Бессе, Етьєн Муліньє, Жан де Камбефор, Мішель Ламбер. Велику роль відіграла і творчість відомих поетів того часу: де Нервеза, де ла Шарне, Берньє де ла Брусс, мадемуазель де Гурне, чії вірші слугували вербальною основою придворних арій.

Поетичне слово та музику доповнювало пластичне мистецтво танцю – адже *air de cour*, що, як можна побачити, посідала виняткове місце у світському музичному «ландшафті» тогочасної Франції й навіть Європи, *адаптувалася і до балетних номерів*.

Отже, залежно від призначення, натхнення свого творця та наявного виконавського складу французька придворна арія надавала великі можливості для різних форм *взаємодії співу і танцю* та *інтерпретації на ґрунті версійності* – варіативної техніки комбінацій, котрі постійно оновлювалися (прикрашення та мелодичні варіювання при повторях, перегармонізація мелодії, наявність мелодій-штампів, що допускали заміну тексту – одна й та сама арія могла існувати з різним текстом, та інше) (Air de cour, 2019).

Слід мати на увазі, що жанр французького *ballet-de-cour* мав свої *історичні паралелі*, наприклад, англійські придворні «маски» або іспанську сарсуелу, охоплюючи кращих композиторів і поетів свого часу. «Три придворні форми мали спільним чергування розмовних і концертних частин і акцент на декораціях, костюмах і балетах» (Bukofzer, 1947: 176).

Хоча сюжетна канва придворних видовищ зазвичай була досить умовною, а поетичні тексти рясніли алегоріями, вокальні номери в балетах використовувалися для *створення музичних характеристик образів*, присутніх у вербальному тексті або візуалізованих у танці. Обираючи співаків, автор музики мав спиратися на такі критерії, як відповідні *діапазон і тембр* голосу. В той же час, творці *airs de cour* у якості провідних застосовували **високі голоси**. Це пояснюється світським спрямуванням жанру, його поступовим відмежуванням від поліфонічних традицій минулої епохи. Звернемось знову до його витоків: «Цей термін ми вперше зустрічаємо в нотній книжці, виданій А. Ле Руа 1571 року. Це книга мелодій (пісень), перекладених для лютні. Це пісні (строфи) для сольного голосу та лютні, часто перекладені з поліфонічних зразків. Але в ширшому плані цей термін застосо-

увався до всіх пісень, поліфонічних, лише для голосу, у супроводі інструментів чи без нього. Їхньою спільною характеристикою є те, що найвищий голос, *superius*, чітко виділяється, щоб ясно було чути слова. Це прищезтя сольного співу в іншу, вчену, музику» – пояснює французька музична енциклопедія *Musicologie.org* (Air de cour, 2019). Н. Хаттабі зауважує, що навіть в багатоголосних поліфонічних різновидах арій «музичні характеристики ... ґрунтуються на певній контрапунктичній простоті, яка, зокрема, робить поетичний текст зрозумілим; цей тип пісні використовує ефект вертикального контрапункту, в якому поліфонічна гоморитмія дозволяє добре сприймати текст» (Khattabi, 2013: 160). Не в останню чергу вимога *ясного розуміння змісту тексту* була пов'язана із «зусиллями поетів-гуманістів сформуванати французьку поезію» (Air de cour, 2019), тобто її загальним рухом до класицистських естетичних ідеалів вже наступної доби – Просвітництва.

Характерно, що навіть аранжування багатоголосних поліфонічних арій для інструментів – лютні, а згодом і клавесину (що було популярною практикою), – демонстрували «переважно акордову фактуру з певним акцентом на сопрано як провідному голосі» (Bukofzer, 1947: 145).

Звідси, з точки зору *аутентичності сучасного виконавського відтворення airs de cour*, як і старовинної арії в цілому, є сенс приділити певну увагу характеристиці різновидів та виразних можливостей саме цього співацького голосу, що здатний якомога краще впоратися із завданням «перекрити» інші, супровідні, голоси фактури, завдячуючи своєму тембровому забарвленню та найвищій теситурній позиції.

Отже, назва «сопрано» (від італійського *sopra*, що походить з латинського *superius* – «вищий», «над») в ново-європейській оперній традиції позначає найвищий людський голос (приклад *airs de cour*, до речі, унаочнює її зв'язок з поліфонічною фактурою вокальних творів). Найчастіше цей голос уособлює жіночі персонажі, насамперед, головні, хоча термін «сопрано» може стосуватися і чоловіків. Чоловіче сопрано – це особливий різновид контратенора (від латинського *contratenor*, [той, що розташований у багатоголосці] «проти тенора»), здатний співати у вокальному діапазоні жіночого сопрано.

(Не плутати зі співаками-кастратами, типовим явищем у вокальній практиці XVI–XVIII століть).

Як зазначає у своїй публікації на сайті Паризької філармонії французька дослідниця Шарлотта Ландру-Шанде (Landru-Chandès, 2017), посилаючись на авторитет А. Перруа (Perroux, 2015), *устале-на класифікація типів співацьких жіночих голосів здійснилася лише у XIX столітті*, тоді як століттям раніше *меццо-сопрано та сопрано ще чітко не розрізнялися*; але від XIX століття з'явилася ціла низка їхніх найменувань. На початку XX століття їх поєднала німецька «*Fachsystem*» (нім. *Fach, Stimmfach* – «категорія», «голосова категорія») – типологія голосів, заснована на таких критеріях, як теситура (діапазон), тембр та потужність, – яка дозволяє визначити, наскільки пасує той чи інший співацький голос до конкретного персонажу музично-сценічного твору. Однак переходи від одного типу сопрано до іншого іноді й майже невлітими (Landru-Chandès, 2017). Дослідниця наводить відому в сучасному європейському вокальному мистецтві класифікацію високих жіночих голосів, яку ми виклали схематично (схема 1).

Ця класифікація дещо різниться від загальноприйнятої в сучасній українській вокальній педагогіці³, де жіночі сопрано диференці-

³ Наводимо нижче розшифровку схеми, здійснену нами за матеріалами французької публікації, дещо доповнену й адаптовану, оскільки вона становить певний інтерес, насамперед, для іноземних виконавців.

Легке, віртуозне (колоратурне) сопрано – найгнучкіший жіночий голос, назва якого не обов'язково позначає високий діапазон (інколи надвисокий, що сягає ноти *A'*). Скоріше, це означає тяжіння до мистецтва орнаментального співу, в якому можлива не лише висока теситура, але й низька (Леонора в «Трубадурі» Дж. Верді), здатність до значної віртуозності, особливо у вокалізаціях і трелях. Діапазон професійного колоратурного сопрано достатньо широкий, а його світлий тембр та високі частоти нерідко асоціюються з тембром флейти (знаменита партія Цариці ночі з «Чарівної флейти» В. А. Моцарта). Співачки з голосом такого типу нерідко відтворюють образи покоївок або найвних молодих дівчат: Зербінетта в «Аріадні на Наксосі» Р. Штрауса, Адель у «Летючій миші» Й. Штрауса, де відзначилася відома американська співачка *Кетлін Беттл [Kathleen Battle]*. Яскравим прикладом колоратурного сопрано є голос сучасної французької співачки *Сабіни Дев'єй [Sabine Devieille]*.

Ліричне сопрано (героїня) – найпоширеніший жіночий голос, легкий у середньому діапазоні та неперевершений в *legato* й *cantabile* (партії Мімі з опери «Богема»

юються на такі види, як *драматичне, лірико-драматичне, ліричне, лірико-колоратурне та колоратурне*. Як бачимо, в основних позиціях (колоратурне, ліричне, драматичне сопрано) обидві класифікації збігаються, хоча й різняться в деталях.

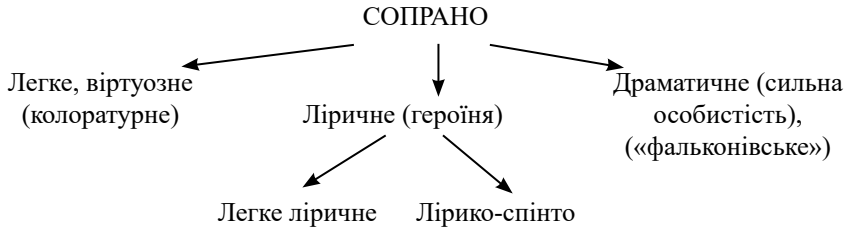
Та оскільки у XVI–XVIII століттях, як згадувалось вище, подібного розподілу взагалі не існувало, сучасні співачки та співаки можуть стикатися з певними складнощами, оцінюючи можливість включення старовинних арій у свій репертуар. Тому звернемо увагу на деякі специфічні музично-стилістичні риси цього жанру на прикладі його французького різновиду.

Дж. Пуччіні, Маргарити з «Фаусту» Ш. Гуно). У цій категорії співочого голосу є такий підвид, як *«легке ліричне сопрано»* (голос трохи вищий та чистіший за *«центральне»* ліричне сопрано), який часто використовується для втілення образів «сестричок» (Софі з «Вертера» Ж. Массне) або кокеток (Мюзетта з «Богеми» Дж. Пуччіні) (Діана Дамрау [Diana Damrau]).

До іншого підвиду належать співачки світового рівня Леонтина Прайс, Рената Тебальді, Марія Каллас, які увійшли в історію вокального мистецтва як володарки особливого сопрано – *«лірико-спінто»* [буквально – «підштовхнуте»]. Ця назва виникає у XIX столітті, коли співаки починають працювати з більш потужним оркестром, як в операх Дж. Верді та Р. Вагнера. Для лірико-спінто характерний металевий окрас, однаково вражаючий у високому і низькому регістрах, що є необхідною умовою для таких партій, як Норма (В. Белліні), Тоска (Дж. Пуччіні), Аїда (Дж. Верді). Серед сучасних володарок лірико-спінто можна згадати німецьку співачку *Аню Гартерос [Anja Harteros]*, яку запрошують на славетні оперні сцени для виконання вердівського репертуару.

Драматичне сопрано (сильна особистість) межує з мецо-сопрано і є найнижчим сопрановим голосом, теплим та одночасно владним, що підходить жіночим персонажам з сильним вольовим характером (матері, королеви, зрілі жінки). Драматичні сопрано іноді бувають воїтельками (Брунгільда з оперної тетралогії Р. Вагнера), або жорстокими красунями (Електра та Саломея – героїні однойменних опер Р. Штрауса). Завдяки силі та яскравості звучання такий тип голосу дозволяє відтворювати глибоко драматичні партії (Ізольда у «Тристані» Р. Вагнера). Шведська співачка *Ніна Штемме [Nina Stemme]* є найпереконливішим «вагнерівським» сопрано нашої епохи. Найчастіше ж згадують ім'я *Марі-Корнелі Фалькон (1814–1897)*, відомої інтерпретаторки образів Рахілі з «Доньки кардинала» Ф. Галеві та Валентина з «Гугенотів» Дж. Мейєрбера. Її успіх був швидкоплинним, оскільки співачка втратила голос через п'ять років після дебюту, у 22 річному віці, однак створені неї образи були настільки переконливими, що й досі ці партії називають *«партіями Фалькон»* (за Landru-Chandès, 2017).

Схема 1. (Класифікація сопрано)



З переходом в аристократичне середовище *voix-de-villes* не тільки змінює назву на «*air de cour*», але й зазнає стилістичних змін. Зв'язок з народним корінням – квадратність та метричність побудов, мелодична невибагливість – слабшає, поступаючись місцем *витонченій стилістиці musique mesurée* («розміреної музики»). Остання виникає під впливом експериментів французьких літераторів та музикантів, членів Академії поезії та музики, започаткованої Жаном-Антуаном де Баїфом (у 1570 р.), які мали на меті відродження античної єдності поезії та музики, звертаючись до архаїчних способів складання віршів, таких як квантитативні метри, засновані на сполученні довгих та коротких складів, так звані *vers mesures à l'antique* («розмірені античні вірші») (The Editors of Encyclopaedia Britannica (n. d.): *Musique mesurée; Vers mesurés à l'antique; Air de cour*). Таким чином, ритмічна будова музики арії залежала від довготи складів віршованих слів, слідуючи за поетичною декламацією, тому нерідко «зміна складу не збігалася з тактовою лінією і ... багато слів починалися в архаїчній манері на слабкій долі» (Bukofzer, 1947: 145), тобто виникали нерегулярні метричні побудови.

Окрім того, строфічна форма *air de cour* передбачала повторення музичного матеріалу з новим текстом, які завжди варіювались, і у першу чергу співаками, котрі прикрашали незмінну в цілому мелодичну лінію різноманітною *орнаментикою*. «Французька орнаментика, так звані *broderies*⁴, значно відрізнялася своєю ритмічною складністю та

⁴ *Broderie* (буквально – «вишивка») – додаткова стороння нота, звичайно на відстані малої або великої секунди від основної, яка віддаляється від неї, щоб негайно

мелодичною делікатністю від більш міцних і чуттєвих прикрас італійських співаків» – зауважує М. Буковцер (Bukofzer, 1947: 145). Широко застосовувались також «дуже витіюваті імпровізовані диминуції⁵, тонкість яких відповідала дорогоцінному пасторальному тону лірики» (там само). Орнаментика, створюючи побіжні дисонантні сполучення, незважаючи на видиму відсутність дисонуючих і хроматичних тонів, тим самим забезпечувала підвищення гармонічної напруги та, як наслідок, емоційного тону звуку музики арії при повторях. Однак слід зважити на те, що прикраси найчастіше не фіксувалися в нотному тексті, а тому їх застосування сучасними співаками потребує детально вивчення численних зразків старовинної вокальної музики.

Отже, попри невеликий вокальний діапазон та зовнішню простоту форми *airs de cour*, їх виконання висуває перед вокалістом досить незвичні завдання і потребує неабияких знань і умінь, починаючи від глибокого проникнення у зміст поетичного тексту, без якого неможливе відтворення специфічної для них вільно-декламаційної манери виконання, і закінчуючи віртуозним володінням технікою орнаментального співу. З урахуванням останнього певні переваги при визначенні відповідності вокального голосу художньому матеріалу старовинної арії може мати колоратурне сопрано, зважаючи на його легкість, ясність тембру та гнучкість. Однак на перший план все ж виходить не стільки тип голосу, скільки загальна співацька культура: стилістична обізнаність, художній смак, артистизм та естетичне відчуття вокаліста.

Повернемося до музично-історичного і жанрово-стилістичного контексту побутування творів, які нині, згідно з навчальними планами багатьох консерваторій та музичних академій, мають жанрове визначення «старовинна арія», з огляду на питання: які естетичні засади вокальної музики часів європейського Бароко має враховувати вокаліст, виконуючи її?

повернутися, створюючи дисонанс із основним тоном з наступним розв'язанням у нього. Ця прикраса найбільш близька до аподжіатури або довгого форшлягу.

⁵ Вид прикраси, в якій довга нота поділяється на низку коротших, як правило, таких, що мають мелодичне значення (від середньовічного латинського «*diminutio*», тобто «зменшення»).

Насамперед, це *органічний синтез музики, поезії та хореографії*. В різних європейських країнах пластична складова відігравала неоднакову роль, однак танець завжди був наявним у структурі музично-театрального видовища як ознака національної специфіки світовідчуття людини та суспільства. Синтез вокального та балетного мистецтва як атрибут європейської оперно-театральної культури формувалася протягом століть. Якщо простежити історичну динаміку цього явища від його витоків у мистецтві Античності до новітніх форм його буття в сучасних музично-театральних виставах, можна констатувати, що в більшості випадків балет залишався підлеглим вокальній складовій. Однак за часів Людовіка XIV створеним за його ініціативою Королівській академії танцю (1661) та Королівській академії музики (започаткована 1669 як *Académie d'Opéra*) судилося зіграти виключно важливу роль у розвитку балету. Хоча офіційно ці установи не поєднувались, труп Королівської академії музики була оперно-балетною (Christout, 1998: 86; Harris-Warwick, 1992: 856). Критеріями відбору танцюристів до цих установ були успішність і досвід їхніх виступів в спектаклях *ballet-de-cour* (за Needham, 1997: 173–190). Поступово танцюристів стали набирати безпосередньо в балетну трупу Королівської академії музики, яка офіційно отримала виняткове право представляти опери. Одним із результатів її діяльності стало «перенесення» танцю з королівського двору на професійну сцену. 1681 року перші фахові танцюристи з'явилися в «Тріумфі кохання» на музику Ж.-Б. Люллі в постановці П. Бошана, хореографа, танцівника і композитора, чия плідна творчість спільно з трупою в жанре *ballet-de-cour* дала йому можливість очолити 1671 року Королівську академію балету. Потужний творчий союз видатних митців – драматурга Ж.-Б. Мольєра, хореографа П. Бошана, композитора Ж.-Б. Люллі, і, понад усе, спрямованість реформаторських ініціатив останнього на органічне поєднання музики й балету в рамках значно більш динамічного, у порівнянні з придворним балетом, розгортання драматичного сюжету сприяли оформленню нових синтетичних жанрів – *опери-балету, комедії-балету*.

Саме Ж.-Б. Люллі значно розширює танцювальну палітру *ballet-de-cour*: окрім традиційно присутніх там гальярди і куранти,

активно застосовує танці пізнішого походження – жваві пасп'є, ригодон, буре, лур, гавот, менует, котрі, звичайно, з'являлися там і раніше, але які, разом із маршем (що «був, по суті, досягненням епохи Бароко, викликаним зростаючою раціоналізацією ведення війни»), він «підніс до рівня художньої музики» (Bukofzer, 1947: 153).

Отже, «багато літературних і музичних ниток *ballet-de-cour* були вплетені в тканину французької опери, яка до наших днів залишилася пристрасною до балетів» (Bukofzer, 1947: 146), а подвійний жанр *опери-балету* став органічним засобом для поєднання в художню цілісність різноманітних танцювальних і вокальних епізодів. Серед найбільш популярних барокових опер-балетів – «Галантна Європа» (1697) А. Кампра, одного із найзначніших французьких композиторів того часу, автора опер та духовної музики, та «Галантні Індії» (1735) Ж.-Ф. Рамо – видатного французького композитора та теоретика. Складовими цих творів були спів, танці та оркестрова музика до номерів, вільно об'єднаних темою спектаклю.

Щодо музичної компоненти цього синтезу, з одного боку, підкреслимо роль *декламаційності*, притаманної, насамперед, французькій вокальній барочній традиції, на якій, окрім ідеалів *vers mesures à l'antique* Академії де Баїфа, ясно позначився вплив театру Ж.-Б. Мольєра і співпраця з ним Ж.-Б. Люллі, котрий неабияку увагу приділяв акторській декламації, чіткості й виразності донесення поетичного слова, залучаючи драматичних акторів до роботи зі співаками (Шуляр, 2014: 248–249; Гнидь, 1997: 91); з іншого ж – *інструментальне* начало у звучанні співацького голосу.

Характерні ознаки інструментальності у вокальній музиці – широкий діапазон, що відрізняється від «фігур мовлення» з їх вузьким амбітусом, штучне розширення середнього регістру людського голосу, «відхилення від природності мовленнєвого діапазону»; вокальна моторика як спосіб створення віртуозності голосу (розподіл слів на склади та їх розспівування у швидкому темпі) (за Бояренко, 2015: 13–14), орнаментация, пасаажність. Останню Т. Бояренко, досліджуючи інструменталізм оперної арії, вважає виразом риторичної піднесеності, пов'язуючи її витoki з традиціями церковного співу

(Бояренко, 2015), жанровий відбиток якого найбільш характерний для німецької церковної арії

Інструментальність як стилістична риса вокального виконання в різній мірі зберігає своє значення й для інших форм вокальної музики, спадково пов'язаних з поліфонічною традицією з її паритетністю голосів, як вокальних, так і інструментальних, зокрема й для французької *air de cour*. Це підтверджує популярність практики її інструментальних аранжувань: у друкованих перекладеннях для лютні «кожна частина арії часто викладалася двічі, спочатку без прикрас, а потім із фігурними варіаціями, які відповідали імпровізованим композиціям співаної *air de cour*» (Bukofzer, 1947: 165). Тобто, наявна певна «взаємозамінність» голоса та інструмента. Отже, «інструментальний» спосіб вокального інтонування можна розглядати як одну з важливих характеристик стилістики виконання старовинної арії.

Висновки. Особливості інтерпретації зразків вокальної музики європейського Бароко розкриваються через усвідомлення природи органічної інтеграції різних видів мистецтва (поезії, співу, танцю) в художню єдність та її подальше відтворення. При цьому в різних європейських країнах спів і танці виконували неоднакові полімодальні функції, однак завжди були наявні в структурі музично-театрального видовища як ознака національного світовідчуття людини доби Бароко.

Естетичні засади старовинної арії тісно пов'язані з поетикою співу і танцю в різних конфігураціях вокальної та пластичної складової. Наприклад, французька *air de cour* генетично орієнтована на художньо-стильову єдність танцю та співу в сценічному просторі, тоді як, наприклад, німецький варіант старовинної арії – більшою мірою на церковний стиль кантат і пасонів, італійський – на оперний стиль.

