

ISSN 2519-4143

**Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського**

АСПЕКТИ ІСТОРИЧНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА

Випуск XXXVII (37)

Збірник наукових статей

**Харків
2024**

Рекомендовано до друку Вченою радою Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (Протокол № 6 від 26 грудня 2024 року)
Свідчення 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.; індексується базами даних *Index Copernicus*, *Google Scholar*, *Бібліометрика української науки*, розміщено на платформі «Наукова періодика України» в Національній бібліотеці України імені В. І. Вернадського НАН України та в Національному репозитарії академічних текстів.

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

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

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

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

Аспекти історичного музикознавства: зб. наук. ст. Вип. XXXVII (37). Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Русакова, Я. О. Сердюк. Харків: ХНУМ, 2024. 204 с. ISSN 2519-4143

У збірнику представлені матеріали, що висвітлюють творчу спадщину і діяльність музикантів, чие життя було пов'язано з Харковом (1 розділ); музично-культурні реалії сучасного та історичного часопростору України (2 розділ) та зарубіжжя (3 розділ), розкриваючи нові аспекти їх наукового бачення.

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

ISSN 2519-4143

**The Ministry of Culture and Strategic
Communications of Ukraine**

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

ASPECTS OF HISTORICAL MUSICOLOGY

Issue XXXVII (37)

Collection of Research Papers

Kharkiv
2024

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

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

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

Editors-compilers: Larysa Rusakova, Yaroslava Serdiuk

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

Aspects of historical musicology: collection of scientific articles. Issue XXXVII (37). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts; editors-compilers L. Rusakova & Ya. Serdiuk. Kharkiv: KhNUA, 2024. 204 p. ISSN 2519-4143

A 90

The collection presents materials that highlight the creative heritage and activities of musicians, whose lives were connected with Kharkiv (section 1); musical and cultural realities of modern and historical time and space in Ukraine (section 2) and abroad (section 3), revealing new aspects of their scientific vision.

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

ЗМІСТ

Розділ 1. Харківські контексти

<i>Зимогляд Н. Ю.</i>	Жанр мініатюри у творчості С. Борткевича	7
<i>Стрілець А. М.</i>	Феномен Ігоря Снедкова (системно-діяльнісний аспект)	25

Розділ 2. Український музичний часопростір

<i>Іванова Ю. М.</i>	Композиторське трактування жіночого хору у світській творчості українських митців	45
<i>Семенюк О. М.</i>	Історико-літературні джерела лібрето опери А. Загайкевич «Вишиваний. Король України»	59
<i>Борисенко М. Ю., Левченко А. А.</i>	Принципи композиторського втілення монограми <i>ВАСН</i> у поліфонічних творах Нестора Нижанківського та Валентина Бібіка: досвід компаративного аналізу	75

Розділ 3. Історія світової музичної культури

<i>Мартьянова А. В.</i>	«Нове життя» маловідомих фортепіанних сонат Фелікса Мендельсона-Бартольдї	116
<i>Чернявська М. С., Сунь Ле</i>	Звуковий образ пекінської опери у фортепіанній творчості китайських композиторів	138
<i>Цінь Юйхан</i>	Сольні фортепіанні твори Ду Мінсіна: жанрово-стильовий та виконавський аспекти	167
<i>Стецюк Р. О.</i>	Джазовий саксофонний стиль С. Роллінза: етапи становлення	182

TABLE OF CONTENTS

Section 1. **Kharkiv contexts**

<i>Nataliia Zymohliad</i>	The genre of miniature in S. Bortkiewicz's work	7
<i>Andrii Strilets</i>	The phenomenon of Ihor Sniedkov (systemic and activity aspect)	25

Section 2. **The Ukrainian musical time-space**

<i>Yuliia Ivanova</i>	Composer's interpretation of the female choir in the secular work by Ukrainian artists	45
<i>Oksana Semeniuk</i>	Historical and literary sources of the libretto of A. Zahaikivych's opera "Vyshyvanyi. The King of Ukraine"	59
<i>Mariia Borysenko, Anna Levchenko</i>	Principles of the composers' embodiment of the <i>BACH</i> monogram in Nestor Nyzhankivsky's and Valentyn Bibik's polyphonic works: the experience of comparative analysis	75

Section 3. **History of the world musical culture**

<i>Alina Martianova</i>	"New life" of little-known Piano Sonatas by Felix Mendelssohn-Bartholdy	116
<i>Marianna Chernyavska, Sun Le</i>	Sound image of Peking opera in piano works of Chinese composers	138
<i>Qin Yuhan</i>	Du Mingxin's solo piano works: genre-style and performance aspects	167
<i>Roman Stetsiuk</i>	Sonny Rollins' jazz saxophone style: stages of formation	182

Розділ 1. ХАРКІВСЬКІ КОНТЕКСТИ

УДК 78.071(477):780.6161.432.083

DOI 10.34064/khnum2-37.01

Зимогляд Наталія Юрївна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувачка кафедри загального та спеціалізованого фортепіано
e-mail: inntasa@gmail.com
ORCID iD: 0000-0003-2614-2181