Зв'язок співу з танцювальною пластикою притаманний багатьом старовинним вокальним творам. Звідси вимога не тільки звертати увагу на культуру *декламації, вимову поетичного тексту, розуміння ключових слів-образів*, що передує будь-якій виконавській інтерпретації вокального твору, але й *вивчати естетичні впливи різних мистецтв*, притаманні тому чи іншому витвору барокової культури. *Air de cour* відрізняється від церковної або оперної арії як інших національних

проявів психотипу європейської людини саме танцювально-руховою пластикою. Отже, жанр старовинної арії вимагає від сучасного інтерпретатора розуміння соціально-історичних та естетичних умов його виникнення та побутування і спирається на системну єдність (полімодальність) вокальної стилістики.

«Слово – спів – танець – *musica instrumentalis*» – таким є квадриум історично орієнтованого співака-інтерпретатора старовинних арій (зокрема *air de cour*). Попри апіорність технології співу (теситура, артикуляція, віртуозність, темброве забарвлення) інтерпретатор має орієнтуватися на мистецький синтез як специфічну умову «проспіваного танцю» або танцювальної пісні.

На сучасному етапі зв'язок між співом і танцем, що бере свій початок в античному мистецтві, стає ще міцнішим, оскільки це два споріднених явища, тісно пов'язані з організованим рухом, відчуттям тілесності, великим досвідом (пам'яттю) людської культури із вираження власного та колективного способу життя.

Перспектива подальшого розвитку теми. Типи вокально-танцювальної пластики у старовинних аріях численні; вони втілюються переважно через ритмічні формули та схеми танців – павани, гальярди, пасакалії (ритм ходи), сициліани, тарантели та ін. Усі вони отримали подальший стрімкий розвиток в романтичній опері ХІХ століття (сициліана у фіналі І дії опери Дж. Меєрбера «Роберт-диявол») або камерній вокальній музиці (вокальні тарантели Дж. Россіні та Ж. Бізе). «Проспіваний» танок, так само як і танцювальна пісня, складають окрему «нішу» вокальної музики Західної Європи і є мистецькими феноменами, що практично не вивчені в аспектах художньої цілісності, історико-стильової еволюції, спадкоємності в різних національних культурах та актуальності для сучасного музично-театрального мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

- Бояренко, Т. В. (2015). *Инструментализм арий bel canto в оперной музыке XVII–XIX столетий в концертном исполнении с фортепиано*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеська національна академія музики імені А. В. Нежданової. Одеса.

- Гнидь, Б. П. (1997). *Історія вокального мистецтва*. Київ: НМАУ.
- Шуляр, О. Д. (2014). *Історія вокального мистецтва*. Ч. I. (2-ге вид., перероб. та доп.). Івано-Франківськ: Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника.
- Air de cour (2019). *Musicologie.org*, https://www.musicologie.org/sites/a/air_de_cour.html
- Baron, J. H. (2001). Air de cour. In *Grove Music online*. Oxford University Press, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.00362>
- Brooks, J. (2001). *Courtly Song in late Sixteen-Century France*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bukofzer, M. F. (1947). *Music in the Baroque Era from Monteverdi to Bach*. New York : W. W. Norton & Co.
- Christout, M.-F. (1998). Paris Opera Ballet. In Cohen, S. J.(Ed.). *International Encyclopedia of Dance* (Volumes 1–6). Vol. 5, pp. 86–100. Oxford: Oxford University Press.
- Cowart, G. (2008). *The Triumph of Pleasure: Louis XIV & the Politics of Spectacle*. Chicago: University of Chicago Press.
- Durosoir, G. (1991). *L'Air de cour en France, 1571–1655*. Liège: Mardaga.
- Harris-Warwick, R. (1992). Paris. (Sections 1–3, the operatic history of Paris up until the French Revolution). In *The New Grove Dictionary of Opera*. Stanley Sadie (Ed.). Vol. 3, pp. 855–65. London: Macmillan.
- Landru-Chandès, Ch. (2017, 14 novembre). Soprano léger, lyrique, dramatique... quelle est la différence? *Cité de la musique. Philharmonie de Paris*. <https://philharmoniedeparis.fr/fr/magazine/histoires/soprano-leger-lyrique-dramatique-quelle-est-la-difference>
- Khattabi, N. (2013). Du voix de ville à l'Air de cour: les enjeux sociologiques d'un répertoire profane dans la seconde moitié du XVIIe siècle. *Seizième Siècle*, 9 (1), 157–170, https://www.persee.fr/doc/xvi_1774-4466_2013_num_9_1_1076
- Needham, M. (1997). Louis XIV and the Académie Royale de Danse, 1661: A Commentary and Translation. *Dance Chronicle*, 20 (2), 173–190, doi:10.1080/01472529708569278.
- Perroux, A. (2015). *L'Opéra, mode d'emploi: Nouvelle édition*. Paris: Éditions Premières loges.

- The Editors of Encyclopaedia Britannica (no date). Musique mesurée. French musical style, <https://www.britannica.com/art/musique-mesuree>
- The Editors of Encyclopaedia Britannica (no date). Vers mesurés à l'antique. French musical style, <https://www.britannica.com/art/musique-mesuree#ref203492>
- The Editors of Encyclopaedia Britannica, revised and updated by Kathleen Kuiper (no date). Air de cour. French musical style, <https://www.britannica.com/art/air-de-cour>
- Verchaly, A. (1957). Les ballets de cour d'après les recueils de musique vocale (1600–1643). In *Cahiers de l'Association internationale des études francaises*, 9, 198–218, <https://doi.org/10.3406/caief.1957.2108>

Liu Ting

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, postgraduate student,
Department of Interpretation and Analysis of Music
e-mail: 849780753@qq.com
ORCID iD: 0000-0002-6340-5705

AESTHETIC PRINCIPLES OF INTERPRETATION OF EARLY ARIAS IN THE VOCALIST'S CONCERT REPERTOIRE: *AIR DE COUR*

Statement of the problem. Nowadays, there has been a high demand for historically informed performance, including in the educational process. However, a young performer often faces not only technical problems, but also a lack of understanding of the performance style. So, **the relevance of the topic** of the article is caused by urgent needs of modern concert and stage practice related to historically oriented performance as well as by the task of modern music education to introduce the Baroque styles into the educational process of vocal performers. **The article offers** the experience of musicological reception of the early aria genre using the example of the French “air de cour” as the personification of European Baroque aesthetics. The genre, which is little known to both Ukrainian and Chinese vocalists, is considered **from the standpoint of a cognitive approach**, which involves a combination of practical singing technology with the understanding of the aesthetic guidelines of the baroque vocal style as an original phenomenon. One of the manifestations

of it is the “sung dance” (singing in ballet) as the embodiment of artistic synthesis rooted in the musical and theatrical practice of France during the time of Louis XIV with its luxurious court performances, a bright component of which were “airs de cour”.

To reveal the chosen topic it was necessary to study **scientific literature** in such areas as the issues of performing early vocal music (Boiarenko, 2015), the history and modernity of vocal art (Shuliar, 2014; Hnyd, 1997; Landru-Chandès, 2017); peculiarities of the air de cour genre, which are highlighted with varying degrees of detailing in different perspectives in the works of European and American scholars: 1) in publications on the synthetic opera and ballet genres in the time and at the court of Louis XIV, in particular ballet-de-cour (Needham, 1997; Christout, 1998; Verchaly, 1957; Harris-Warwick, 1992; Cowart, 2008); 2) special studies (Durosoir, 1991; Khattabi, 2013; Brooks, 2001); 3) monographs on Baroque music (Bukofzer, 1947); 4) reference articles by authoritative musicologists (Baron, 2001, the editors of Encyclopaedia Britannica and others). A study that would focus on the aesthetic principles of the modern vocal interpretation of air de cour as a sample of the early aria genre has not been found.

Research results. Air de cour, the origins of which are connected with the secular urban song (voix-de-ville) in arrangements for voice and lute and lute transcriptions of polyphonic vocal works of the Renaissance, was popular in France, and later, in Europe at the end of the 16th and 17th centuries. As part of the popular synthetic theatrical spectacle – **ballet-de-cour**, which combined dance, music, poetry, visual and acting arts and flourished at the court of Louis XIV as an active means of sacralizing the king’s person, “air de cour” even in its name (which gradually replaced “voix-de-villes”) alludes to the social transformations of the French Baroque era with its courtly preferences.

With the transition to an aristocratic environment, the link of the genre with its folk roots (squareness, metricity, melodic unpretentiousness) weakens, giving way to the refined declamation style of **musique mesurée**; the strophic repetitions of the melody with a new text are decorated by the singers with unique ornamentation (**broderies**), which is significantly different from the Italian. The poetic word and music complement the art of dance since air de cour has also adapted to ballet numbers, providing great opportunities for various forms of interaction between singing and dancing and interpretation on the basis of versioning – the variable technique of combinations, which were constantly updated.

*Vocal numbers in ballets were used to create various musical imagery characteristics. When choosing singers, the author of the music had to rely on such criteria as the range and timbre of the voice. As leaders, the creators of airs de cour used high voices. This is explained by the secular direction of the genre, its gradual separation from the polyphonic traditions of the past era: the highest voice in the polyphony, **superius**, is clearly distinguished as the leading one in order to convey the meaning of the poetic declamation, to clearly hear the words, turning the polyphonic texture into a predominantly chordal one with the **soprano** as the leading voice. Hence, the modern performing reproduction of air de cour, as well as the early aria in general, requires a certain orientation in the characteristics of the expressive possibilities of this particular singing voice; for this purpose, the article provides a corresponding classification of sopranos.*

So, despite the small vocal range and the external simplicity of the air de cour form, the vocalist faces difficult tasks, from deep penetration into the content of the poetic text and reproduction of the free declamatory performance style to virtuoso mastery of the technique of ornamental singing and a special “instrumental” singing manner inherited from Renaissance polyphonic “equality” of vocal and instrumental voices.

Conclusions. *What are the aesthetic principles of vocal music of the European Baroque period that a vocalist should take into account when performing it? First of all, it is an **organic synthesis of music, poetry and choreography**. The connection of singing with dance plasticity is inherent in many early vocal works. Hence the requirement not only to pay attention to the culture of recitation, pronunciation of a poetic text, understanding of key words-images, which precedes any performance interpretation of a vocal work, but also to study the aesthetic influences of various arts inherent in this or that work of Baroque culture. Air de cour differs from the German church or Italian opera aria as other national manifestations of the psychotype of a European person precisely in its dance and movement plasticity. Therefore, the genre of the early aria requires the modern interpreter to understand the socio-historical and aesthetic conditions of its origin and existence and to rely on the systemic unity (polymodality) of vocal stylistics.*

The prospect of research. *There are plenty of types of vocal and dance plasticity in early arias; among them, rhythmic formulas and dance patterns of sicilianas, pavares, and tarantellas prevail; movement rhythm (passacaglia).*

And they received further rapid development in the romantic opera of the 19th century. This material constitutes a separate “niche” and is an artistic phenomenon that is practically unstudied in terms of historical and stylistic integrity, continuity in various national cultures, and relevance for modern music and theatre art.

Key words: *early aria; singing; ballet; air de cour genre; singing voice; soprano; aesthetic principles; baroque era; interpretation.*

REFERENCES

- Air de cour (2019). *Musicologie.org*, https://www.musicologie.org/sites/a/air_de_cour.html [in French].
- Baron, J. H. (2001). Air de cour. In *Grove Music online*. Oxford University Press, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.00362> [in English].
- Boiarenko, T. V. (2015). *Instrumentalism of arias bel canto in opera music of the 17th–19th centuries in concert performance with piano*. (PhD diss.). A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music. Odesa [in Russian].
- Brooks, J. (2001). *Courty Song in late Sixteen-Century France*. Chicago: University of Chicago Press [in English].
- Bukofzer, M. F. (1947). *Music in the Baroque Era from Monteverdi to Bach*. New York : W. W. Norton & Co [in English].
- Christout, M.-F. (1998). Paris Opera Ballet. In Cohen, S. J.(Ed.). *International Encyclopedia of Dance* (Volumes 1–6). Vol. 5, pp. 86–100. Oxford: Oxford University Press [in English].
- Cowart, G. (2008). *The Triumph of Pleasure: Louis XIV & the Politics of Spectacle*. Chicago: University of Chicago Press [in English].
- Durosoir, G. (1991). *L’Air de cour en France, 1571–1655 [The Air de cour in France, 1571–1655]*. Liège: Mardaga [in French].
- Harris-Warwick, R. (1992). Paris. (Sections 1–3, the operatic history of Paris up until the French Revolution). In *The New Grove Dictionary of Opera*. Stanley Sadie (Ed.). Vol. 3, pp. 85–65. London: Macmillan. [in English].
- Hnyd, B. P. (1997). *History of vocal art*. Kyiv: NMAU [in Ukrainian].
- Khattabi, N. (2013). Du voix de ville à l’Air de cour: les enjeux sociologiques d’un répertoire profane dans la seconde moitié du XVIe siècle [From the voice of the city to the Air de cour: the sociological stakes of a secular repertoire in the second half of the 16th century]. *Seizième Siècle [Sixteenth*

- Century*], 9(1),[†] 157–170, https://www.persee.fr/doc/xvi_1774-4466_2013_num_9_1_1076 [in French].
- Landru-Chandès, Ch. (2017, Nov. 14.). Soprano léger, lyrique, dramatique... quelle est la différence? [Light, lyrical, dramatic soprano... what's the difference?]. *Cité de la musique. Philharmonie de Paris [City of Music. Paris Philharmonic]*, <https://philharmoniedeparis.fr/fr/magazine/histoires/soprano-leger-lyrique-dramatique-quelle-est-la-difference> [in French].
- Needham, M. (1997). Louis XIV and the Académie Royale de Danse, 1661: A Commentary and Translation. *Dance Chronicle*, 20 (2), 173–190, doi:10.1080/01472529708569278 [in English].
- Perroux, A. (2015). *L'Opéra, mode d'emploi: Nouvelle édition [The Opera, instructions for use: New edition]*. Paris: Éditions Premières loges [in French].
- Shuliar, O. D. (2014). *History of vocal art*. Part I. (2nd ed., rev. and suppl.). Ivano-Frankivsk: Vasyl Stefanyk Precarpathian National University [in Ukrainian].
- The Editors of Encyclopaedia Britannica (no date). Musique mesurée. French musical style, <https://www.britannica.com/art/musique-mesuree> [in English].
- The Editors of Encyclopaedia Britannica (no date). Vers mesurés à l'antique. French musical style, <https://www.britannica.com/art/musique-mesuree#ref203492> [in English].
- The Editors of Encyclopaedia Britannica, revised and updated by Kathleen Kuiper (no date). Air de cour. French musical style, <https://www.britannica.com/art/air-de-cour> [in English].
- Verchaly, A. (1957). Les ballets de cour d'après les recueils de musique vocale (1600–1643). [Court ballets from collections of vocal music (1600–1643)]. In *Cahiers de l'Association internationale des études françaises, [Books of the International Association of French Studies]* 9, 198–218, <https://doi.org/10.3406/caief.1957.2108> [in French].

Стаття надійшла до редакції 30 травня 2022 року

УДК 78.071.1(44) (092)
DOI 10.34064/khnum2-2706

Жаркіх Тетяна Василівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
кафедра сольного співу та оперної підготовки
e-mail: zhar.09@ukr.net
ORCID iD: 0000-0001-8392-6578

АНРІ ДЮПАРК В ІСТОРІЇ ЖАНРУ *MÉLODIE*

*Ім'я А. Дюпарка (1848–1933) міцно увійшло в історію жанру французької *mélodie*. Однак його творчість досі не дістала відповідного вивчення в роботах сучасних вітчизняних музикознавців. Спроба осягнути композиторське тлумачення А. Дюпарком жанру *mélodie* на прикладі аналізу однієї з його вокальних мініатюр – «*Phidylé*» на вірші Ш. Л. де Ліля – та визначити роль композитора в історії жанру є метою цієї публікації. Історико-біографічний контекстний підхід, жанровий, структурно-функціональний, фоносемантичний методи аналізу твору та розгляд його виконавської драматургії дозволили дійти висновків, що в інтерпретації А. Дюпарком жанру *mélodie* взаємодіють дві настанови: точне віддзеркалення поетичного тексту в музиці і трансформація вірша за рахунок його музичної деталізації. Виявлені особливості стилю композитора та визначено роль майстра як фундатора жанру *mélodie*: саме А. Дюпарк заклав такі риси жанру, як поглиблення в інтонаційній драматургії *mélodie* почуттєвої ліричної сфери порівняно з поетичним текстом; своєрідне відтворення ознак «нескінченної мелодії» та оперного монологу; надання *mélodie* властивостей рівноправного дуету вокаліста та піаніста-концертмейстера; «оркестровість» звучання фортепіанної фактури. Отже, А. Дюпарк стоїть у витоків «золотого століття» в історії жанру *mélodie* як представник та виразник естетики пізнього Романтизму.*

Ключові слова: *mélodie*; Анрі Дюпарк; жанр; поезія; романтизм; композиторська інтерпретація.

Постановка проблеми. Камерно-вокальна творчість Анрі Дюпарка не поставала предметом дослідження в працях українських музикознавців. Залучення творів французького композитора до концертних програм вітчизняних співаків – рідкісне явище. У той же час, визнаним фактом є те, що два імені – Габріель Форе (1845–1924) та Анрі Дюпарк (1848–1933) – вирізняються серед інших імен, що представляють історію жанру *mélodie*. Творчість Г. Форе в названому жанрі привернула до себе увагу багатьох вчених і виконавців, на відміну від камерно-вокальної музики А. Дюпарка. Необхідність встановити історичну справедливість щодо спадщини французького митця обумовлює **актуальність** цього дослідження, **мета якого** – здійснити спробу осягнути композиторське тлумачення А. Дюпарком жанру *mélodie* на прикладі аналізу «*Phidylé*» на вірші Ш. Л. де Ліля та визначити роль композитора в історії жанру.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Творчість А. Дюпарка не розглядалась вітчизняними музикознавцями, однак дослідники французької музики зосереджували свою увагу на жанрі *mélodie*. Однією з вагомих праць в цьому напрямку є монографія В. Б. Жаркової, де пропонується оригінальна концепція мистецтва М. Равеля (2009, 532). Шляхи формування жанру *mélodie* у вокальній творчості Г. Форе досліджує В. Нечепуренко (2015, 19). Останніми дослідженнями, в яких простежуються особливості втілення цього жанру, є дисертації А. Асатурян (2017, 191), де це робиться на прикладі камерно-вокальної творчості К. Дебюссі, та В. Кудрявцева (2021, 199) – на основі розгляду вокальних циклів Ж. Массне. Серед зарубіжних публікацій, присвячених жанру французької *mélodie* або творчості А. Дюпарка, виокремимо дослідження Ф. Безінгранда (Besingrand, 2020), Р. Стрікера (Stricker, 1996), С. Норткоут (Northcote, 2011), які дають цілісне уявлення про композитора та його камерно-вокальну лірику. Наведені праці постають як **методична база**, що залучена до визначення специфіки композиторської інтерпретації жанру *mélodie* в творчості А. Дюпарка, а також визначення його ролі в історії розвитку цього жанру епохи пізнього романтизму.

Методологія дослідження. Застосовані історичний, біографічний, жанровий, структурно-функціональний, фоно-семантичний ме-

тоди та аналіз виконавської драматургії. На основі історичного підходу виявлено роль французького митця в розвитку жанру *mélodie*; аналіз біографії композитора дозволив відтворити психологічний портрет французького майстра; жанровий підхід виявився необхідним для визначення типової специфіки *mélodies* А. Дюпарка; структурно-функціональний – для осмислення композиційно-драматургічних властивостей *mélodie* на прикладі аналізу «*Phidylé*». Фоносемантичний аналіз сприяв встановленню своєрідності втілення композитором в емоційному стані музики звуко-зображальної сторони поетичного слова; аналіз виконавської драматургії – виявленню багатоаспектної структури змісту *mélodie* А. Дюпарка – Шарль Леконта де Ліля та її виконавському опрацюванню.

Виклад основного матеріалу дослідження. Анрі Фуке Дюпарк (1848–1933) прожив доволі довго – 85 років, але залишив нащадкам вельми нечисленну творчу спадщину: 17 *mélodies*, вокальний дует у супроводі фортепіано, симфонічні твори та незакінчену оперу «Русалка». Нечисленна композиторська спадщина не заважає розглядати французького митця як такого, що належить до майстрів вищого рангу.

Обдарованістю А. Дюпарка захоплювались К. Сен-Санс, Г. Форе, В. д'Енді, але шлях митця до всезагального визнання був надто тернистим. У 20-річному віці юнакові довелося зіткнутися з проявами такої хвороби, як психастенія, що стала головною перешкодою до плідної роботи композитора. Доля уготувала генію лише короткий творчий період упродовж довгого життя. У 36 років композитор завершив свій творчий шлях, останні 50 були наповнені стражданнями та болем. Патологічна форма перфекціонізму приводила А. Дюпарка до нав'язливого перегляду своїх колишніх творів і, як наслідок, знищення багатьох власних композицій, опублікованих та неопублікованих. Отже, період створення вокальних опусів А. Дюпарка обмежується 16 роками: 1868 року виникла його перша робота «*Chanson triste*» («Сумна пісня»), 1884 – остання, «*La Vie antérieure*» («Попереднє життя»). Написаний упродовж 1884–1887 років твір «*Recueillement*» («Споглядання») на вірші Ш. Бодлера композитор знищив.

На розвиток особистості А. Дюпарка вплинуло багато життєвих обставин, тому, щоб зрозуміти внутрішній світ художника, творчість

якого стала духовним надбанням Франції та, в той же час, частиною духовної світової культури, звернемось до біографії композитора.

З дитинства Анрі виявляв інтерес до музики та мов. Він був надзвичайно інтелектуально розвиненим, чутливим та ексцентричним. За наполяганням батьків юнаком він вступає до юридичного факультету. Поруч з цим, бере уроки гри на фортепіано у Сезара Франка, вивчає композицію та незабаром приступає до створення музики, у чому бачить своє призначення. М. Коппер (Copper, 2015) стверджує, що цей вибір схвалював і С. Франк, котрий вважав Анрі Дюпарка своїм найобдарованішим вихованцем.

Попри високу оцінку вчителя, значну частину музики, написаної в ранній період, А. Дюпарк знищив. Збереглися лише надрукована 1868 року фортепіанна п'єса «*Feuilles volantes*» («Розсіпчасте листя») та дві із п'ятьох *mélodies* – «*Soupir*» («Зітхання», 1869) і «*Chanson triste*» («Сумна пісня», 1868). Після смерті митця «*Serenade*» («Серенада», 1869), «*Romance de Mignone*» («Пісня Міньйон», 1869), «*Le Galop*» («Галоп», 1869) були відроджені шанувальниками творчості французького композитора на основі розшифрування авторських чернеток.

1871 року А. Дюпарк разом із К. Сен-Сансом, Р. Бюссіном та С. Франком створює Національне музичне товариство, яке мало пропагувати французьку музику і допомагати композиторам-початківцям виконувати їхні твори публічно. Майже всі *mélodies*, що були подані А. Дюпарком у Національне товариство, були згодом перероблені автором. Так відбулося, наприклад, з «Замком Розамонди» («*Le manoir de Rosemonde*», 1879) на вірш Робера де Боньєра, близького друга композитора. Цей твір Майстер змінював кілька разів і насмілювався опублікувати тільки у 1900 році.

Позначений на фронтоні будинку Національного музичного товариства девіз «*Ars Gallica*» (лат. «Галльське мистецтво») проголошував ідею затвердження французьких національних традицій в музиці. Однак наведене гасло не завадило А. Дюпарку, як і В. д'Енді, Е. Шоссону, П. Дюка, Е. Шабріє визнати провідне значення творчості Р. Вагнера у розвитку світового музичного мистецтва. Як учень С. Франка – французького композитора німецько-бельгійського по-

ходження – А. Дюпарк звернув пильну увагу на німецьку культуру, зокрема, виразність геніальної музики Р. Вагнера. Знайомство А. Дюпарка з німецьким оперним реформатором відбулося 1869 року на фестивалі в Байройті. Потреба спілкування з Р. Вагнером була настільки важливою для молодого композитора, що він протягом кількох десятиліть здійснював численні поїздки в Байройт, перетворившись, за виразом Р. Стрікера, на «палкого вагнеріанця» (Stricker, 1996: 114). Зокрема, в «*Extase*» («Екстаз», 1874, на вірші парнасця Ж. Лахора), а також у «*Phidylé*» («Фіділе», 1872), відображені уявлення щодо любові та смерті, подібні до тих, що знаходимо у «Трістані та Ізольді» Р. Вагнера: «Моє серце спить у солодкому сні, ніби смерть, м'яко перенесена на дихання моєї коханої»¹.

Окрім вагнерівських впливів, композитор захоплювався творчістю Л. ван Бетховена, Ф. Шуберта, Р. Шумана. Розвиток німецьких традицій, зокрема шуманівських, простежується в «Елегії» («*Elegie*») А. Дюпарка на вірші Т. Мура (у французькому перекладі дружини композитора), датованій також 1874 роком, що зазначає Сідней Норткоут (Northcote, 2011). Порівнюючи *mélodies* А. Дюпарка з піснями Ф. Шуберта, Р. Шумана та навіть Й. Брамса, Томас Мак Гриві приходить до думки, що не тільки вибір віршів у творчості французького композитора, але «також музичне оформлення, яке він надав цим віршам, показує його як більш трагічного по суті композитора, ніж великі німецькі автори пісень. Шуберт і Брамс могли творити щасливо <...> Дюпарк однаково трагічний»² (Greevy, 1947: 77). Проте у трагізмі французького генія закладені сила та краса, що спостерігаються у вираженій гармонії почуття та розуму.

Глибока пошана А. Дюпарка до німецької музичної культури значно поменшала впродовж війни 1870 року, яка загострила національні почуття та сприяла оновленню світобачення французького композитора. Однак з роками німецький контекст знову повернувся у двох *mélodies*: «*Phidylé*» та «*La vie antérieure*» («Попереднє життя», 1884).

¹ Цитата з поетичного тексту «*Extase*».

² Оригінал тексту: «also the musical setting he gave to those poems, shows him as a more essentially tragic composer than the great German song-writers. Schubert and Brahms could compose happily <...> Duparc is uniformly tragic» (Greevy, 1947: 77).

Для визначення рис композиторської інтерпретації А. Дюпарком жанру *mélodie* звернемося до аналізу його «*Phidylé*». Праця над цим твором охоплює 22 роки, від створення начерку (1872) до публікації (1894). «*Phidylé*», можливо, одне з найрепертуарніших творінь геніального Майстра. В *mélodie* наочно проявляється симфонічний метод мислення композитора. Особливо це помітно в існуючій оркестровій версії твору, яка належить самому А. Дюпарку. На думку Лоуренса Девіса, «*Phidylé*» є «найсимфонічнішою» *mélodie* в камерно-вокальній творчості А. Дюпарка, в якій простежуються тенденції оперного вагнерізму (Davies, 1970, 172).

«*Phidylé*», що присвячена Е. Шоссону – найвідоміший твір А. Дюпарка. Автор поетичного тексту – Шарль Леконт де Ліль (1818–1894) – відомий французький поет, учень В. Гюго, який згодом зрікся романтичного напрямку та очолив парнаську школу. Шарль Леконт де Ліль завжди дотримувався настанови одного мудреця: «друже, захвай своє життя і вилий дух свій». Таким чином, найпалкіші шанувальники поета майже нічого не знали про нього, за винятком того, що Шарль Леконт де Ліль, залишаючись особистістю, писав вірші, в яких думка огорталась пишною красою слова, котру було важко перевершити.

За А. Корбелларі (Corbellari, 2011, 31), домінування слова в *mélodie* є умовою функціонування жанру, отже, А. Дюпарк тяжів до використання поетичних текстів художньо самодостатніх, і саме така якість властива поезії Шарля Леконта де Ліля – визнаного майстра французької та світової літератури.

Поетичний зміст «*Phidylé*» достатньо традиційний. Юнак на лоні природи спостерігає за сплячою коханою, чекаючи її пробудження. Для нього найкраща нагорода за терпіння – «найкрасивіша посмішка та поцілунок» нареченої. Почуття героя неоднозначні: з одного боку, хлопець оберігає свою дівчину як люблячий турботливий чоловік, а з іншого, як палкий коханець, жадає її швидкого пробудження. Вербальний текст рясніє метафорами та епітетами, такими, наприклад, як «співочі бджоли», «прохолодні тополі», «конюшина та чебрець, що напоєні сонцем». Слід відзначити, що поет так описує рослини – від моху до гігантських дерев – що точність його слів за-

довольнила би і художника, і ботаніка. Поезія Шарля Леконта де Ліля ніби дихає «тисячею легких ароматів», що ллються від листя, трави, квітів, перетворюючись на симфонію запахів. Ліричний герой захоплений цими п'янкими ароматами та зачарований різнобарв'ям кольорової палітри: «чорні хащі», «сяюче листя», «червона квітка серед похилої пшениці». Юнак спостерігає за чарівною Фіділе, яка лежить на оксамитовій траві та мирно починає, прислухається до пульсуючих звуків життя – шарудіння комах, яке зливається з шелестом листя, польоту птахів над пагорбами, однак ніщо не перериває сну дівчини – все ніби шепоче: «Відпочинь, Фіділе!».

А. Дюпарк з благоговінням зберігає у *mélodie* «*Phidylé*» стан умиротворення, властивий поезії Ш. Л. де Ліля, однак, тяжіючи до більшого динамізму, скорочує опис характерної для віршів поета атмосфери заспокоєння з десяти до чотирьох строф. Слід звернути увагу на особливості віршування: адже непарні строфи написані александрійським віршем, а парні – восьмискладовим. Схема римування поетичного першо-джерела – *abba* – зберігається до кінця твору.

У численних листах до свого улюбленого учня Ж. Краса А. Дюпарк неодноразово висловлювався щодо сутності власного мистецтва. У відповідності до концепції А. Дюпарка, музика надихається поезією і втрачає сенс, якщо не додає щось важливе до поетичного слова, не робить його більш зворушливим; але існують вірші настільки досконалі та самодостатні, що навіть найкрасивіша музика лише зменшить їх цінність (Duparc, 2009). Незважаючи на те, що вірші Ш. Л. де Ліля були досконалі, А. Дюпарк, тим не менш, спробував прикрасити поетичне слово музичним оформленням. І йому вдалося не тільки «ювелірно» відтворити нюанси настрою поетичного тексту «*Phidylé*», але й посилити їх завдяки чуттєвим гармоніям і чарівним мелодійним зворотам. Французькому митцю було чим прикрасити слово, доказом чого є велика популярність його *mélodie*, яку із задоволенням виконують кращі співаки світу.

Як і більшість *mélodies* А. Дюпарка, «*Phidylé*» складається з трьох частин. Основна тональність твору – *As-dur*. Відштовхнувшись від поетичного слова («Трава м'яка для сну»), композитор відтворює у фортепіанному вступі *Lent et calme* атмосферу спокою та рівноваги;

завдяки мірним акордам четвертними тривалостями, вокальна партія набуває рис речитації, побудованої в цілому на першій ступені.

Подальша тональна зміна – перехід у *F-dur* – засвідчує появу другої частини, яка починається низхідним інтонаційним зворотом «*Repose, Phidylé*» («Відпочинь, Фіделе»). На початку твору фортепіанна партія виконувала підтримуючу функцію; у другій частині в невеличких інтерлюдіях вона трансформується у «баркарольний» акомпанемент. Мелодія у правій руці органічно доповнює і продовжує вокальну лінію, між голосом та інструментом відбувається своєрідний діалог, тобто інструмент та голос в *mélodie* рівнозначні. У «*Phidylé*» фортепіано грає двояку роль: з одного боку, «доспіває» за солістом його репліки, з іншого, скріплює між собою вокальні фрази, завдяки чому відчувається постійний рух вперед.

Подальші багаторазові тональні відхилення (*E-dur, B-dur, G-dur, Des-dur*) (що починаються з доміантної або субдоміантної функції), тональна нестійкість є певним композиторським прийомом для акцентування динамічного процесу, безперервного розвитку, що цілком відповідає поетичному тексту, де, на кшталт постійної зміни картинок в калейдоскопі, зображені численні природні метаморфози.

Третя частина – реприза; наприкінці вокальної партії повертається мелодія з першої частини в основній тональності *As-dur*. Кульмінаційна зона *mélodie* припадає на слова «Коли зірка рухатиметься по своїй яскравій орбіті, ми побачимо її полум'я, що згасає». Акомпанемент набуває вагомість та більшу розгорнутість, і якщо у першій частині фортепіанним інтерлюдіям відводилося два-три такти, то кінцева постлюдія охоплює десять. Вокальна партія в фіналі сприймається як незавершена, оскільки закінчується на доміанті до *Des-dur* (тональність відхилення), тому «останнє слово» в *mélodie* композитор надає інструментові.

Надзвичайно насичена фактура фортепіанної партії постає набагато ефектнішою у виконанні симфонічного оркестру. Існуюча оркестрова версія, зроблена А. Дюпарком (1891–1892), підкреслює тенденцію перетворення *mélodie* на оперний монолог, особливо у розширеній постлюдії. За А. Корбелларі, в «*Phidyle*», поряд з «*La vie antérieure*» («Попереднє життя») та «*La Vague et la Cloche*» («Хвиля

і дзвін») (1884, оркестровані 1911–1913), з'явилася «тенденція до великої оперної розповіді його [А. Дюпарка] найбільш розвинених мелодій»³ (Corbellari, 2011, 31), тобто у «*Phidylé*» проявляються прийоми вагнерівської драматургії – безперервний розвиток «нескінченної мелодії», використання хроматизмів, атмосфера стриманого хвилювання, майже трістанівська почуттєвість та екстазизм.

Що стосується виконавського аспекту, то цей твір потрібно тлумачити як дует вокаліста та піаніста-концертмейстера. Таке дуєтне трактування постає як важлива ознака стилю композитора, як своєрідне продовження легатного звуковедення, завдяки котрому відбувається співацький та фортепіанний діалог. Для втілення такої виконавської концепції надзвичайно важливо бути чуйними до тембральної взаємодії, коли легатну лінію співака органічно підхоплює піаніст – подібна взаємодія має велике значення у відтворенні композиторського письма А. Дюпарка.

Виконавцям «*Phidylé*» потрібно звернути особливу увагу на вимову певних французьких фонем. Їхні звукозображальні особливості майстерно використані Ш. Л. де Лілем, поезія якого стає не тільки відлунням зовнішнього світу, але й втіленням безмежної фантазії, яка сприяє формуванню художніх образів і допомагає розгортанню в свідомості барвистих віртуальних просторів. Виконання вокального твору з франкомовним поетичним текстом має враховувати особливості фонем, які певним чином впливають на створення необхідного емоційного стану ліричного героя. Наприклад, на початку твору (2 такт) у слові «*molle*» (м'яка) подвійне «*l*» сприймається як щось ніжне та заспокійливе; у другій частині *mélodie* дифтонг «*oi*» в слові «*les oiseaux*» (птахи) за рахунок швидкого переходу від звуку [u] до наступного голосного, на асоціативному рівні створює ефект повітряного «вибуху», коли виникає бажання підняти голову і подивитися в небо; назальний «*ō*» в слові «*l'ombre*» (тінь) з другої частини твору, завдяки опущеній піднебінній фіранці, створює ефект закритості та прохолоди.

³ Мовою оригіналу – «la tendance au grand récit opératique qui est celle de ses mélodies les plus développées» (Corbellari, 2011, 31).

У поетичному першоджерелі важливу функцію набувають дієслова: все, про що розповідає автор, лише тоді «оживає», коли події, люди, мотиви їх вчинків подані у динаміці, дії. Постійне підкреслення в музиці «*Phidylé*» саме дієслів вказує на те, що А. Дюпарк поділяє думку Г. Гейне про важливу місію дієслова у вербальному тексті (Heine, 1997). Знайти вірне дієслово у фразі – означає дати їй цілеспрямований рух. А виконавське акцентування дієслова означає розширення його внутрішнього простору. Саме тому вірне акцентування дієслова у вокальному фразуванні означає вірну інтерпретацію взагалі. Наприклад, дієслово «*germer*» (проростати) пов'язане з цінністю глибин потаємного, символіка якого має неабияке значення у поезії Ш. Л. де Ліля й підкреслюється музикою А. Дюпарка. У контексті «*Phidylé*» поетична символіка «тисячі схилів, що поросли мохом» сприяє створенню атмосфери забуття, смерті. Однак поява в наступній фразі образу «квітучого поля» сприймається як ознака солодкості життя (тональність *As-dur* «висвітлює» цей образ). Постійне переплетіння життя та смерті, хитка грань між ними подана в поетичному тексті як символ вічного руху по колу, як натяк на «експансію нескінченного» (Corbellari, 2011, 31). І в цьому контексті здається, що обидва простори – простір потаємного і простір зовнішнього світу – співзвучні саме «безмежністю». Завдяки природженій органічності, «передбаченню» мелодичного руху, що оформлює поетичне слово, композитор створює довгі, протяжні музичні фрази. Їх виконання становить певну складність для співаків. Окрім технічних, виникають і проблеми щодо охоплення змісту поетичного тексту, адже від вокаліста потребується досягнення абсолютної досконалості, якої А. Дюпарк так прагнув усе своє життя.

Філігранне «шліфування» музичного тексту «*Phidylé*» дозволило останньому максимально відповідати вимогам, що висувалися композитором до жанру *mélodie*. Більш того, А. Дюпарк став законодавцем цього стилю, характерні особливості якого висловив французький дослідник Мішель Фор: «Як музичний жанр, французька *mélodie* з'являється приблизно у 1830 році. Вона відрізняється від романсу, тому що використані в музиці вірші в цілому найбільш високої літературної якості, вони не розповідають ніякої історії, тому що їх

музика – не простий “штамп”, який часто використовували і раніше, вона оригінальна і, разом з тим, намагається врахувати зміст тексту»⁴ (Faure, 2003: 768). Незважаючи на хворобливі особливості творчої натури А. Дюпарка, котрий не переставав висловлювати свою незгоду з імпресіонізмом К. Дебюссі та вважав його твори музикою для вух, а не для серця, його розуміння жанру *mélodie* все ж таки узгоджується з наведеними словами його великого співвітчизника.

А. Дюпарк у своєму вічному прагненні до ідеалу, у процесі написання «*Phidylé*» відчував неймовірні душевні страждання і муки. У листі до Ж. Краса французький Майстер зізнається: «*Phidylé* – моя розбита ваза»⁵ (за: Daudin, 2012: 15). Отже твір, визнаний як світовий шедевр, не відповідав прагненням автора. Але досконалість «*Phidylé*» засвідчує її популярність серед виконавців та незмінний успіх у слухачів, якому сприяють і ті особливі благородство й глибина, що властиві жанру *mélodie*, одним з фундаторів якого, завдяки своєму яскравому талантові, постав А. Дюпарк – митець епохи пізнього Романтизму.

Висновки. Аналіз «*Phidylé*» на вірші Ш. Л. де Ліля довів, що в композиторській інтерпретації А. Дюпарком жанру *mélodie* взаємодіють дві настанови: точне віддзеркалення поетичного тексту в музиці і трансформація вірша за рахунок його деталізації в музичній версії.

Виявлені особливості стилю композитора, а саме: розширення почуттєвої сфери ліричного героя поетичного твору в інтонаційній драматургії *mélodie*; самобутнє відтворення ознак «нескінченної мелодії» (як вагомий вплив творчості Р. Вагнера) та оперного монологу; надання твору властивостей рівноправного дуету вокаліста та піаніста-концертмейстера; «оркестровість» звучання фортепіанної фактури.

Отже, А. Дюпарк постає як один з фундаторів жанру *mélodie*, представник «золотого століття» в його історії та виразник естетики пізнього Романтизму. Авторський внесок А. Дюпарка у жанр *mélodie*

⁴ «*En tant que genre musical, la mélodie française apparaît aux alentours de 1830. Elle se distingue de la Romance parce que les vers mis en musique sont en général d'une qualité littéraire plus soignée, qu'ils ne racontent aucune histoire, que leur musique – loin d'être un simple timbre souvent exploité auparavant, est originale et qu'elle s'efforce de prendre en compte la signification du texte*».

⁵ «*Phidylé est mon vase brisé*».

є визначним, а невелика кількість створених Майстром творів, безумовно, компенсується їхньою музичною якістю.

Перспективи дослідження. Оскільки для іншомовних виконавців вокальні твори А. Дюпарка становлять певну складність на рівні музичному, вербальному та фонетичному, а також і художньо-інтерпретаційному, доречним виявляється їх подальший поглиблений аналіз.

ЛІТЕРАТУРА

- Асатурян, А. (2017). *Камерно-вокальний стиль К. Дебюсси в контексте музикального символізму* (дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Жаркова, В. Б. (2009). *Прогулка в музикальному мирі Мориса Равеля (в пошуках смисла послання Автора)*. Київ: Автограф.
- Журавцев, В. (2021). *Камерно-вокальна творчість Ж. Массне: жанрово-стильові домінанти* (дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Нечепуренко, В. (2015). *Вокальна творчість Габрієля Форе: шляхи формування жанру *mélodie**. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Besingrand, F. (2020). Henri Duparc (1848–1933), musicien de l'émotion. *Les Amis de la musique française. Biographies*. Publié le 4 avril 2020, <https://lesamisdelamusiquefrancaise.com/?texte=henri-duparc-1848-1933-musicien-de-lemotion>
- Copper, M. (2015, Feb. 16). Henri Duparc. In *Grove Music Online*. Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.lib.siu.edu/subscriber/article/grove/music/08338>.
- Corbellari, A. (2011). Subjectivité et objectivité dans la mélodie française des XIX^e et XX^e siècles. *Cahiers de Narratologie* [en ligne], 21 | 2011, mis en ligne le 20 décembre 2011, <http://journals.openedition.org/narratologie/6485>, DOI : <https://doi.org/10.4000/narratologie.6485>
- Daudin, M. (2012). (Directeur artistique). Les Journées Charles Bordes. Tours – 19 octobre 2012. La Riche – 1 novembre 2012. La nouvelle mélodie Française. Charles Bordes & Henri Duparc. Les Journées Charles Bordes présentent, http://www.journeescharlesbordes.com/wp-content/uploads/2015/07/Programme_JCB-2012_web.pdf

- Davies, L. (1970). *César Franck and His Circle*. Boston: Houghton Mifflin.
- Duparc, H. (2009). *Lettres à Jean Cras: «le fils de mon âme»*. S. Topakian (édition scientifique), G. Sacre (préface). Lyon: Symetrie – Palazetto Bru Zane. ISBN 978-2-914373-59-3
- Faure, M. (2003). *Mélodie. À Dictionnaire de la musique en France au XIXe siècle*. Paris: Fayard.
- Greevy, T. M. (1947). Henri Duparc, <http://www.macgreevy.org/style?style=text&source=rev.irb.003.xml&action=show>
- Heine, H. (1997). *Mémoires et aveux*. F. Chaleil (Éd.), J. Bourdeau (Traduit). Paris: Les Éditions de Paris.
- Northcote, S. (2011). *The Songs of Henri Duparc*. Plano, TX: Brewster Press.
- Stricker, R. (1996). *Les mélodies de Duparc*. Arles: Actes-Sud.

Tetiana Zharkikh

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, PhD in Art History,
Associate Professor, Solo Singing and Opera Training Department
e-mail: zhar.09@ukr.net
ORCID iD: 0000-0001-8392-6578

HENRI DUPARC IN THE HISTORY OF THE MÉLODIE GENRE

Statement of the problem. *Henri Duparc (1848–1933) has firmly entered the history of the French melodie genre. However, his work has not been properly studied by modern domestic musicologists. Although two composers, Gabriel Fauré and Henri Duparc, are generally recognized as the most prominent representatives of this genre, the vocal work of G. Fauré attracted the attention of many scientists and performers, in contrast to the music of H. Duparc. The restoration of historical justice in relation to the heritage of the French composer justifies the topic of this article.*

The purpose of the article is an attempt to comprehend H. Duparc's interpretation of the melodie genre by analyzing one of his vocal miniatures – “Phidylé” a setting of a poem by Leconte de Lisle and highlight the composer's role in the history of the genre. The historical and biographical contextual approaches, genre, structural-functional, phono-semantic methods of analysis and the study of the performance dramaturgy of H. Duparc's miniature led to a number of conclusions.

Conclusions and results of the study. In Duparc's interpretation of the poem, two ideas interact: the exact reflection in music the poem meaning and the transformation of the poem due to its musical detailization. The study revealed the features of the composer's style and the role of the composer as the founder of the *melodie* genre:

- it was H. Duparc who founded such features of the genre as a deep emotional and lyrical intonation and sensuality compared to a poetic text;
- original reproduction of the signs of “endless melody” (influence of R. Wagner's work) and opera monologue;
- equality of parts in the “duet” of the vocalist and pianist-accompanist;
- “orchestral” sound of the piano texture.

Thus, H. Duparc stands at the origins of the “golden age” in the history of the *melodie* genre as a representative and defender of the late romanticism aesthetics. The vocal works of H. Duparc gave a powerful impetus to the genre of French *melodie*. The reproduction of the dramatic tension of feelings, the search for perfection in music testify to the significance of the composer's contribution to the *melodie* genre, while the small number of his works is certainly compensated by their musicality. Since the vocal works of H. Duparc create a certain difficulty for foreign performers in the verbal and phonetic aspects, as well as in the artistic and interpretive aspect, it seems necessary to continue their in-depth analysis.

Key words: *mélodie*; Henri Duparc; “Phidylé”; genre; poem; Romanticism; composer's interpretation.

REFERENCES

- Asaturyan, A. (2017). *Chamber-vocal style by C. Debussy in the context of musical symbolism*. (Candidate's thesis). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Russian].
- Besingrand, F. (2020). Henri Duparc (1848–1933), musician of emotion. *Les Amis de la musique française [Friends of French Music]*. *Biographies*, <https://lesamisdelamusiquefrancaise.com/?texte=henri-duparc-1848-1933-musicien-de-lemotion> [in French].
- Copper, M. (2015, Feb. 16). Henri Duparc. In *Grove Music Online*. Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.lib.siu.edu/subscriber/article/grove/music/08338> [in English].

- Corbellari, A. (2011). Subjectivity and objectivity in French melody of the 19th and 20th centuries. *Cahiers de Narratologie* [Online], 21 | 2011, online December 20, 2011, <http://journals.openedition.org/narratologie/6485>; <https://doi.org/10.4000/narratology.6485> [in French].
- Daudin, M. (2012). (Artistic director). Charles Bordes Days. Tours – October 19, 2012. La Riche – November 1, 2012. The new French melody. Charles Bordes & Henri Duparc. The Charles Bordes Days present, http://www.journeescharlesbordes.com/wp-content/uploads/2015/07/Programme_JCB-2012_web.pdf [in French].
- Davies, L. (1970). *César Franck and His Circle*. Boston: Houghton Mifflin [in English].
- Duparc, H. (2009). Letters to Jean Cras: “the son of my soul”. S. Topakian (scientific ed.), G. Sacre (preface). Lyon: Symmetry – Palazetto Bru Zane. ISBN 978-2-914373-59-3 [in French].
- Faure, M. (2003). *Mélobodie*. In *Dictionary of Music in France in the Nineteenth Century*. Paris: Fayard [in French].
- Greevy, T. M. (1947). Henri Duparc, <http://www.macgreevy.org/style?style=text&source=rev.irb.003.xml&action=show> [in English].
- Heine, H. (1997). *Memoirs and confessions*. F. Chaleil (Ed.), J. Bourdeau (Translated). Paris: Editions de Paris [in French].
- Kudriavtsev, V. (2021). *J. Massenet's chamber-vocal work: genre and style dominants*. (Candidate's thesis). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Nechepurenko, V. (2015). *Gabriel Fauré's vocal work: ways of shaping the genre of mélodie*. (Extended abstract of Candidate's thesis). P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].
- Northcote, S. (2011). *The Songs of Henri Duparc*. Plano, TX: Brewster Press. ISBN 9781447492757 [in English].
- Stricker, R. (1996). *The melodies of Duparc*. Arles: Actes Sud [in French].
- Zharkova, V. (2009). *Walk in the musical world of Maurice Ravel (in search of the meaning of the Master's message)*. Kiev: Avtograf [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 11 лютого 2022 року

УДК 78.071.1(44)(092)

DOI 10.34064/khnum2-2707

Міланіна Альона Олегівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,

аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики

e-mail: alyona.milani@gmail.com

ORCID iD: 0000-0003-1123-0824

**ЕРНЕСТ ШОССОН: ПЕРІОДИЗАЦІЯ ТВОРЧОСТІ
В КОНТЕКСТІ СТАНОВЛЕННЯ СТИЛЮ**

*В історії французької музики творчість Ернеста Шоссона (1855–1899) відіграла зв'язувальну роль між пізнім романтизмом С. Франка та раннім імпресіонізмом К. Дебюссі. Особистість та доробок французького композитора достатньо глибоко вивчені у європейському та американському музикознавстві; закономірним є приєднання до процесу цього вивчення й українських дослідників. **Мета статті** – узагальнити відомі періодизації творчості Е. Шоссона і розробити власну синтезовану задля зняття існуючих розбіжностей. Вирішення цього інноваційного завдання потребувало вивчення низки напрацювань зарубіжних науковців з використанням історичного, історіографічного, порівняльного підходів, а також жанрово-стильового аналізу при зверненні до творчого доробку Е. Шоссона. Застосування базового положення вітчизняного музикознавства щодо зміни «інтонаційного образу світу» як критерію розмежування історичних періодів (Чекан, 1997) та досвіду зарубіжних вчених дозволило, **як результат**, довести доцільність розподілу творчості Е. Шоссона на три періоди: ранній (1877–1886), де відчутні пізньоромантичні впливи Ж. Массне, С. Франка та Р. Вагнера, середній, мікстовий, (1886–1889), позначений взаємодією пізньоромантичних та імпресіоністичних рис, та завершальний (1889–1899) – етап формування індивідуального стилю композитора. Така періодизація, не виключаючи існуючих, сприятиме більш ясному розумінню творчої еволюції Е. Шоссона, що має полегшити роботу музиканта-виконавця.*

Ключові слова: Е. Шоссон; французький; композитор; періодизація творчості; пізньоромантичний; імпресіонізм.

Постановка проблеми. Своєрідна творчість Ернеста Шоссона (1855–1899) настільки приваблювала сучасників французького композитора, що його вважали найхарактернішим голосом покоління, яке передувало К. Дебюссі. Доробок композитора складається приблизно з 60 опублікованих та неопублікованих творів, просякнених світлом доброти та прагненням досконалості й пов'язаних єдиною авторською настановою – нести людям щастя¹. Однак трагічна загибель митця у віці 44 років завадила здійсненню ще багатьох його задумів і креативних ідей. В історії французької музики Е. Шоссон залишився як художник-романтик та предтеча імпресіонізму.

Попри видатне значення творчості композитора як у французькому, так і у світовому музичному мистецтві, у вітчизняній науці не існує проблемних досліджень, присвячених вивченню його спадку. Малознайома в Україні залишається й музика французького майстра, зокрема, вокальна.

Одним з характерних напрямів вивчення творчості Е. Шоссона у зарубіжному музикознавстві є визначення місця композитора в історії французької музики. На думку Ж.-П. Баррічеллі та Л. Вайнштейна, «Е. Шоссон посідає майже привілейоване місце між важкотілим пізнім романтизмом Сезара Франка та надхмарним імпресіонізмом Клода Дебюссі. Важко було б знайти в історії французької музики більш об'єктивного, більш безпристрасного французького композитора, чия особистість, попри поширену думку, успішно протистояла б вагомим впливам вагнеріанства, італійства і власне музики Франка» (Barricelli, & Weinstein, 1955: 111).

Отже, вивчення спадщини Е. Шоссона становить особливий інтерес, оскільки оригінальність французького композитора обумовлює властивий йому об'єктивізм, що не є характерною рисою романтичного напрямку, до якого належав французький митець. Грем Джонсон та Ричард Стокс, поважні фахівці у жанрі французької *mélodie*, розділяють подібні міркування щодо місця Е. Шоссона в музичній історії, яке він посідає «десь між А. Дюпарком і К. Дебюссі, і він може

¹ Навіть щось символічне є в його прізвищі, бо в перекладі «*chousson*» означає «м'яка тапочка».

розглядатися як важлива ланка між двома їхніми дуже різними світами» (Johnson, & Stokes, 2002: 65). Таким чином, творчість Е. Шоссона є перехідним етапом (який, зокрема, українські дослідники не фіксують) між французьким музичним романтизмом та імпресіонізмом.

Одним з дискусійних питань вивчення творчості Е. Шоссона постає періодизація спадку французького композитора, оскільки існуючі в працях дослідників розбіжності заважають досягненню творчої еволюції митця. Наукова розробка цього питання, у свою чергу, сприятиме поширенню виконавської уваги до творчої спадщини майстра. Адже періодизація творчості митця враховує складні історичні, соціально-психологічні і художні процеси, як і специфіку його творчого методу. Вирішення завдання періодизації життєтворчості Е. Шоссона, композитора перехідної доби, надає можливість як наукового, так і практичного досягнення структури та змісту його творів, що покращить виконавську перспективу його музики та полегшить адекватне відтворення авторських ідей.

Аналіз досліджень і публікацій за темою. В першій чверті ХХ століття, у 25-ті роковини з дня смерті Е. Шоссона, був оприлюднений спеціальний випуск журналу «*La revue musicale*», що поєднав наукові статті, спогади сучасників митця, листи, каталог творів та першу публікацію останньої з *melodies* французького композитора (Prunières, & Coeuroy, 1925²). Наприкінці ХХ століття цю меморіальну лінію продовжили французьке видання до сторіччя з дати смерті митця, здійснене Ж. Галлуа та І. Бретодо, що містить щоденники, листування, деякі неопубліковані музичні твори Е. Шоссона та його юнацький роман (Gallois, & Bretaudeau, 1999), а також спеціальний випуск паризького музичного журналу «*Ostinato rigore*» (Pistone, Bretaudeau, & Gallois, 2000), що зібрав під своєю обкладинкою передруки статей провідних французьких музикознавців щодо життєтворчості композитора та його культурного оточення та інші довідкові матеріали і презентації. Серед досліджень ХХ – початку ХХІ століття,

² Відомий французький музикознавець А. Прюньєр (1886–1942), засновник журналу «*La revue musicale*», та його співвітчизник, музичний критик А. Керуа (1891–1976) – укладачі згаданого збірника.

присвячених життєтворчості Е. Шоссона, найбільш вагомими є монографії французького музикознавця Ж. Галлуа (Gallois, 1994), нагороджена Гран-прі Берньє французької Академії витончених мистецтв (Strasser, 2006: 362), американських дослідників Ж.-П. Баррічеллі та Л. Вайнштейна (Barricelli, & Weinstein, 1995, перевидана 1973), відомого німецького експерта з французької музики Г. Шнайдера (Schneider, 2019). В цих роботах науковці простежують еволюцію творчості французького композитора та виявляють її стилістичну спрямованість. Праці пронизані жалем з приводу передчасної смерті митця, яка завадила йому повній самореалізації в музичному мистецтві. Ж. Галлуа підкреслює, що, виходячи з написаних творів Е. Шоссона, він мав величезні перспективи щодо розвитку свого геніального дару (Gallois, 1994: 71). Г. Шнайдер наводить слова сучасника і співвітчизника Е. Шоссона, композитора П. Дюка: «... поступове осягнення Ернестом Шоссоном своєї особистості, етапом чого є кожний написаний твір, гарантувало б йому остаточною оригінальністю, гармонійний баланс між безтурботним виразом спокою життя та хворобливими акцентами бачення світу, в якому він хотів би бути щасливим та прекрасним» (Schneider, 2019: 102). Отже, в творчості французького композитора дослідники виявляють притаманну романтизму тему протистояння мрії та дійсності.

Відомості щодо періодизації творчого спадку Е. Шоссона наводять окремі довідкові видання, серед них – французька електронна енциклопедія *Musicologie.org* (див. Warszawski, J.-M., 2005) та «Енциклопедичний словник музики», виданий у Мехіко (Latham, 2009); також свої думки з цього питання висловлюють деякі вчені з різних країн – Чен-Джу Чан (Chiang, 2006), Б. Морончіні (Moroncini, [2022]), Ю. Ханон (2022). При цьому в наданій науковцями інформації простежуються певні відмінності.

Мета цього дослідження – проаналізувати відомі періодизації творчості Е. Шоссона і розробити власну синтезовану задля зняття існуючих у наукових джерелах розбіжностей.

Методологія дослідження. Застосовані історичний, історіографічний та порівняльний методи дослідження. Історичний підхід дозволив сконцентрувати увагу на визначенні тих історичних подій, які

призвели до суттєвих змін у творчості Е. Шоссона. Історіографічний метод уможливив аналіз особливостей існуючих джерел стосовно життєтворчості французького композитора, що з'являлись у різні часи. Порівняльний метод використаний для виявлення загального та специфічного при розгляді періодизацій творчості майстра. Жанрово-стильовий аналіз враховує стильові трансформації і жанрові уподобання, що віддзеркалились у розподілі творчості митця на певні етапи. Фактологічною базою цієї роботи стали дослідження, присвячені особистості і творчій спадщині французького художника, створені європейськими та американськими науковцями.

Викладення основного матеріалу дослідження. Як засвідчує аналіз наукових джерел, питання періодизації творчості Е. Шоссона привертало певну увагу зарубіжних дослідників. Оскільки між відомими періодизаціями існують розбіжності, необхідним є аналіз та порівняння поглядів вчених з цього приводу.

Як зазначає один з провідних сучасних французьких дослідників, засновник і редактор веб-сайту-енциклопедії «References / musicologie.org», доктор музикознавства Жан-Марк Варшавський, «традиційно творчість Е. Шоссона поділяють на три періоди» (Warszawski, 2006). Отже, за базовою «енциклопедичною» версією французьких вчених, перший етап творчого шляху Е. Шоссона, «1878–1886, успадкований від Массне, був періодом елегантних та іноді трохи сентиментальних мелодій, з такими піснями, як *Le charme* (1879), *Les Papillons* (1880) і *La Sérénade Italienne* (1880). Цей період також включає еволюцію гармонічної та формальної тканини під впливом музики Вагнера ..., а також Сезара Франка ... <...> Початок другого періоду збігається з його [Шоссона] призначенням на посаду секретаря Товариства Музики 1886 року. Відвідуванню ним мистецьких кіл, зокрема, композиторських, приписують появу помітного драматичного характеру. Ми також зв'язуємо це з його песимістичною натурою, або з тим, що він хотів би позбутися іміджу багатого дилетанта ... <...> Смерть його батька 1894 року ознаменувала початок третього періоду, що характеризується впливом поетів-символістів і читанням російських письменників, таких як Достоевський, Тургенев чи Толстой» (Warszawski, 2006).

Наведену французьким енциклопедичним виданням трифазову періодизацію в цілому наслідує й мексиканський «Енциклопедичний словник музики» за редакцією Алісон Латам (Latham, 2009: 423), з тією різницею, що початок раннього періоду творчості Е. Шоссона датований 1877 роком, коли він залишає свої заняття юриспруденцією на користь композиторській кар'єрі. Інформація щодо меж та змістовного наповнення другого і третього етапів творчої еволюції французького митця далі в обох виданнях за своєю суттю збігається.

У той же час, нагадуючи про сталість «старих історицистських звичок періодизації», Ж.-М. Варшавський зазначає, що «цей поділ є ілюзорним, це свого роду психологізаторська фантазія, яка прагне пояснити творчу пластичність видатними подіями (навіть якщо це означає перебільшення їхньої важливості)» (Warszawski, 2006), залишаючи, таким чином, простір для подальших дослідницьких інтерпретацій життєтворчості французького майстра.

Американська дослідниця Барбара Морончіні (Університет Каліфорнії, Лос-Анджелес) також вирізняє у творчості французького митця *три періоди*. *Перший* розпочинається з «Фортепіанного тріо», написаного 1881 року, яке стає «стартовим» твором молодого композитора. В опусах Е. Шоссона 80 років XIX ст. спостерігається вплив елегантності Ж. Массне, містичного хроматизму С. Франка і сміливих гармоній Р. Вагнера. *Другий* збігається з початком 1886 року – коли Е. Шоссон працював офіційним секретарем «*Société Nationale*», що дозволяло йому брати участь у музичному житті Парижа. У розвиток спостережень французьких авторів, дослідниця теж зазначає, що Е. Шоссон намагався розв'язати образ багатого «аматора», який пов'язували з його особистістю, створюючи драматичні композиції чіткої неокласичної структури. *Третій період*, за Б. Морончіні, розпочинається приблизно з 1894 р., коли «композитор розвинув нову чутливість до символістської поезії та літературних романів, вступивши, таким чином, в останню фазу своєї творчості, підживлюючи її новими інтересами, що надихали його інтроспективні тенденції та пошук чітких структур (Moroncini, [2022]).

Чен-Джу Чан (Університет Аризони) пропонує більш деталізовану трьохфазну періодизацію творчості Е. Шоссона. *Перший період*,

що тривав від 1879 до 1890 років – час написання студентських творів, в яких віддзеркалюється стиль С. Франка, проте винятком є «Сім мелодій» ор. 2 (1882), де відчутний «чарівний, парнаський, простий» стиль Ж. Массне (Chiang, 2006: 15). Молодий композитор також захоплюється Вагнером. Однак вже в 1883–1886 рр. Е. Шоссон починає усвідомлювати небезпеку використання вагнерівської мови у своїх композиціях, яка його приваблювала, однак і заважала розвитку власної уяви, творчих здібностей і музичного «голосу» (Chiang, 2006: 16). *Другий період*, 1886–1889 рр., пов'язаний з переходом до зрілого стилю композитора. Перехідний період – це доба роботи над оперою «Король Артур», написання якої було розпочато 1886 року. *Третій період* охоплює 1889–1897 рр., коли композиційна техніка була повністю засвоєна Е. Шоссоном (там само: 17).

Композитор і письменник Ю. Ханон (зараз мешканець Чорногорії), реалізує «класичну» схему періодизації (тобто ранній початковий – середній – пізній, зрілий періоди). Дослідник враховує, насамперед, еволюцію творчості Е. Шоссона під впливом певних стильових тенденцій: «Ранній шоссонівський період (умовно до 1886 року) характеризується яскраво-французьким, легким і салонним характером музики та гнучкими мелодіями в стилі першого вчителя Е. Шоссона – Жюля Массне. <...> Середній шоссонівський період охоплює приблизно вісім років після 1886 року (кружок Франка та близьке спілкування з д'Енді), коли в його музиці очевидно переважає вплив “двох цезарів”: нестерпного Вагнера і стерпного Франка. У ці роки твори Шоссона набувають більш драматичного, напруженого характеру, а гармонічна мова стає значно гострішою і густішою... <...> Пізній шоссонівський період, який можна відраховувати від 1893–94 року – аж до історичного падіння з велосипеда в червні 1899. Поштовхом для чергового стильового дрейфу стає коротке, але вельми тісне спілкування з Клодом Дебюссі. Крок за кроком у творах Шоссона виявляють себе риси нового стилю – музичного імпресіонізму. Фактура прояснюється і стає більш прозорою, а гармонічна мова більш легкою і вишуканою» (Ханон, 2022).

Порівняльний аналіз наведених періодизацій творчості Е. Шоссона дозволяє зробити висновок щодо розбіжностей у визна-

ченні початку творчої діяльності композитора. Так, у франкомовній енциклопедичній традиції – це 1878 рік, у іспаномовному довіднику за редакцією А. Лагам – 1877; Чен-Джу Чан вказує на 1879 рік, Б. Морончіні – 1881, у Ю. Ханона датування не конкретизовано (до 1881 року). Якщо Б. Морончіні зорієнтована на «Фортепіанне тріо» (1881) як перший значний твір Е. Шоссона, який, «після невдалої гонитви за Римською премією», він написав, «фактично, щоб довести свою автономію» як композитора (Moroncini, [2022]), то решта науковців не дають пояснення своїм пропозиціям щодо обрання тієї чи іншої дати. Виключенням є стаття в мексиканському виданні, де зазначено, що «з поваги до тиску сім'ї» Е. Шоссон «спочатку вивчав право, а потім отримав диплом юриста в 1877 році, хоча цього ж року він нарешті вирішив слідувати музичному покликанню і склав свою першу пісню *Les Lilas*» (Latham, 2009: 423).

З огляду на те, що Е. Шоссон спочатку отримав юридичну освіту, і лише потім закінчив консерваторію, більш коректним є початок першого періоду, запропонований французькою науковою традицією – 1878 (рік написання та публікації перших творів і початку занять композицією у Ж. Массне в якості вільного слухача) або 1877, за вищезгаданим іспаномовним довідником. Тобто, безперечно, свої перші композиторські кроки Е. Шоссон робить ще до початку навчання в Паризькій консерваторії. Однак 1877 рік як дата створення першої композиції (Latham, 2009: 423; Warszawski, 2005), на наш погляд, ще потребує прояснення, оскільки навіть між франкомовними джерелами існують розбіжності. Так, згідно Ж.- П. Баррічеллі і Л. Вайнштейну, перші спроби створення вокальної музики, дві *mélodies* Е. Шоссона «*Lilas, vos frissons sous le Ciel*» («Бузок, твоя прохолода під небом») та «*Le Petit Sentier*» («Маленька стежка») на вірші М. Бушо, що залишилися невиданими та не мають позначення опусу, були створені 1878 року (Barricelli, & Weinstein, 1955: 6, 216). Після вступу до Паризької консерваторії (1879) Е. Шоссон, потрапивши до класу Ж. Массне, який вважав його «винятковою людиною і справжнім художником» (Ewen, 1966: 84), вже на першому курсі зосереджується на творах для голосу. Крім двох перших пісень, в ці часи були створені та залишились невиданими: «*L'Albatros*» (з «Квітів зла» Ш. Бодлера)

для контральто з фортепіано (1879), «*Le Rideau de ma voisine*» («Завіса моєї сусідки») за віршем А. де Мюссе (1879) (Barricelli, & Weinstein, 1955: 216), «*La Veuve du roi basque*» («Вдова короля басків»), балада для оркестру, соло і хору (ор. 3) на вірш Л. Бретус-Лафарга, 1879, «*Hylas*» («Гілас»), за «Античними поезіями» Л. де Ліля, 1879–80), для соло, хору і оркестру (там само: 218). В елегантних наспівних лініях ранніх *mélodies* Е. Шоссона чітко простежується вплив Ж. Массне, але ще більшою мірою – С. Франка. Привертає увагу те, що початок творчої діяльності французького композитора пов'язаний з вокальною музикою, насамперед, в жанрі *mélodie*.

Таким чином, початкова дата першого періоду творчості Е. Шоссона коливається в дослідженнях музикознавців від 1877 до 1881 року, що є достатньо суттєвою різницею. Що стосується дати завершення першого періоду, то більшість авторів обирає 1886 рік; Б. Морончіні цю дату не надає. На жаль, ніхто з авторів не вказує на твори, які були написані французьким композитором протягом 1886 року. Між тим, «побачили світ» «Три мотети для чотирьох голосів, віолончелі, арфи та органу» та окремі з «Чотирьох *mélodies*» на вірші М. Бушо для високого голосу, зокрема «*Nocturne*». Отже, звернення до вокального жанру *mélodies* «обрамлює» весь ранній період творчості Е. Шоссона.

Крім того, у всіх версіях періодизації питання щодо впливу музичних течій того часу на композиторський стиль Е. Шоссона не зачіпаються. Ю. Ханон відзначає в першому періоді тільки впливи Ж. Массне, французькі музикознавці – Ж. Массне і Р. Вагнера, американські дослідники – Б. Морончіні, Чен-Джу Чан, мексиканський довідник – Ж. Массне, С. Франка та Р. Вагнера (див. вище).

Що стосується хронологічних меж другого періоду, то всі дослідники єдині у визначенні його початку (1886), однак дати його завершення відрізняються: 1889 (Чен-Джу Чан), 1894 (Ж.-М. Варшавський, А. Латам, Ю. Ханон); Б. Морончіні дату не вказує. А це вже достатньо значні розбіжності. Відрізняється і спектр відмічених вченими домінуючих ознак, що характеризують цей період: енциклопедичні видання вважають, що це захоплення композитора поетами-символістами та російськими письменниками (Warszawski, 2005: Latham,

2009: 423), Б. Морончіні акцентує прагнення Е. Шоссона писати драматичні твори чіткої неокласичної структури (Moroncini, 2008), Ю. Ханон (2022) – вплив музики Р. Вагнера і С. Франка, Чен-Джу Чан стверджує, що другий період – це перехід до зрілого стилю (Chiang, 2006: 17). Спираючись на періодизації французьких та американських вчених, у тому числі й Б. Морончіні, які зазначають, що Е. Шоссон від 1886 року працював як секретар Національного Музичного Товариства, отримавши можливість досліджувати різні композиторські стилі, щоб розробити власний, ми вважаємо за доцільне, як і Чен-Джу Чан, обмежити другий період, як час формування індивідуального стилю Е. Шоссона, 1886–1889 роками. Протягом цього часу французький майстер написав цілу низку творів, в яких, за думкою Ж.-П. Баррічеллі та Л. Вайнштейна, французький композитор болісно еволюціонував від автора невеликих творів до всесвітньо відомих Симфонії Сі-бемоль мажор та Концерту для фортепіано, скрипки і струнного квартету Ре-мажор, від мініатюрної *mélodie* «*La Caravane*» («Караван») на вірші Т. Готьє до вокального циклу «*Poème de l'amour et de la mer*» («Поема кохання та моря») на вірші М. Бушо (Barricelli, & Weinstein, 1955: 37–38). В цих творах віддзеркалилися вже амбітні зусилля автора та ознаки його зростаючої впевненості у собі. Важливо відзначити те, що і у другому творчому періоді композитор продовжує працювати в жанрі *mélodie*.

Початок третього періоду збігається у більшості дослідників, які пов'язують його з 1894 роком, тоді як Чен-Джу Чан – із 1889-м, а Ю. Ханон – 1893-м, тобто наявні значні розбіжності, обумовлені відмінністю критеріїв, за якими вчені підходять до датування. Якщо Б. Морончіні та енциклопедичні видання вказують на літературні впливи поетів-символістів, то Чен-Джу Чан орієнтується на процес формування композиторської техніки митця, а Ю. Ханон підкреслює значення спілкування з К. Дебюссі як поштовху до засвоєння Е. Шоссоном стильових рис імпресіонізму (див. вище). Оскільки за останні роки життя були створені найбільш досконалі опуси митця, відзначені самотньою композиторською технікою, здається, Чен-Джу Чан має рацію, однак з його датуванням закінчення третього періоду 1897 роком важко погодитися, оскільки Е. Шоссон не був хво-

рим і його смерть була непередбаченою³. За цей термін композитор створив «*Chanson perpetuelle*» («Вічну пісню») для сопрано та оркестру або квінтету з фортепіано на вірш Чарльза Кроса (1898), симфонічну поему «*Soir de fête*» («Святковий вечір», 1898), тобто впродовж останніх двох років Е. Шоссон продовжував працювати.

Важливо зазначити, що в третій період у французького композитора не зникає інтерес до жанру *mélodie*. Підтвердженням цьому є створений у 1893–1896 роках цикл «*Serres chaudes*» («Теплиці») ор. 24 за М. Метерлінком; «*Trois lieder*» («Три пісні») ор. 27 на тексти К. Моклера та «*Chanson d'Ophelie*» («Пісня Офелії») з ор. 28 за В. Шекспіром в перекладі М. Буше (1896); більш пізні опуси (1898), що за його життя не публікувались (Barricelli, & Weinstein, 1955: 215–216). Отже, можливо стверджувати, що жанр *mélodie* стає наскрізним в творчості французького майстра.

Дискусійним є і визначення Ю. Ханом третього періоду творчості Е. Шоссона як «пізнього». Оскільки Е. Шоссон загинув в порівняно ранньому віці – 44 роки, цей період не має геронтологічного змісту і тому не може репрезентувати пізній стиль композитора, згідно з теорією, розробленою Н. Савицькою (Савицька, 2008: 320). Таким чином, враховуючи існуючі розбіжності у датуванні початку та завершення періодів творчості Е. Шоссона, видається доречним запропонувати корективи до періодизації його творчості.

Додатковим приводом для диференціації періодів творчості французького композитора є зміни в області художньо-творчого мислення, пов'язані з кардинальним оновленням музичної мови, зокрема систем її логічної організації. Оскільки у будь-якій періодизації найважливіше значення має початок та кінець певного її етапу, у пропонованій нами версії особливу увагу приділено обґрунтуванню часових меж періодів, а також уточненню граней всередині кожного з них. Зберігаючи традиційну трифазну періодизацію, пропонується **ранній період**, який дорівнює дев'яти рокам: від 1877 (саме тоді Е. Шоссон остаточно вирішує присвятити себе музиці)

³ З численних біографічних досліджень відомо, що композитор загинув внаслідок невдалого падіння з велосипеда.

до 1886, враховуючи тривалі істотні впливи Ж. Массне, С. Франка та Р. Вагнера на творчість Е. Шоссона. **Другий період** відрізняється мікстовою природою: в музиці композитора спостерігаються впливи пізнього французького романтизму та імпресіонізму, що народжується. Його тривалість – три роки: 1886–1889. **Третій період** – 1889–1899 – час, коли прагнення Е. Шоссона до нової власної концепції музичної мови, її змісту, структури, інтонаційної парадигми знаходить реальне втілення. Виокремлення саме цього часового інтервалу пропонуване з урахуванням такого критерію, як написання французьким митцем масштабних знакових творів. Такий підхід рельєфно викреслює траєкторію художнього пошуку композитора, акцентує його кульмінаційні точки.

Створюючи періодизацію творчості Е. Шоссона, ми спиралися на думку Ю. Чекана, згідно до якої, періодизація повинна «ґрунтуватися на власних музичних засадах», а предметом історії музики має стати «процес змін інтонаційного образу світу: факти, стадії та рушійні сили...» (Чекан, 1997: 18–20). Дійсно, в творчості Е. Шоссона спостерігаються певні зміни «інтонаційного образу світу»: в першому періоді домінує його пізньоромантичне бачення, у другому – мікст романтичного та імпресіоністичного, у третьому – власне розуміння інтонаційних засад музичної мови.

Отже, пропонуємо власну версію періодизації творчості Е. Шоссона: 1) перший, **ранній період** (1877–1886) – «пізньоромантичний», де відчутні впливи Ж. Массне, С. Франка та Р. Вагнера;

2) другий, **мікстовий, період** (1886–1889) характеризується взаємодією пізньоромантичних та імпресіоністичних засобів виразності;

3) третій, **завершальний, період** (1889–1899) – етап формування індивідуального стилю Е. Шоссона.

Наведена оригінальна періодизація творчості Е. Шоссона жодним чином не має на меті заперечення попереднього досвіду зарубіжних науковців і не виключає можливості використання традиційних варіантів періодизації.

Висновки. У процесі вивчення відомих періодизацій творчості Е. Шоссона, запропонованих зарубіжними дослідниками, встановлені деякі розбіжності. Підставами при створенні нової періодизації стали

зміни в області художньо-творчого мислення французького митця, які проявилися в оновленні системи музичної мови та логічної організації композицій, а також синхронізація часу появи «знакових» творів з часовими рамками періодів. Розроблений у статті розподіл творчості Е. Шоссона на три періоди (ранній – пізньоромантичний, 1877–1886, середній – мікстовий, 1886–1889, та завершальний, відмічений рисами індивідуальної творчої манери, 1889–1899) дозволяє зняти протиріччя між відомими періодизаціями творчості композитора.

Перспективи дослідження в обраному напрямку можуть бути пов'язані з більш детальною характеристикою періодів творчості Е. Шоссона та складених в їхніх межах композицій, зокрема вокальних, із встановленням певних жанрових доміант, як унікальних для кожного з періодів, так і наскрізних у творчому доробку французького митця.

ЛІТЕРАТУРА

- Савицька, Н. (2008). *Хронос композиторської життєтворчості*. Львів: Сполом.
- Ханон, Ю. (2022). Эрнест на месте Амадея, [http://khanograf.ru/arte/Эрнест_Шоссон_артефакты_\(Эрик_Сати_Лица\)](http://khanograf.ru/arte/Эрнест_Шоссон_артефакты_(Эрик_Сати_Лица))
- Чекан, Ю. (1997). До питання визначення предмету історії музики. У зб. *Музично-історичні концепції у минулому і сучасності: матеріали Міжнародної наукової конференції*, сс. 17–23. Львів: Сполом.
- Barricelli, J.-P., & Weinstein, L. (1955). *Ernest Chausson: The Composer's Life and Works*. Norman: University of Oklahoma Press. Retrieved from http://waltercosand.com/CosandScores/Composers%20A-D/Chausson/Ernest_Chausson.pdf
- Chiang, Chen-Ju. (2006). *An Examination of the German Influence on Thematic Development, Chromaticism and Instrumentation of Ernest Chausson's Concerto for Piano, Violin and String Quartet, Op. 21*. (D.M.A. diss). The University of Arizona. Retrieved from https://moam.info/azuetid1540sip1m_5a177d851723ddbcecbaa42e.html
- Ewen, D. (1966). *Great Composers: 1300–1900*. 4th ed. New York: H. W. Wilson Co.
- Gallois, J. (1994). *Ernest Chausson*. Paris: Fayard.

- Gallois, J., & Bretaudeau, I. (1999). *Ernest Chausson: Écrits Inédits: Journaux intimes, Roman de jeunesse, Correspondance*. Monaco: Éditions du Rocher.
- Johnson, G. & Stokes, R. (2002). *A French Song Companion*. New York: Oxford University Press.
- Latham, A. (coord.) (2009). *Diccionario enciclopédico de la música*. México: FCE [Fondo de cultura económico], https://books.google.nl/books?id=dNRS DwAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=inauthor:”Alison+Latham”&hl=ru&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false
- Moroncini, B. (2022). Piano Trio in G minor, Op. 3. Ernest Chausson. *La Phil*. Los Angeles Philharmonic Association. Retrieved from <https://www.laphil.com/musicdb/pieces/2863/piano-trio-in-g-minor-op-3>
- Pistone, D., Bretaudeau, I. & Gallois, J. (Eds.) (2000). Ernest Chausson. *Ostinato rigore*, 14, [numéro spécial]. Paris: Éditions Jean-Michel Place, ISBN 285893522X
- Prunières, H., & Coeuroy, A. (Ed.) (1925). Numéro spécial: Ernest Chausson. (Avec supplément musical). *La Revue Musicale*, 7, 1er Decembre. Paris: Editions de La Nouvelle Revue Musicale.
- Schneider, H. (2019). *Chausson Ernest*. Kassel, Stuttgart, NewYork: Laurenz Lütteken.
- Strasser, M. (2006). [Review of *Camille Saint-Saëns*, by J. Gallois]. *Notes*, 63 (2), 362–364. <http://www.jstor.org/stable/4487783>
- Warszawski, J.-M. (Révision 22 novembre 2005). Chausson Ernest. 1855–1899. *Musicologie.org*, <https://www.musicologie.org/Biographies/c/c003.html>

Aliona Milanina

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student, the Department of Interpretology and Music Analysis,
e-mail: alyona.milani@gmail.com
ORCID iD: 0000-0003-1123-0824

ERNEST CHAUSSON: PERIODIZATION OF ARTISTIC PATH IN THE CONTEXT OF THE STYLE FORMATION

Statement of the problem. In the history of French music the work of Ernest Chausson (1855–1899) played a connecting role between the late

romanticism of S. Franck and the early impressionism of C. Debussy. The personality and work of the French composer are sufficiently deeply studied in European and American musicology; it is natural for Ukrainian researchers to join the process of this study. Despite the outstanding importance of the composer's work in both French and world music, there are no problematic studies devoted to the study of his legacy in domestic science. The music of the French master, in particular, vocal music, remains little-known in Ukraine. One of the debatable issues of studying the work of E. Chausson is the periodization of his legacy, since the discrepancies existing in the works of researchers hinder the understanding of his creative evolution. After all, the chronological distribution of the artist's work takes into account complex historical, socio-psychological and artistic processes, as well as the specificity of his creative method and related stylistic changes.

The purpose of the article is to summarize the known periodizations of E. Chausson's work and to develop synthesized one in order to remove existing disagreements. Solving this innovative task required the study of a number of works of foreign scientists using historical, historiographical, comparative approaches, as well as genre and style analysis when referring to the creative work of E. Chausson. Information on the periodization of E. Chausson's creative heritage is provided both by encyclopedic publications (Warszawski, 2005; Latham, 2009, etc.), and by some scholars who refer to the music of E. Chausson (Chiang, 2006; Moroncini, [2022]; Hanon, 2022). At the same time, certain chronological differences can be traced in the information provided by scientists.

Results and conclusions. The application of the basic position of domestic musicology regarding the change of the "intonational image of the world" as a criterion for distinguishing historical periods (Chekan, 1997) and the experience of foreign scientists made it possible, as a result, to prove the feasibility of dividing E. Chausson's work into three periods: early (1877–1886), where tangible late-romantic influences of J. Massenet, S. Frank and R. Wagner; middle, mixed, (1886–1889), marked by the interaction of late-romantic and impressionistic traits, and the final (1889–1899) stage of formation of the composer's individual style. Such a periodization, without excluding existing ones, will contribute to a clearer understanding of E. Chausson's creative evolution, which should facilitate the work of a musician-performer.

Key words: E. Chausson; French; composer; periodization of creativity; late romantic; impressionism.

REFERENCES

- Barricelli, J.-P., & Weinstein, L. (1955). *Ernest Chausson: The Composer's Life and Works*. Norman: University of Oklahoma Press, http://waltercosand.com/CosandScores/Composers%20A-D/Chausson/Ernest_Chausson.pdf [in English].
- Chekan, Yu. (1997). To the question of defining the subject of music history. In *Musical and historical concepts in the past and present: Proceeding of the International Scientific Conference*, pp. 17–23. Lviv: Spolom [in Ukrainian].
- Chiang, Chen-Ju. (2006). *An Examination of the German Influence on Thematic Development, Chromaticism and Instrumentation of Ernest Chausson's Concerto for Piano, Violin and String Quartet, Op. 21*. (D.M.A. diss). The University of Arizona, https://moam.info/azuetd1540sip1m_5a177d851723ddbcecbaa42e.html [in English].
- Ewen, D. (1966). *Great Composers: 1300–1900*. (4th ed.). New York: H. W. Wilson Co [in English].
- Gallois, J., & Bretaudeau, I. (1999). *Ernest Chausson: Unpublished Writings: Diaries, Youth Novel, Correspondence [Ernest Chausson: Écrits Inédits: Journaux intimes, Roman de jeunesse, Correspondance]*. Monaco: Editions du Rocher [in French].
- Gallois, J. (1994). *Ernest Chausson*. Paris: Fayard [in French].
- Johnson, G. & Stokes, R. (2002). *A French Song Companion*. New York: Oxford University Press [in English].
- Khanon, Yu. (2022). Ernest at the place of Amadeus, [http://khanograf.ru/arte/Эрнест_Шоссон,_артефакты_\(Эрик_Сати._Лица\)](http://khanograf.ru/arte/Эрнест_Шоссон,_артефакты_(Эрик_Сати._Лица)) [in Russian].
- Latham, A. (coord.) (2009). *Diccionario enciclopédico de la música*. México: FCE [Fondo de cultura económico], https://books.google.nl/books?id=dNRS DwAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=inauthor:Alison+Latham&hl=ru&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false [in Spanish].
- Moroncini, B. (2022). Piano Trio in G minor, Op. 3. Ernest Chausson. *La Phil*. Los Angeles Philharmonic Association. Retrieved from <https://www.laphil.com/musicdb/pieces/2863/piano-trio-in-g-minor-op-3> [in English].
- Pistone, D., Bretaudeau, I. & Gallois, J. (Eds.) (2000). Ernest Chausson. *Ostinato rigore*, 14, [numéro spécial]. Paris: Éditions Jean-Michel Place, ISBN 285893522X [in French].

- Prunières, H., & Coeuroy, A. (Eds.) (1925). Special Issue: Ernest Chausson. (With Musical Supplement). *La revue musicale*, 7 (numéro special, 1 December). Paris: Editions de La Nouvelle Revue Musicale [in French].
- Savytska, N. (2008). *Chronos of composers life and work*. Lviv: Spolom [in Ukrainian].
- Schneider, H. (2019). *Chausson Ernest*. Kassel, Stuttgart, NewYork: Laurenz Lütteken [in German].
- Strasser, M. (2006). [Review of *Camille Saint-Saëns*, by J. Gallois]. *Notes*, 63 (2), 362–364. <http://www.jstor.org/stable/4487783> [in English].
- Warszawski, J.-M. (Revision 2005, November 22). Chausson Ernest. 1855–1899. *Musicologie.org*, <https://www.musicologie.org/Biographies/c/c003.html> [in French].

Стаття надійшла до редакції 12 травня 2022 року

УДК 780.6

DOI 10.34064/khnum2-2708

Міненко Анатолій Володимирович

Львівський національний університет імені Івана Франка, аспірант

e-mail: Anatolii.Minenko@lnu.edu.ua

ORCID iD: 0000-0002-0348-3541

**ЕВОЛЮЦІЯ СУРДИНИ ДЛЯ МІДНИХ ДУХОВИХ
ІНСТРУМЕНТІВ (від Стародавнього Єгипту до сьогодення)**

*Вплив сурдин на темброву палітру інструментів є дуже значним: вони здатні створювати розмаїті за тембром звучання, що застосовуються як в академічній, так і в естрадно-джазовій музиці. Цей необхідний сучасному виконавцеві пристрій пройшов довгий шлях вдосконалення відповідно до змін конструкції музичних інструментів і техніки гри на них. Тому вивчення еволюції сурдин висвітлює і специфіку розвитку духового виконавства. Попри наявність певної наукової інформації, історія сурдини досі лишається дискусійним полем. У статті простежено еволюцію сурдин для мідних духових інструментів від витоків до наших днів, виокремлено і описано їх різновиди. Системний підхід до розкриття теми дозволив розглянути основні етапи історії сурдин та напрямки їх використання музикантами минулого. Аналіз документальних та наукових джерел, порівняння і узагальнення інформації сприяли відтворенню цілісної панорами історичної еволюції сурдин, що, разом з їх послідовним описом-класифікацією, було **інноваційним завданням** дослідження. **Підсумовано**, що сурдини, які відносять до нетрадиційних виразових засобів, використовуються віддавна: перші їх зразки знайдено при розкопках гробниці Тутанхамона у Стародавньому Єгипті. Відтак кожне століття демонструє постійну присутність цього пристрою, спочатку в обрядово-релігійних та військових діях, а згодом і в мистецькому середовищі. Історично першими, за збереженими свідоцтвами, були сурдини для труб. Популярність сурдин зростала разом із запотребованістю змін тембрового колориту, обумовленою виникненням нових стильових напрямів, індивідуальних композиторських рішень, пов'язаних також із розвитком техніки виконавців і педагогічних методик. Еволюція сурдини призвела до появи*

значної кількості її типів, призначених для створення специфічних звукових ефектів, отже, публікація містить огляд тих різновидів, що завоювали авторитет серед виконавців і композиторів.

Ключові слова: мідні духові інструменти; сурдина; еволюція сурдин; класифікація сурдин; труба; тромбон; валторна; тембр.

Постановка проблеми. Вплив сурдин на звуко-видобування, а звідси – темброву палітру інструментів, є дуже значним. Музична практика сьогодення демонструє широке розмаїття у застосуванні сурдин для створення специфічних ефектів звучності композиторами академічного напрямку, джазовими та естрадними виконавцями. Цей необхідний сучасному виконавцеві пристрій пройшов довгий шлях вдосконалення відповідно до конструктивних змін музичних інструментів та розвитку техніки гри на них. Тому вивчення еволюції сурдин висвітлює певні особливості тривалого і результативного процесу розвитку також і майстерності виконання на мідних духових інструментах.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Історія виникнення і розвитку сурдин для мідних духових інструментів вивчена на сьогодні досить фрагментарно і тому залишається дискусійною сферою; відсутня також їх усталена класифікація. Тревор Герберт у книзі «The trombone» лише мимохіть зачіпає тему еволюції сурдин в контексті розгляду історії цього інструмента (Herbert, 2006: 26–32), так само як і Джон Веллейс та Олександр Мак-Ґраттен у книзі, присвяченій трубі (Wallace, & McGrattan, 2011, «The Trumpet»). Сторінки історії розвитку сурдин для труб і тромбонів у різних контекстах представлені в дослідженнях Пітера Давні (Downey, 2020), Говарда Вейнера (Weiner, 2016), Кіта Полка (1989, 1990), Олександра Мак-Ґраттена (McGrattan, 1999), Ніколаса Сміта (Smith, n. d., History of the horn mute), Меттью Крона (Cron, 1996) та ін. Розгляду акустичних характеристик сурдин та їхнього впливу на тембральні властивості інструментів присвячено статтю Шигеру Йошикави та Ю Нобари (Yoshikawa, Nobara, 2017), проте не йдеться про їхню історію та класифікацію. Певну увагу існуючим різновидам сурдин приділено у Дж. Веллейса та О. Мак-Ґраттена (Wallace, & McGrattan,

2011: 52–54), у працях Донізети Апаресидо Лопеса Фонсеки (Fonseca, 2008: 73–78), Евальда Едтбрустнера (Edtbrustner, 2013: 36). Дисертація Ділявера Муєдінова (2017) зачіпає історичний аспект використання сурдин у «Орфеї» К. Монтеверді.

Мета цієї статті – простежити еволюцію сурдин для мідних духових інструментів від витоків у мистецтві Стародавнього світу до сьогодення, а також виокремити і описати їх різновиди. Спроба побудови цілісної панорами історичного розвитку сурдин для мідних духових та класифікації їх сучасних типів становить **інноваційне завдання** дослідження.

Методологія дослідження. Застосований комплексний системний підхід до розкриття проблематики статті, що дозволив: а) розглянути основні історичні етапи еволюції сурдин; б) напрямки їх використання в різних сферах музикантами минулого; в) простежити процес їх застосування в контексті розвитку виконавської культури духового мистецтва від стародавніх часів до наших днів; г) характеризувати існуючі види сурдин. Використано методи компаративного аналізу історичних документів та узагальнення отриманої інформації з метою відтворення картини еволюції сурдини до її сучасних різновидів, що застосовуються в музичній практиці.

Виклад основного матеріалу дослідження. Від часів створення духових інструментів розпочалося також їх вдосконалення та експериментування зі звуком. У цьому контексті важливою стала роль сурдини (італ. *sordino*, від *sordo* – «глухий») – пристосування, для послаблення або приглушення звучності музичних інструментів, або ж для зміни їхнього тембру. Цей пристрій був важливим для духових інструментів і найчастіше розміщався всередині розтруба, рідше – перед інструментом на стійці або ж у руці виконавця. Сурдини належать до нетрадиційних виразових засобів, а перші їх зразки датуються ще часами Стародавнього Єгипту. Так, вперше сурдину (Іл. 1) було знайдено при розкопках гробниці фараона Тутанхамона (1342–1324 рр. до н. е.). Унікальність цієї знахідки визначається наявністю не тільки сурдини, але й двох труб, одна з яких була виготовлена із золота, а інша – із срібла.



Ілюстрація 1. Срібна труба та її сурдина¹

Згадана сурдина є найбільш розповсюдженим різновидом цього пристрою, що отримав назву “*straight*”.

Відомий музикознавець Ганс Гікманн (Hickmann, 1908–1968), який спеціалізувався на музиці та інструментознавстві Стародавнього Єгипту, у своїй праці «*La Trompette dans L’Egypte Ancienne*» пише: «Багато клопоту доставляли дерев’яні моделі, які були знайдені одночасно з трубами Тутанхамона і які також впізнавали на зображеннях. Ці частини, ретельно виготовлені та майстерно розписані, зроблені таким чином, щоб точно імітувати форму відповідних труб ..., у які вони можуть бути вставлені. Нижня частина, яка, отже, відповідає розтрубу реального інструменту, масивна, як частина, котра імітує трубу»² (Hickmann, 1946: 42–43).

¹ Фото з Вікіпедії – Вільної енциклопедії (стаття «Труби Тутанхамона»).

² Тут і далі переклади наші. Оригінальний текст: «Les modèles en bois qui ont été trouvés en même temps que les trompettes de Tout-Ankh-Amon et qu’on a aussi reconnus sur les représentations, ont donné bien du fil à retordre. Ces pièces, confectionnées avec soin et artistiquement peintes, sont faites de façon à imiter exactement la forme des trompettes respectives ... dans lesquelles elles peuvent être introduites. La partie inférieure, qui répond donc au pavillon de l’instrument réel, est massive ainsi que la partie imitant le tube».

Варто зауважити, що Г. Гікманн, припускаючи можливість використання цих дерев'яних деталей як засобу для догляду³ або захисту труб, у цілому схилився до теорії їхньої ритуальної функціональності (там само: 43–45). Вчений відзначав ритуальне призначення сурдин, зокрема використання труб з сурдинами в поховальній церемонії, по завершенні якої сурдини розміщувалися в розтрубах труб⁴. Це припущення є логічним, оскільки сурдини приглушували звук, що відповідало похоронному церемоніалу. Натомість військове призначення сурдин було сумнівним, оскільки це суперечило сигнальній функції духового інструментарію, що застосовувався у війську. Приглушений тембр більше підходить для різного роду ритуалів, у тому числі й похоронних, і практика його застосування існувала у різних поколіннях музикантів минулого. Сурдини, таким чином, впродовж століть використовувались у своїй ритуальній та, навіть, магичній⁵, функції, починаючи від музичного супроводу обрядів поклоніння давньо-єгипетському богу Осірісу⁶ до Похоронної музики в «Чарівній флейті» В. А. Моцарта.

Німецький музикознавець, професор історичної музикології Вюрцбурзького університету Вольфганг Остгофф (1927–2009) у статті «Trombe Sordine» (Osthoff, 1956) відзначив, як найбільш ранню, письмову згадку про використання сурдин, яку він віднайшов у біографії італійського художника П'єро де Козімо (Piero di Cosimo), на-

³ «Інше пояснення цих дивних предметів можна знайти в тому факті, що єгиптяни, які жажали ритуальної нечистоти, дуже ретельно очищали знаряддя поклоніння. Оскільки сурми частково відігравали культову роль, “пробка” могла бути інструментом для чищення, який вводили в інструмент після використання» (Hickmann, 1946: 44).

⁴ Подібних висновків дотримується і Персиваль Д. Кірбі (Kirby, 1947).

⁵ Беручи участь у захисті давньої людини від незрозумілих надприродних явищ; Г. Гікманн, посилаючись також на «Історію музичних інструментів Курта Сакса (Sachs, 1940: 111, 112), звертає увагу на те, що в багатьох прадавніх народів існував звичай ховати сакральні церемоніальні предмети, серед них і труби, від небезпечного потоїбчного ока (Hickmann, 1946: 45).

⁶ «Цей факт не дивує нас, якщо ми бачимо в Осірісі бога родючості і сонця, чий похоронні обряди і особливо воскресіння відіграють таку велику роль», – зазначає Г. Гікманн (Hickmann, 1946: 46).

писаній Джорджо Вазарі та оприлюдненій в 1511 році у його творі «Життя найвидатніших художників, скульпторів і архітекторів» («Vite dei piu eccellenti pittori, scultori ed architetti»). Дж. Вазарі розповідає про «Carro de la morta» («Колісницю смерті»), збудовану за ідеєю П. де Козімо для карнавальної процесії у Флоренції. Сучасні дослідження Денніса Джеронімуса з історії італійського живопису, зокрема, й названої книги Дж. Вазарі, підтверджують цей факт: «У Масляний вівторок, 11 березня 1507 року, жителі Флоренції мали стати свідками найнезвичайнішого видовища: Carro della morte («Карети смерті») за проектом П'єро, створеної на замовлення родини Строцці та в інсценізації міської Гільдії Рукавичників. Запряжений чорними волами та за участю виконавців, одягнених так, щоб мати схожість зі скелетами, які вставляли з трун, щоб співати свої рядки з *Canzona de' morti*, цей візок вели у процесії вулицями Флоренції під музику – і численні зітхання, і оплески» (Geronimus, 2021: 49). Згадана *Canzona de' morti* була однією з найпопулярніших у Флоренції того часу карнавальних пісень, чий текст, на відміну від інших, дуже нагадував вірші духовного співу, *lauda spirituale*, тому був надрукований у маленькій збірці покаяння духовних пісень з тією ж назвою, що містила ксилографію із зображенням «Карети смерті» (див. статтю Вільяма Ф. Прайзера, присвячену пісням флорентійських карнавалів: Prizer, 2004). Отже, цей чорний екіпаж, прикрашений білими скелетами і хрестами (Лл. 2), віз закриті труни, з яких під час зупинок поставали костюмовані співаки, супроводжувані музикантами із засурдиненими трубами. Спів, сповнений меланхолії, інтонацій сліз та покаяння, вимагав обов'язкового використання трубачами сурдин для цієї популярної традиції.

Та ще більш раннім вочевидь є свідцтво про використання сурдин для мідних духових інструментів у «Liber gestorum», сімейній хроніці Бернхарда Рорбаха (близько 1338–1482), що містить також відомості про життя у рідному місті її автора – Франкфурті. З нотатки на суміші давньої німецької та латини, датованої «Anno 1467», і приміток до неї, дізнаємось про учасників святкової процесії 22 липня на вшанування блаженної Марії Магдалени: «тож перед причастям міський трубач [drompter] Пітер пішов із *приглушеною* трубою

[*gedempten drompten*], і його син Генсле з лютнею дискантувати, і нас троє з лютнею тенорувати, на імена Пітер Марпург, Генн Каммерер і я, Бернхард Рорбах⁷» (Rorbach, 1884: 216). В пізнішому дописі щодо учасників урочистої процесії *Corpus Christi* (Тіла Христового) 16 червня 1468 року, поруч з ім'ям трубача Пітера знов фігурує «eine dempte drompeten» (там само: 217).



Ілюстрація 2. *La Canzona de' Morti*, гравюра на дереві,
Центральна національна бібліотека Флоренції⁸

Професор університету Нью-Гемпшира Кіт Полк з приводу нотатки Бернхарда Рорбаха 1467 року зауважує, що має місце «дуже цікава» комбінація «лютні з приглушеним тромбонем» (Polk, 1990: 182, 189); тобто вираз «*gedempten drompten*» він перекладає як «приглушений тромбон». Однак переконливішою видається думка Пітера Давні

⁷ Оригінальний текст: «so giengen vor dem sacrament der statt drompter Peter mit einer gedempten drompten und sin son Hensle mit einer luten zu discantiren und unser dri mit luten zu tenoriren mit namen Peter Marpurg Henn Cammerer und ich Bernhard Rorbach» (Rorbach, 1884: 216).

⁸ © Fototeca Gilardi. Фото з Nicholas Hall Journal, наведено у: Geronimus, 2021.

(Peter Downey) з ірландського університету Санта-Марія: «*Corpus Christi* та інші релігійні процесії середньовічної та ренесансної Європи є добре задокументованим явищем. Часто були присутні трубачі, які зазвичай грали з позиції перед Пресвятими Тайнами чи релікварієм ... у таких віддалених одне від одного місцях, як Дамме..., Брюгге ..., Барселона (з ансамблями до десяти “*trompetes*”), Констанс..., Венеція ... Лютні та інші струнні інструменти фігурували в інших процесіях, і вони часто поєднувалися з невеликими групами співаків, як-от у Венеції, Нордлінгені, Валенсії, Ковентрі, Нюрнберзі, Антверпені та Зальцбурзі ... Враховуючи докази, більш розумно підсумувати, що франкфуртський міський трубач грав фанфари на засурдиненій трубі, а лютністи створили власний окремий ансамбль, який, можливо, підтримував процесійний спів» (Downey, 2020: 309). Тим не менш, ключовим залишається слово «*gedempten*» – буквально «*приглушений*», що можна трактувати як використання сурдин (принаймні, таке пояснення видається найбільш ймовірним⁹).

Як можна зрозуміти з різного роду історичних свідочств, що збереглися в архівах європейських міст, на які посилається П. Давні, – записів щодо платні музикантам, хронік з описами релігійних і світських міських та придворних свят і церемоній, – у XIV–XV століттях трубачі, які працювали в містах та при дворах (королівських – Арагону, Франції, Англії, герцогських – Бургундії, Савойї, Феррари, Мілану, Мантуї та ін.) виконували цілу низку обов’язків (Downey, 2020: 309–312). Вони грали ранкові та вечірні призови (зорю), трубили під час важливих проголошень та повідомлень, різноманітних громадських подій, «в інших пишних і церемоніальних випадках, виконували роль посланців, вдягали озброєння та служили у військових походах під час війни» (Downey, 2020: 312).

Тромбони, безсумнівно, теж використовувались у релігійних та світських церемоніях, однак, на ґрунті вивчення широкого кола історичних джерел та наукових напрацювань, П. Давні дійшов висновку, «що тромбон із механізмом подвійної куліси був розроблений протягом першого десятиліття п’ятнадцятого століття, ймовірно, при са-

⁹ Див. також: Herbert, 2006: 27.

войському дворі, і поступово змінював свій зовнішній вигляд протягом цього століття від форми, схожої на трубу, до форми, яку визнають сьогодні» (Downey, 2020: 319). Тобто за доби Ренесансу тромбон ще зазнавав «еволюційного розвитку» і лише поступово отримав звичну нам форму, яку від середини XV століття фіксують нечисленні мініатюри та живописні полотна (там само: 318). Найбільш відомі зі згаданих зображень – «Успіння богородиці» Філіппіно Ліппі («Assumption», 1488–93) з каплиці Карафи церкви Санта-Марія-сопра-Мінерва (Santa Maria sopra Minerva) в Римі та «Процесія на площі Сан-Марко» («Procession in Piazza San Marco», 1496) Джентіле Белліні з Галереї Академії Венеції¹⁰.

Отже, згадок про ренесансні тромбові сурдини, окрім наведеного вище тлумачення К. Полком змісту франкфуртської хроніки, чи будь-яких їх зображень, досі не знайдено. Тим не менш, повністю виключити їх застосування все ж неможливо, враховуючи практику спільної гри на різних духових інструментах та наявність прикладу трубних сурдин, що вже існували. К. Полк вважає, що у склад таких духових ансамблів, як *alta capella*, вже 1363 року входила кулісна труба (Polk, 1989: 392); можливо, йдеться про так званий *zugtrompete*, що «час від часу використовувався в церковній музиці, зокрема в кількох кантатах Й. С. Баха, який назвав його *tromba da tirarsi*» (Wallace, & McGrattan, 2011: 38). Однак ці інструменти ще відрізнялися від тромбонів сучасної конструкції, і саме на XV–XVI століття припадає процес їх активного вдосконалення.

Від середини XV століття в Нюрнберзі розпочинається діяльність родини Нойшель, династії майстрів з виготовлення духових інструментів, мідних і дерев'яних. Найвідоміший її представник, Ганс Нойшель (Neuschel, в інших варіантах Neuschl, Neischl, Neyschl, навіть Meuschel), шанований музикант, трубач і тромбоніст, а також коваль і підприємець, згадується в документах в період від 1461 до 1504 року (Neuschel, Hans. In *Deutsche Biographie*). Саме він завершив вдосконалення тромбону, а також перетворив ковальське

¹⁰ Ці та деякі інші зображення тромбона можна знайти онлайн у добірці Вілла Кіімбелла (Kimball, W., 2014).

ремесло на справжнє мистецтво створення музичних інструментів, які стали вважатися найкращими в Європі. Наприкінці XV століття нюрнберзькі майстри почали працювати на віддалених замовників: двори європейських королів, принців, герцогів, князів, а також папський двір, а виробництво труб і тромбонів посіло провідні позиції (Fumasoli, 2017: 127). Від 1504 року сімейний бізнес перебрав на себе Ганс Нойшель-молодший, син видатного майстра, а після його смерті 1533 року – його небіж Георг (Йорг) Нойшель. Ще одним з відомих нюрнберзьких майстрів був Еразм Шніцер (помер 1566 р.). Виготовлений ним 1551 року для англійського короля Генріха VIII тромбон відомий як найстаріший з тих, що збереглися (Fonseca, 2008: 25).

Показово, що серед нюрнберзьких труб, які здебільшого виготовлялись з латуні, нерідко зустрічалися зроблені зі срібла й прикрашені сусальним золотом, що свідчить про їх *церемоніальне* призначення (Wallace, & McGrattan, 2011: 47). Хоча декоративне оздоблення могло бути й вимогою багатого замовника, з думкою вченого важко не погодитися, оскільки функції ритуально-церемоніального інструмента труба продовжувала виконувати й в наступні століття аж до наших часів. Наприклад, труби були незмінними учасницями ритуалів у масонстві – вченні, що наприкінці XVI століття почало широке розповсюдження по всьому світові.

Використання труби в масонських обрядах посвячення було пов'язане із символікою сакрального числа «сім»: «Сім труб означають, що масонство простягається по всій поверхні землі на крилах слави і підтримує себе з честю» (Morgan, 2006: 190). Щодо практики застосування сурдин Т. Герберт стверджує, що «записи масонських обрядів від кінця XVI століття містять посилання на гру трубачів і “відкрито”, і “закрито”», та висуває припущення, що «засурдинення труби не було вільним від символічних асоціацій» (Herbert, 2006: 27).

Засурдинені труби, дійсно, брали участь у поховальних обрядах масонів, чому існують задокументовані підтвердження більш пізніх часів. Шотландський дослідник Олександр Мак-Гратен у своїй дисертації (McGrattan, 1999: 385) зазначає: «Традиція виступу трубачів на поховальних церемоніях зберігалася протягом XVIII і XIX століть

на похоронах масонів», посилаючись на англійське масонське періодичне видання «The Free-Masons' Magazine» за 1794 рік з описанням подробиць церемонії: «Згідно з Давнім Кустодом. Для членів третього ступеня [присвячення] в процесії були “приглушені барабани, і закриті труби”, і “хористи, що співали гімн” (Free-Masons' Magazine, 1794, с. 20–22; цит. в Morchen, 1981: 218)» (McGrattan, 1999: 385).

Наступну історично важливу згадку про сурдини містить праця Марена Мерсенна (1588–1648) – французького теолога, математика, акустика, фізика і філософа – «*Harmonie universelle*» (Mersenne, 1636; 1637; *Лл. 3*).

Впродовж першої половини XVII століття він був одним з координаторів наукового життя Європи, активно переписувався практично з усіма видатними вченими того часу і зробив багато відкриттів у області акустики та теорії музики. У «П'ятій книзі духових інструментів» («*Livre cinquième des instruments à vent*»), Proposition XX, другого тому своєї фундаментальної праці М. Мерсенн надає ілюстрації, де сурдина зображена як частина обладнання труби (Mersenn, 1637: 267, *Лл. 4*). Біля іншого малюнку (там само: 260, *Лл. 5*) є пояснення, що сурдина «зазвичай виготовляється зі шматка дерева, який поміщений у розтруб труби, так що вона так сильно затикає її, що це зменшує та приглушує її звуки» (там само: 259).

Той факт, що М. Мерсенн зображає сурдини тільки поруч з трубою, а не з тромбоном, може свідчити про те, що на той час ними користувалися лише трубачі, вважає Т. Герберт (Herbert, 2006: 27).

В опері К. Монтеверді «Орфей» виявляємо першу в музичній партитурі вказівку щодо підймання строю на тон вище за умов використання трубачами сурдин при виконанні вступної Токати: «Токата, яка грається тричі усіма інструментами, перш ніж піднімається завіса, і на один тон підвищується, якщо труби воліють звучати з сурдинами» (*Лл. 6*).

Варто відзначити, що сурдини епохи Ренесансу підіймали висоту звуку на цілий тон, в той час як барокові сурдини – на півтон (див. Pule Jr, 1991). Це зумовлено тим, що розтруби труб за часів К. Монтеверді були більшими і музиканти вставляли сурдини глибше, що й зумовлювало цю різницю в інтонуванні.

HARMONIE UNIVERSELLE. CONTENANT LA THEORIE ET LA PRATIQUE DE LA MUSIQUE.

Où l'on voit traité de la Nature des Sons, & des Mouuemens, des Consonances, des Dissonances, des Genres, des Modes, de la Composition, de la Voix, des Chants, & de toutes sortes d'Instrumens Harmoniques.

Par F. MARIN MERSENNE de l'Ordre des Mathématiciens.



A PARIS,
Chez SEBASTIEN CRAMOISSY, Imprimeur ordinaire du Roy,
rue S. Jacques, aux Cicognes.

M. DC. XXXVI.

Avec Privilège du Roy, & Approbation des Docteurs.

Ілюстрація 3. Обкладинка «Harmonie universelle» М. Мерсенна.
Національна бібліотека Франції¹¹

¹¹ Фото в ілюстраціях 4–6 запозичені з ресурсу: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France, де трактат М. Мерсенна (див. Mersenne, 1636) доступний для громадського користування.



Ілюстрація 4. Малюнок труби та сурдини до неї з трактату М. Мерсенна



Ілюстрація 5. Сурдина для труби, зображена М. Мерсенном

L'Orfeo: Toccata e Ritornello

Claudio Monteverdi (1567-1643)

Transcr.: Damien H. Zanette

Toccata che si suona avanti il levar de la tela tre volte con tutti li stromenti, & si fa un Tuono piu alto volendo sonar le trombe con le sordine.

Clarino.
Quinta.
Alto e basso.
Organo.
Basso.

Ілюстрація 6. Партитура «Орфея» К. Монтеверді

В. Остхофф (Osthoff, 1956) вважав, що використання сурдин у «Орфеї» пов'язувалося з акустичними особливостями зали в Мантуї, де відбувалася прем'єра твору. У цій невеликій залі труби без сурдин звучали б занадто голосно, однак у сучасних виконаннях опери у великих залах сурдини не застосовуються. У цьому є певний недолік, оскільки це перешкоджає почути оригінальне звучання, задумане композитором для виконання твору перед невеликою кількістю слухачів. Однак немає жодних точних відомостей про труби і сурдини, що використовувалися на прем'єрі «Орфея», які стали б визначальним фактором у розумінні ролі сурдин в опері; отже, ми можемо спиратися лише на вказівку самого К. Монтеверді.

Таким чином, перші сурдини використовувалися саме для труб, тоді як тромбонів сурдини з'явилися порівняно пізно. Це спричинено тим, що

1) тромбон завдяки своєму розміру і специфічній конструкції має м'якший і тихіший звук, що не вимагало його зтишування;

2) не було потреби у використанні сурдин для корекції строю та інтонації інструмента завдяки присутності куліси, за допомогою якої ці проблеми легко усувалися.

Згідно Т. Герберту, «є певні докази того, що приглушування тромбона практикувалося в період Бароко, а потім вийшло з ужитку до дев'ятнадцятого століття» (Herbert, 2006: 26).

Наприклад, тромбони і труби з сурдинами звучать у одній з весільних арій Дитріха Букстегуде (Buxtehude, 1637–1707), німецького органіста і композитора данського походження, одного з основних представників північно-німецької органної школи. Арія «*Auf! Stimmet die Saiten, Gott Phoebus tritt ein*» («Ну ж бо! Струни лаштуйте, бог Феб йде до нас», ВухWV 116) була написана 1672 року на честь весілля любекського бургомистра Генріха вон Кірчрінга. Невеличкий інструментальний вступ до арії виконують дві труби з сурдинами, а в її інструментальному ритурнелі використовуються дві труби і два тромбони з сурдинами. Інструменти нотуються строем «С», але із сурдинами вони звучать у строї «D», так само, як і в «Орфеї» К. Монтеверді. Д. Букстегуде застосовує сурдини також в деяких інших своїх творах; за його замовленням навіть були спеціально виго-

товлені шість сурдин для інструментів Marienkirche в Любеку, де він працював органістом. В передостанній частині, «Amen», із кантати «Ihr lieben Christen, freut euch nun» («Злюблені християни, радійте тепер», ВухWV 51, вірогідно, 1680) використано засурдинені тромбони. Показовим з точки зору образної семантики є використання засурдинених тромбонів у «Castrum doloris» («Зámку скорботи», 1705), написаному Д. Букстегуде на смерть Леопольда I, творі, що, за церковною традицією, супроводжував церемонію прощання з померлою шанованою особою та містив хори, арії, інструментальні ритурнелі. На жаль, музику «Castrum doloris» втрачено, однак збереглося лібрето твору з ремарками щодо постановки, де йдеться про застосування тромбонів з сурдинами та приглушення також інших інструментів (органу, дзвонів): «Die Posaunen and Trompeten mit Sourdinen / auch übrige Instrumenta allesamt gedämpffet» (згідно Herbert, 2006: 27; Wallace, & McGrattan, 2011: 145, Weiner, 2016: 65–66; Snyder, 1987: 379).

Про ще більш ранній зразок використання тромбонів з сурдиною повідомляє Говард Вейнер. Це арія «Audi filia» («Слухай, дочко»), автором якої є австрійський священик-композитор Абрагам Мегерле (1607–1680) – капельмейстер князя-єпископа Зальцбурга у 1640–1651 роках. Твір, опублікований 1647 року в Зальцбурзі в зібранні церковної музики Мегерле під назвою «Ara Musica», був написаний для двох сопрано, двох тромбонів і *basso continuo*, і, хоча партія верхнього сопрано не збереглася, цікавим є художній ефект зіставлення в ньому тембрів закритих (на початку) і відкритих (середина) тромбонів (Weiner, 2016: 57, 62).

Ймовірно, найважливішою працею барочної доби, де можна знайти відомості щодо використання сурдин, є трактат німецького композитора, трубача і органіста Йоганна Ернста Альтенбурга (1734–1801) «Спроба настанови до героїко-музичного мистецтва трубача та барабанщика» («*Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauker-Kunst*», 1795). У другій главі трактату, «Про давнє використання труби, про гідність і привілеї, які завжди мали трубачі», Альтенбург поринає у часи Старого Заповіту, яким присвячує чималу увагу: «Відповідно до історії, дві срібні труби, подаровані жерцям Мойсеєм, є найдавнішими з відомих. Також

поза сумнівом лишається те, що вони головним чином використовувались у зовнішній обрядовості урочистого богослужіння» (Altenburg, 1795: 13). Звідси – майже сакральний статус і самої фігури трубача в біблійних оповідах, від яких автор починає свій історичний екскурс. Трубоч-первосвященик, що прийняв дар Мойсея, є лідером у духовному і повсякденному житті спільноти.

Саме він фактично впорядковує буття суспільства: окрім керування ритуалами молитов і жертвоприношень, визначає ранковий і полудній час, збирає громаду, стає вісником і посильним, обслуговує офіційні церемонії, охороняє святині і попереджає про небезпеку. Головує він і на полі бою як *Feldpriester*, що синхронізує рух підрозділів за допомогою різних видів сигналів, веде військо в атаку: яскравий звук труби підносить дух бійців, прикликає божественну милість і допомогу (згідно Altenburg, 1795: 14–16). На необхідності підтримки високого суспільного статусу трубача, який він отримав разом зі своїм божественним інструментом, Альтенбург наголошує протягом усього трактату, де неодноразово зачіпаються питання привілеїв, професійних чеснот та гідної оплати праці музикантів (Altenburg, 1795: 20, 39, 45, 53).

Можна припустити, що сурдини для труб застосовувались вже за біблійних часів, однак важко зрозуміти напевне, що саме малося на увазі в наведеній Альтенбургом згадці про «слабке дудіння» труб священників-охоронців Скінії на довготривалих тонах, яке виражало стан «душевного спокою» і здійснювалось одним-двома трубачами; на відміну від іншого виду сигналів – «ясного», «модульованого», на різних тонах, пов'язаного з «радістю» чи «плачем», що завжди гралися виключно двома трубами (Altenburg, 1795: 14). Чи здійснювалося тут приглушення звуку саме сурдиною, неясно, але зрозуміла його причина – необхідність сповістити спільноту про переміни зовнішніх обставин (спокій /небезпека /радість /горе) через вираз пов'язаних з цим емоцій.

Тим не менш, за Альтенбургом, сурдину «... треба розглядати як давнє знаряддя», бо вже в Сьомій з «Сатир» Ювенала згадується приглушена труба – «*buccina surda*» (Altenburg, 1795: 86)¹².

¹² В поетичних перекладах Ювенала може зустрічатися «труба оніміла», «німа труба».

Про власне сурдини для труб йдеться в спеціальному розділі «*Surdun. (Sordun)*» дев'ятої глави трактату Альтенбурга, де він дає пояснення щодо назви цього пристрою («від *Surdus*, що означає: слабкий або приглушений»), його матеріалу (тверда деревина) та призначення: сам по собі він «не видає жодного звуку», але при грі з ним на трубі це «не тільки надає їй зовсім іншого звучання, майже як у гобоя, але й підвищує його на цілий тон», якщо пристрій «добре повернути» (Altenburg, 1795: 86).

Приклад того, як цілотонова сурдина змінює стрій натуральної труби для скорочення кількості задіяних у грі у восьми різних тональностях інструментів (з восьми до трьох), є в попередньому розділі «Налаштування» («*Sinstimmung*») цієї ж глави: «2) *A dur*. Берете коротку або *G*-трубу і встромляєте сурдину, і налаштовуєтеся» (Altenburg, 1795: 86). Отже, одна й та сама труба *in G* отримує можливість грати у двох тональностях – *G-dur* та *A-dur*. Практичні поради з приводу зміни строїв натуральних труб мали важливе значення, оскільки на той час співіснувала значна кількість інструментів, що походили з різних країн (німецькі, англійські, французькі) та мали різні налаштування. Альтенбург як безпосередній учасник Семирічної війни, що охопила всю Європу та навіть вийшла за її межі, добре на цьому розумівся, отже, його настанови з цього питання заслуговують на довіру. Його служба в армії пояснює й те, що призначення труби як *військового* інструменту він вважає чи не основним і наводить багато деталей з цього приводу: «Наша звичайна труба (лат. *Tuba*, франц. *Trompette*, італ. *Tromba* або *Clarino*) відома як музичний духовий і військовий інструмент і використовується особливо кавалерією» (Altenburg, 1795: 9).

Підсумовуючи сучасний йому практичний досвід, Альтенбург виокремлює типові випадки використання сурдин.

«Безпосередніми підставами для використання сурдин є такі:

- 1) Коли військо вирушає тишки, щоб ворог не знав про це.
- 2) Біля тіл на похованнях.
- 3) Вони мають застосовуватись у щоденних вправах на досягнення добротності і витривалості; та
- 4) Чи може хтось не знати, що таким чином пискливого звуку не буде чути;

5) У такий спосіб можна налаштуватися на гру в багатьох тональностях» (Altenburg, 1795: 87).

Отже, перелік, наведений Альтенбургом, свідчить про поширення сфери застосування сурдин в барочній практиці з соціально-побутового рівня (військові сигнали, похоронний обряд) також на художньо-професійний (щоденні вправи духовика, практика транспонування для виконання музичних творів).

Протягом XVIII-го століття цей процес продовжується, набуваючи особливої актуальності вже в XIX-му, в добу Романтизму. Т. Герберт зауважує, що «використання засурдинених тромбонів в оркестровій музиці рідко зустрічалося до пізнього дев'ятнадцятого століття» (Herbert, 2006: 26), проте саме цей період дає численні приклади використання композиторами сурдин для тромбонів і труб, а також вже й для інших мідних духових інструментів.

Сурдини для труб і тромбонів використовував Р. Вагнер у операх «Зігфрід» (1871) і «Загибель богів» (1874) із тетралогії «Перстень Нібелунга», а також «Нюрнберзькі мейстерзінгери» (1867), де в епізод «Танці учнів» введено труби з сурдинами. До звучання тромбонів і труб з сурдинами звертається і Р. Штраус у симфонічній поемі «Дон Жуан» (1889) та більш пізніх симфонічних і оперних творах. У симфонічній поемі «Дон Кіхот» (1897) Р. Штраус одним з перших використав сурдини для тенорової туби. Також сурдини застосовані для всієї мідної групи (три труби, три тромбони, шість валторн, туби тенорові і басові). При зображенні зустрічі Дон-Кіхота і двох овечих стад композитор застосовує ефектний прийомом *frullato* у кларнетів та засурдинених труб, тромбонів і валторн на фоні струнних (від цифри 22 партитури).

Щодо сурдин для валторни, точних свідочств їх раннього використання досі не знайдено, що пояснює порівняно пізні походження самого інструменту (XVII століття) від численних різновидів сигнальних рогів та ріжків. Якщо вони й існували, припускає доктор Ніколас Сміт, то єдина різниця між валторною і трубною сурдиною до середини XVIII століття полягала у більшому розмірі валторнової з-за ширшого розтрубу. Як ранній приклад використання такого пристрою він наводить вже згадану вище кантату Д. Букстегуде «*Ihr lieben*

Christen, freut euch nun», де передбачено застосування двох *Clarini in Sordini* (Smith, n. d. History of the horn mute).

Чисельні технічні інновації щодо тембрового звучання духових інструментів приписуються Антону Йозефу Гампелю (Anton Joseph Hampel, 1710–1771). Валторніст-віртуоз, який працював у Дрезденській Придворній капелі, він розробив техніку закриття розтрубу валторни правою рукою, що дало можливість грати на натуральній валторні хроматичний звукоряд. В 1750–1755 роках Антон Йозеф Гампель та дрезденський виробник інструментів Йоган Вернер винайшли першу не транспонууючу сурдину, експериментуючи з її розмірами та щільністю (порожнечою в середині дерев'яної деталі). Завдяки всім цим інноваціям сурдина для валторни входить в художню практику, починаючи від творів К.-М. Вебера (Концерт Es-dur для кларнета) і Л. ван Бетховена (Фінал Шостої симфонії, II частина Скрипкового концерту), а в партитурах поступово зникає позначка про зміну тональності при використанні сурдин для духових інструментів, як це було в «Орфеї» Монтеверді.

Впродовж еволюції сурдин було створено багато їх різновидів, і деякі з них мали дуже цікавий вигляд. Так, 1896 року американська компанія C. G. Conn Co створила «ехо-корнет» на замовлення трубача-віртуоза Теодора Хока (Hoch). Цей інструмент містив спеціальний відсік-сурдину, що активувалася великим пальцем лівої руки (Іл. 7). Найвідомішим твором, написаним для ехо-корнету, були «Маленькі співочі пташки з фантастичного Тюрингського лісу» («Singvögelchen aus den thüringer wald fantasie») Т. Хока.

Незважаючи на академічне походження, сурдини найактивніше використовувалися в джазовому репертуарі. Піонером на цьому шляху став американський корнетист та диригент Джозеф Натан «Кінг» Олівер («King» Oliver, 1881–1938). В пошуках нового звучання інструменту він першим почав використовувати такі типи сурдин, як «plunger», «derby hat», «bottle», «cup». Його улюбленою була маленька металева сурдина, зроблена на замовлення компанією C. G. Conn, яку музикант використав для виконання соло своєї відомої пісні «Dippermouth Blues».



Ілюстрація 7. Ехо-корнет фірми С. G. Conn¹³

За тривалий період еволюції змінилося не лише застосування сурдин у виконавській практиці, але й самі різновиди цього пристрою. Найдавнішим і найпростішим у виготовленні був вид сурдин «Straight Mute» (Іл. 8). Сурдина фіксується в інструменті за допомогою трьох корків, розміщених на її «хвості». Сьогодні найчастіше виготовляється з металу, рідше – з пластмаси чи дерева, завдяки їй звук перетворюється на темний, глухий. Цей різновид сурдини найчастіше зустрічається в класичній академічній музиці, зокрема, його застосовано в «Концерті» Бели Бартока для симфонічного оркестру для групи труб.

Тип сурдин «Cup Mute» (Іл. 9) фіксується в інструменті як і попередній зразок, але відрізняється напівзакритою конструкцією, завдяки якій створює більш світлий та дзвінкий звук. Цей різновид сурдини використовується у творі Анрі Томасі (Tomasi, 1901–1971) «La Semaine Sainte a Curzco» (1918) для труби з камерним оркестром або органом.

¹³ Тут і далі фото сучасних сурдин, до яких не додані спеціальні посилання, запозичені з вільних Інтернет-ресурсів.



Ілюстрація 8.
«Straight Mute»



Ілюстрація 9.
«Cup Mute»



Ілюстрація 10. «Harmon
Wa-Wa Mute»

Сурдина типу «Harmon Wa-Wa Mute» (Іл. 10) фіксується в інструменті завдяки суцільному корку, розміщеному на початку її хвоста. Зміна конструкції фіксатора сурдини зумовлена необхідністю повного контролю руху струменя повітря. Пристрій складається з двох елементів – «тіла» сурдини та чашоподібної частини на ніжці, яка знімається і утворює притаманний лише цій сурдині «квакаючий» звук. Завдяки маніпуляціям правої руки музикант досягає зникаючого чи наростаючого ефекту гучності або «квакаючого» звучання. Це дуже популярний вид сурдин, особливо в джазовій музиці. Іронічний світлий звук допомагає створити веселий та невимушений настрій виконуваної композиції. Сурдини саме цього типу використовуються трубачами в «Рапсодії у блюзових тонах» Дж. Гершвіна, а відомий американський трубач Майлз Девіс (Davis, 1926–1991) часто застосовував «квакаючий» ефект без з'ємної частини, що створювало приглушений проникливий тембр.

Такий різновид сурдин, як «Plunger mute», також має цікаву конструкцію, бо, на відміну від більшості інших типів, не кріпиться в інструменті. Музикант тримає її однією рукою і, в залежності від кута взаємодії з розтрубом, змінює тембр інструмента. Починаючи від Дж. Олівера і до сьогодні, «plunger» залишається засобом, без якого важко уявити джаз. Багато музикантів починали з того, що просто купляли звичайний сантехнічний вантуз і, відділивши від нього

дерев'яну ручку, отримували традиційний «plunger», звідки й назва. На даний момент, ця сурдина є ледь не обов'язковою в інструментарії будь-якого джазового / естрадного виконавця на мідних духових інструментах. Поруч з багатьма іншими сурдинами, тип «plunger» використовується трубачем-солістом та всією секцією групи тромбонів в опері «Світло. Сім днів тижня, Четвер» («LICHT. Sieben Tage der Woche, Donnerstag») Карлхайнца Штокгаузена (Лл. 11).



Ілюстрація 11. Маркус Штокгаузен (син композитора), виконавець ролі Міхаеля-трубача у «Donnerstag»¹⁴

Техніка «Stopping» (hand-in-bell) дозволяє змінити тембр без додаткових засобів, лише за допомогою руки виконавця. Конструктивні особливості не дають можливості використовувати цей тип засурдинення для туби, баритона (тенор-туба) та ускладнюють його застосування тромбоном, проте він зручний для труби і валторни, оскільки рука і так постійно перебуває в розтрубі інструмента. Повністю вставляючи руку в інструмент, музикант обмежує потік повітря, роблячи звук тихішим, гугнявим (Лл. 12). Головний недолік такого виконання – зміна звуковисотності, звучання майже на півтон нижче.

¹⁴ Фото: Вікіпедія (стаття («LICHT. Sieben Tage der Woche»)).

Це той самий вид техніки, що був розроблений А. Гампелем в середині XVIII століття. На письмі позначається: «+», «stopped», «stopfen» або «echo». Цей прийом використав Поль Дюка у «Вілланелі» для валторни з фортепіано.



Ілюстрація 12. Приклад застосування техніки «stopping»

Сурдина «Solotone Mute» (Іл. 13) має інтенсивніший звук, ніж «harmon», і характерну властивість «мегафону». «Solotone» має й інші, менш популярні назви, такі як «cleartone mute», «doppio sordino», «double mute» и «mega mute». В останній частині Скрипкового концерту № 2 Б. Бартока секція труб і тромбонів виконує свою партію саме з такими сурдинами.

Сурдина «Bucket mute» (Іл. 14) кріпиться на розтрубі за допомогою трьох виступів на хвості, хоча існують конструктивні рішення у більш класичному для сурдини вигляді – на трьох корках. Всередині сурдина заповнена абсорбуючим матеріалом (зазвичай ватою), що глушить звук і робить його м'яким та оксамитовим, створює ефект «прикритої» звучності, яка нагадує тембр валторни. Завдяки абсорбуючому наповненню сурдина має також назви «velvetone» або «velvet-tone» (оксамитовий звук). Перша сурдина типу «bucket» була в 1922 році виготовлена Уільямом Макартуром (McArthur).



Ілюстрація 13. «Solotone mute»



Ілюстрація 14. «Bucket mute»

Зовнішній вигляд сурдини «Derby (hat)» нагадує звичайний капелюх (Іл. 15). Раніше такі сурдини найчастіше виготовлялися із металу (зазвичай алюмінію), а зараз переважає пластик. Це унікальний тип сурдини, що може використовуватися як «plunger» (триматися рукою) або стояти перед музикантом на стійці. Другий варіант дає можливість видозміни лише декількох нот без відволікання на встановлення сурдини в розтруб і, водночас, дає змогу повноцінно тримати інструмент. Велика глибина сурдини вказує на те, що тембр інструмента майже не змінюється, лише приглушується. Вілбур Депеніс (Deparis) майстерно використовує таку сурдину у своїх соло разом із власним бендом «New» з Нового Орлеану.

Сурдину «Whisper (practice) mutes» було придумано для занять музикантів за потреби досягнення тихого звучання, зокрема, в готелі, поїзді, літаку (Іл. 16). Як свідчить назва, з цієї сурдиною інструменти звучать тихіше, ніж з іншими. Завдяки щільному корку навколо хвоста сурдини, що не дає виходити великій кількості повітря, лише невеликі отвори випускають звук назовні. Всередині міститься абсорбуючий матеріал, як і в «bucket», що додатково глушить звук та робить його схожим на шепіт (звідки й назва). Головний недолік такої сурдини – надмірний опір вхідного повітря, що суттєво ускладнює гру на інструменті, особливо у високому регістрі.



Ілюстрація 15. «Derby hat»



Ілюстрація 16. «Whisper (practice mute)»

Також існують подібні електронні сурдини «silent brass», які є підвидом сурдини «whisper». Але завдяки електронному преампу і навушникам музикант почувається набагато краще, ніж при грі на сурдині «practice». Проте залишається проблема з надмірним опором, що ускладнює регулярні заняття з такими сурдинами.

Головну проблему сурдин для занять вирішив прибрати амбасадор компанії Conn, джазовий тромбоніст Айра Непус (Ira Nepus) за допомогою сурдини з неопрену. На час написання презентованої статті у червні 2022 року цей тип сурдин був надзвичайно рідкісним і доступним для придбання лише в деяких країнах Європи, зокрема Фінляндії. Сурдина з неопрену не вирізняється здатністю продукувати гарні звукові барви, проте добре глушить звук, легка і м'яка, а найголовніше, не створює великого спротиву повітря (Іл. 17).

Майбутнє покаже, чи стануть такі сурдини популярними, але переваги цього нового типу є очевидними, і автор цієї статті не має сумнівів у майбутньому активному розповсюдженні неопренової сурдини.

Висновки. На відміну від великої кількості сучасних нетрадиційних виконавських засобів, сурдини є дуже давніми пристроями, що існували вже за часів Стародавнього Єгипту. Перші відомі зразки сурдин датуються правлінням Тутанхамона, і від того кожне століття

демонструє постійну присутність цього пристрою, спочатку в обрядово-релігійних та військових діях, а згодом і в мистецькому середовищі. Історично першими, за збереженими свідоцтвами, були сурдини для труб, пізніше практика їх застосування поступово поширилась на тромбони, валторни, туби.



Ілюстрація 17. Сурдина з неопрену

Популярність сурдин зростала разом із потребою у різноманітні тембрового колориту, обумовленою виникненням нових стильових напрямів, індивідуальних композиторських рішень. Разом з тим, із вдосконаленням техніки виконавства на мідних духових інструментах, сурдини знайшли своє місце в педагогічному процесі як пристрій для зміцнення виконавського апарату. Нарешті, на сьогодні виникла необхідність у забезпеченні комфорту як музиканта, так і його оточення в ході тривалих занять виконавця-концертанта та студента-духовика.

Еволюція сурдини призвела до виникнення значної кількості її сучасних типів, призначених для створення різноманітних звукових ефектів, що потребувало огляду в цій публікації широкої палітри існуючих різновидів сурдин, які завоювали авторитетне місце серед виконавців і композиторів.

Перспективи подальших розвідок. Відкриття нових архівних документів, поправки науковців до тлумачення змісту вже відомих,

а також нові археологічні знахідки постійно вносять уточнення в розуміння історії застосування сурдин, а процес вдосконалення існуючих та розробки нових їх різновидів перебуває в постійному русі. Тому й тему цього дослідження вичерпати неможливо.

ЛІТЕРАТУРА

- Муєдінов, Д. (2017). *Нетрадиційні виконавські прийоми на трубі в контексті історико-художнього розвитку*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Altenburg, J. E. (1795). *Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauker-Kunst*. Halle: HC Hendel, <https://archive.org/details/versucheineranle00alte/page/48/mode/2up>
- Cron, M. (1996). In Defense of Altenburg: The Pitch and Form of Foreign Trumpets. *Historic Brass Society Journal*, 8, 6–41, https://www.historicbrass.org/edocman/hbj-1996/HBSJ_1996_JL01_002_Cron.pdf
- Downey, P. (2020). In tubis ductilibus et voce tubae – Trumpets, slides and performance practices in late Medieval and Renaissance Europe. In G. Gillen & H. White (Eds.). *Irish Musical Studies*, 2: Music and the Church, pp. 302–332. Belfast: Irish Academic Press.
- Edtbrustner, E. (2013). *Die Akustik der Posaune*. (Diplomarbeit, Mag. phil.). Universität Wien. Wien, <https://phaidra.univie.ac.at/open/o:1297776>
- Fonseca, D. A. L. (2008). *O Trombone e suas atualizações: Sua história, técnica e programas universitários*. (Dissertação de Mestrado). Escola de Comunicações e Artes. São Paulo. DOI 10.11606/D.27.2008.tde-05072009-231656
- Fumasoli, B. (2017). *Wirtschaftserfolg zwischen Zufall und Innovativität Oberdeutsche Städte und ihre Exportwirtschaft im Vergleich (1350–1550)*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Geronimus, D. (2021). Nightsong by torch light. In Dennis Geronimus. *Grey Matters*, [05], pp. 47–67. (Nicholas Hall Art), <https://www.nicholashall.art/grey-matters-dennis-geronimus/05-nightsong-by-torch-light/>
- Herbert, T. (2006). *The trombone*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Hickmann, H. (1946). *La trompette dans l’Égypte ancienne. aux Supplement Annales du Service des Antiquites de l’Égypte*, Cahier No. 1. Le Caire:

- Imprimerie de l'Institut français d'archéologie orientale, <https://archive.org/details/cASAE-1-1946>
- Kimball, W. (2014). Trombone. Where can you buy trombone art? <https://kimballtrombone.com/2014/09/20/can-buy-trombone-art/>
- Kirby, P. R. (1947). The Trumpets of Tut-Ankh-Amen and Their Successors. *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, 77 (1), 33–45.
- McGrattan, A. (1999). *The Trumpet in Scotland from 1488 to 1800*. Vol. 2. (PhD diss.). Associate of the Royal College of Music. London, UK., http://oro.open.ac.uk/57985/2/286925_vol2.pdf
- Mersenne, M. (1636). *Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique*. (Vols. 1–2). Vol. 1. Paris: Sebastien Cramoisy, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5471093v>
- Mersenne, M. (1637). *Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique*. (Vols. 1–2). Vol. 2. Seconde partie de l'harmonie universelle. Paris: Pierre I Ballard et Richard Charlemagne, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54710466>
- Morgan, W. (Release Date: April 9, 2006). *The Mysteries of Free Masonry* [eBook #18136]. [Chapel Hill, University of North Carolina]:The Project Gutenberg eBook
- Neuschel, Hans. (2022). In *Deutsche Biographie*, [https://www.deutsche-biographie.de/pnd1026926483.html?lan \[29.05.2022\]](https://www.deutsche-biographie.de/pnd1026926483.html?lan [29.05.2022]).
- Osthoff, W. (1956). Trombe sordine. *Archiv Für Musikwissenschaft*, 13(1), 77–95. <https://doi.org/10.2307/929560>
- Polk, K. (1989). The Trombone, the Slide Trumpet and the Ensemble Tradition of the Early Renaissance. *Early Music*, XVII (3), 389–396.
- Polk, K. (1990). Voices and Instruments: Soloists and Ensembles in the 15th Century. *Early Music*, XVIII, 179–198.
- Prizer, W. F. (2004). Reading Carnival: The Creation of a Florentine Carnival Song. *Early Music History*, 23, 185–252.
- Pyle Jr, R. W. (1991). A computational model of the baroque trumpet and mute. *Historic Brass Society Journal*, 3, 79–97.
- Rorbach, B. (1884). Liber gestorum. (Notizbuch). Im Froning, R. *Frankfurter Chroniken und annalistische Aufzeichnungen des Mittelalters (Quellen zur Frankfurter Geschichte, 1)*, 181–223. Frankfurt am Main:

- Carl Jügel's Verlag, <https://archive.org/details/FrankfurterChronikenUndAnalistischeAufzeichnungenDesMittelalters/page/n5/mode/2up> [in German; Latin].
- Sachs, C. (1940). *History of Musical Instruments*. New York: W. W. Norton & Co. Inc.
- Smith, N. (n. d.). History of the horn mute. In Nicholas Smith. *The Hornsmith*, https://www.hornsmith.net/horn_mute.html
- Snyder, K. J. (1987). *Dieterich Buxtehude: Organist in Lübeck*. New York: Schirmer.
- Wallace, J. & McGrattan, A. (2011). *The Trumpet. The Yale Musical Instrument Series*. New Haven: Yale University Press.
- Weiner, H. (2016). Trombone in sordino: Muted Trombones in the Baroque Era. *Historic Brass Journal*, 28, 57–72, DOI: 10.2153/0120160011005
- Yoshikawa, S., Nobara, Y. (2017). Acoustical Modeling of Mutes for Brass Instruments. In: Schneider, A. (Ed.). *Studies in Musical Acoustics and Psychoacoustics, (Current Research in Systematic Musicology (CRSM), vol. 4)*, pp. 143–186. Cham: Springer, https://doi.org/10.1007/978-3-319-47292-8_5

Anatolii Minenko

Ivan Franko National University of Lviv, postgraduate student

e-mail: Anatolii.Minenko@lnu.edu.ua

ORCID iD: 0000-0002-0348-3541

THE EVOLUTION OF THE MUTES FOR BRASS INSTRUMENTS (from Ancient Egypt to present)

The influence of mutes on the sound palette of instruments is very significant: they are able to create sounds of various timbres, which are used both in academic and pop jazz music. This device, which is necessary for a modern performer, has gone a long way to improve in accordance with the changes in the design of musical instruments and the technique of playing them. Therefore, the study of the evolution of mutes sheds light on the specifics of the development of wind performing. Despite the availability of some scientific information, the history of mutes still remains an area for discussions.

The article traces the evolution of mutes for brass instruments from the beginning to the present day, and their varieties are singled out and described.

*A systematic approach to revealing the topic made it possible to consider the main stages of the history of mutes and the directions of their use by musicians of the past. Analysis of documentary and scientific sources, comparison and generalization of information contributed to the rebuilding of an holistic panorama of the historical evolution of the mutes, which, together with their consistent description-classification, was **an innovative research task.***

It is resumed that mutes, which belong to non-traditional means of expression, have been used for a long time: their first samples were found during the excavations of Tutankhamen's tomb in Ancient Egypt. Since then, each century demonstrates the constant presence of this device, first in ritual-religious and military actions, and later in the artistic environment. Historically, the first ones, according to preserved evidences, were mutes for trumpets.

Popularity of mutes grew along with the need for a variety of timbre colors, due to the emergence of new stylistic trends and individual compositional solutions. With the improvement of the performance technique on brass instruments, the mutes included to the pedagogical process as the devices for strengthening the performance apparatus. Finally, today there is a need to ensure comfort of both the musician and his environment during the long classes of the concert performer and the brass student.

Evolution of the mute led to the emergence of a significant number of its modern types, designed to create various sound effects, so the article contains an overview of those varieties that have gained authority among performers and composers.

Discovery of new archival documents, corrections to the interpretation of the already known ones, as well as new archaeological finds are constantly clarifying the understanding of the history of mutes, and the process of developing new varieties of them is in constant motion. So, the topic of this research remains open.

Key words: *brass instruments; mutes; evolution of mutes; classification of mutes; trumpet; trombone; French horn; timbre.*

REFERENCES

- Altenburg, J. E. (1795). *Essay on an Introduction to the Heroic and Musical Trumpeters' and Kettledrummers' Art [Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauker-*

- Kunst*]. Halle: HC Hendel, <https://archive.org/details/versucheineranle00alte/page/48/mode/2up> [in German].
- Cron, M. (1996). In Defense of Altenburg: The Pitch and Form of Foreign Trumpets. *Historic Brass Society Journal*, 8, 6–41 [in English].
- Downey, P. (2020). In tubis ductilibus et voce tubae – Trumpets, slides and performance practices in late Medieval and Renaissance Europe. In G. Gillen & H. White (Eds.). *Irish Musical Studies, 2: Music and the Church*, pp. 302–332. Belfast: Irish Academic Press [in English].
- Edtbrustner, E. (2013). *The acoustics of the trombone [Die Akustik der Posaune]*. (Diploma thesis, Mag. phil.). University of Vienna. Vienna, <https://phaidra.univie.ac.at/open/o:1297776> [in German].
- Fonseca, D. A. L. (2008). *The Trombone and its actualization: Its history, technique and university programs [O Trombone e suas atualizações: Sua história, técnica e programas universitários]*. (Masters diss.). School of Communications and Arts. São Paulo. DOI 10.11606/D.27.2008.tde-05072009-231656 [in Portuguese].
- Fumasoli, B. (2017). *Economic success between coincidence and innovation. A comparison of Upper German cities and their export economy (1350–1550) [Wirtschaftserfolg zwischen Zufall und Innovativität Oberdeutsche Städte und ihre Exportwirtschaft im Vergleich (1350–1550)]*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag [in German].
- Geronimus, D. (2021). Nightsong by torch light. In Dennis Geronimus. *Grey Matters*, [05], pp. 47–67. (Nicholas Hall Art), <https://www.nicholashall.art/grey-matters-dennis-geronimus/05-nightsong-by-torch-light/> [in English].
- Herbert, T. (2006). *The trombone*. New Haven, CT: Yale University Press [in English].
- Hickmann, H. (1946). *The trumpet in ancient Egypt. Supplement to the Annals of the Service of Antiquities of Egypt [La trompette dans l’Égypte ancienne. Supplement aux Annales du Service des Antiquités de l’Égypte]*, Cahier No. 1. Cairo: Imprimerie de l’Institut français d’archéologie orientale, <https://archive.org/details/cASAE-1-1946> [in French].
- Kimball, W. (2014). Trombone. Where can you buy trombone art? <https://kimballtrombone.com/2014/09/20/can-buy-trombone-art/> [in English].

- Kirby, P. R. (1947). The Trumpets of Tut-Ankh-Amen and Their Successors. *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, 77 (1), 33–45 [in English].
- McGrattan, A. (1999). *The Trumpet in Scotland from 1488 to 1800*. Vol. 2. (PhD diss.). Associate of the Royal College of Music. London, UK., http://oro.open.ac.uk/57985/2/286925_vol2.pdf [in English].
- Mersenne, M. (1636). *Universal Harmony, containing the theory and practice of music [Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique]*. (Vols. 1–2). Vol. 1. Paris: Sebastien Cramoisy, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5471093v> [in French].
- Mersenne, M. (1637). *Universal Harmony, containing the theory and practice of music [Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique]*. (Vols. 1–2). Vol. 2. Second part of universal harmony [Seconde partie de l'harmonie universelle]. Paris: Pierre I Ballard et Richard Charlemagne, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54710466> [in French].
- Morgan, W. (Release Date: April 9, 2006). *The Mysteries of Free Masonry* [eBook #18136]. [Chapel Hill, University of North Carolina]:The Project Gutenberg eBook [in English].
- Muiedinov, D. (2017). *Non-traditional performance techniques on the trumpet in the context of historical and artistic development*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Neuschel, Hans. (2022). *In German Biography [Deutsche Biographie]*, <https://www.deutsche-biographie.de/pnd1026926483.html?lan> [29.05.2022] [in German].
- Osthoff, W. (1956). Trumpet mute [Trombe sordine]. *Musicology Archive [Archiv Für Musikwissenschaft]*, 13(1), 77–95. <https://doi.org/10.2307/929560> [in German].
- Polk, K. (1989). The Trombone, the Slide Trumpet and the Ensemble Tradition of the Early Renaissance. *Early Music*, XVII (3), 389–396 [in English].
- Polk, K. (1990). Voices and Instruments: Soloists and Ensembles in the 15th Century. *Early Music*, XVIII, 179–198 [in English].
- Prizer, W. F. (2004). Reading Carnival: The Creation of a Florentine Carnival Song. *Early Music History*, 23, 185–252 [in English].
- Pyle Jr, R. W. (1991). A computational model of the baroque trumpet and mute. *Historic Brass Society Journal*, 3, 79–97 [in English].

- Rorbach, B. (1884). Liber gestorum. (Notebook). In Froning, R. *Frankfurt chronicles and annalistic records in the Middle Ages (Sources for Frankfurt History, 1)*, [Frankfurter Chroniken und annalistische Aufzeichnungen des Mittelalters (*Quellen zur Frankfurter Geschichte, 1*)], 181–223. Frankfurt am Main: Carl Jügel's Verlag, <https://archive.org/details/FrankfurterChronikenUndAnnalistischeAufzeichnungenDesMittelalters/page/n5/mode/2up> [in German; Latin].
- Sachs, C. (1940). *History of Musical Instruments*. New York: W. W. Norton & Co. Inc. [in English].
- Smith, N. (n. d.). History of the horn mute. In Nicholas Smith. *The Hornsmith*, https://www.hornsmith.net/horn_mute.html [in English].
- Snyder, K. J. (1987). *Dieterich Buxtehude: Organist in Lübeck*. New York: Schirmer.
- Wallace, J. & McGrattan, A. (2011). *The Trumpet. The Yale Musical Instrument Series*. New Haven: Yale University Press [in English].
- Weiner, H. (2016). Trombone in sordino: Muted Trombones in the Baroque Era. *Historic Brass Journal*, 28, 57–72, DOI: 10.2153/0120160011005 [in English].
- Yoshikawa, S., Nobara, Y. (2017). Acoustical Modeling of Mutes for Brass Instruments. In: Schneider, A. (Ed.). *Studies in Musical Acoustics and Psychoacoustics, (Current Research in Systematic Musicology (CRSM), vol. 4)*, pp. 143–186. Cham: Springer, https://doi.org/10.1007/978-3-319-47292-8_5 [in English].

Стаття надійшла до редакції 2 червня 2022 року

Для нотаток

Для нотаток

Наукове видання

Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського

Виходить з 1998 року

АСПЕКТИ ІСТОРИЧНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА

ВИП. XXVII

Збірник наукових статей

Відповідальний за випуск –

Чернявська М. С., кандидат мистецтвознавства, професор,
проректор з наукової роботи ХНУМ імені І. П. Котляревського

Редактори-упорядники – Л. В. Русакова,
Ю. П. Величко

Редагування англomовних текстів – Л. В. Бабаєвська, Ю. І. Лаптінова, К. І. Шишкіна

Комп'ютерне макетування – Л. В. Русакова

Комп'ютерна верстка – О. Б. Мальцев

Підписано до друку 27.12.2022 р. Формат 60 x 84 1/16.

Умов. др. арк. 9,5. Об. вид арк. 9,6.

Зам. № . Тираж 100 прим.

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