Жанр мініатюри у творчості С. Борткевича

Відродження творчості С. Борткевича в сучасному національному культурному просторі актуалізує осмислення специфіки інтерпретації пріоритетної для композитора жанрової моделі мініатюри, яка демонструє винятковий потенціал з погляду концентрації та суб'єктивації художньої рефлексії. Мета статті – окреслення стильових, концептуальних, тематично-образних та виразових конструктів жанрової моделі мініатюри у фортепіанній творчості С. Борткевича. На прикладі циклів мініатюр «Кримські ескізи», «Враження», «Маленький мандрівник», «З казок Андерсена», «Фантастичні п'єси», «Lamentations et Consolations» розкрито дихотомічність позиціонування мініатюри митцем як у самостійному статусі, так і статусі частини циклів, варіативних за композиційно-структурними настановами. Доведено численність історико-культурних витоків інтерпретації жанрової моделі мініатюри, які сприяють її жанрово-стильовій синтетичності та резонують із мета-стильовими орієнтирами сучасної художньої практики. Це звернення до естетичних засад французького музичного класицизму; жанрові апеляції до барокової спадщини; значущість маркерів Романтизму – концепту мандрів та багатовимірної сфери ліричної експресії, орієнталізму, барвистості гармонії, а також прямих програмних зв'язків з його художнім доробком; вагомість концептуальних і тематично-образних впливів імпресіонізму з його звукозображальними прийомами. Зазначено тяжіння в межах жанрової моделі мініатюри до синтезу академічної та фольклорної традицій як актуалізації концепту історичної пам'яті – маркера романтичної та сучасної парадигм художнього опанування світу.

Ключові слова: С. Борткевич; жанрова модель; мініатюра; цикл мініатюр; стиль; інтерпретація; фортепіанне виконавство.

Постановка проблеми.

На початку нового тисячоліття, позначеному тотальним і кардинальним переглядом конструктів художньої творчості, питання осмислення сутнісних і значущих явищ у культурному спадку людства набуває особливої гостроти. Своєрідною опозицією сучасним експериментальним мовно-виразовим пошукам стає повернення до мистецького простору, зокрема України, тих здобутків, що за несприятливих історичних обставин були вилучені з культурного досвіду нації. Резонуючи з культуротворчими процесами, спрямованими на досягнення специфіки національної художньої рефлексії, відродження спадщини Сергія Борткевича (1877–1952), ментально детермінованої європейським художнім світом та поєднаною з ним міцними світоглядними зв'язками, водночас актуалізує і питання національної ідентифікації в аксіологічному просторі європейської спільноти, питання особливостей національного художнього світу та модифікування жанрово-стильових настанов у контексті мультикультурного плюралізму, а також формування та самореалізації універсальної творчої особистості, яка сполучає в собі іпостасі композитора, виконавця, просвітника і педагога.

Творчість С. Борткевича, яка в силу політичних та історико-культурних процесів тривалий час була «винесена за межі» України й фактично лишалася незнайомою широкому загалу, на початку третього тисячоліття переживає своєрідний ренесанс, що доводить, наприклад, репрезентація у 2006–2012 роках фортепіанного доробку митця фінським піаністом Й. Сомеро. На теренах України завдяки багаторічному проєкту «Маловідомі твори та композитори» симфонічного оркестру Чернігівської філармонії під орудою М. Сукача також відбувалось активне входження в художній репертуар численних творів композитора, серед яких дві симфонії, балет «Тисяча і одна ніч», три концерти для фортепіано з оркестром, скрипковий та

два віолончельні концерти, «Австрійська» та «Югославська» сюїти, симфонічна поема «Отелло» тощо; у 2017 році цей колектив вшанував пам'ять С. Борткевича виконанням його «Безтурботної сюїти», Концерту для фортепіано із симфонічним оркестром (для лівої руки), Віолончельного та Скрипкового концертів.

Такі імпрези, як Міжнародний молодіжний музичний проєкт 2017 року «Борткевич в Україні» (ініційований С. Левкуличем і Т. Якубовим) із репрезентацією вокального, фортепіанного та симфонічного доробку митця, Міжнародний онлайн-проєкт «Різдво з Борткевичем» 2020 року, I Всеукраїнський фестиваль-конкурс «Борткевич-FEST», організований у травні 2024 року Харківським національним університетом мистецтв імені І. П. Котляревського та Харківським музичним фаховим коледжем імені Б. Лятошинського, стали знаками потужної інтенсифікації процесу опанування творчого доробку митця як частини реалізації надважливого практичного завдання – збагачення національного художнього простору, зокрема сучасного українського фортепіанного репертуару.

Останні дослідження та публікації дозволяють констатувати виняткову інтенсифікацію наукової рефлексії щодо творчості С. Борткевича. Як зауважує Т. Якубов (2017: 67), «від початку ХХІ століття спостерігається надзвичайна активність у світовій “Борткевичеані” – його музику досліджують в Україні, Нідерландах, Великобританії, Австрії, Італії, Польщі, ... Канаді, США й навіть у Японії та Південноафриканській республіці». Дослідницька лінія, пов'язана з творчістю митця, у світовому науковому дискурсі ХХ–ХХІ століть склалася зусиллями М. Баллана, Б. Тадані, В. Калкмана, Е. Пауль, А. Сольдано. У сучасному національному музикологічному просторі зацікавленість широким колом питань, пов'язаних із постаттю С. Борткевича, засвідчують масштабне дослідження його творчого світу в розвідці М. Сукача (2018), розкриття специфіки його фортепіанного доробку у працях О. Чередниченко (2023), Є. Левкулича (2021), висвітлення жанрово-стильових вимірів скрипкової творчості митця у статті Т. Якубова (2017) тощо.

У полі уваги науковців перебувають і актуалізовані сучасними соціокультурними реаліями питання специфіки фортепіанної творчості С. Борткевича, особливостей його виконавської діяльності та інтерпретації його творів видатними піаністами (Молчко, 2022), специфіки втілення маркерів української ідентичності у фортепіанному доробку митця (Гундер, & Фабрика-Процька, 2024; Левкулич, 2016), що відбиває значущість тенденцій глокалізації (Уманець, 2020) у сучасному мультикультурному світі.

В умовах інтенсифікації досліджень жанрово-стильових парадигм творчого світу С. Борткевича музикологічний дискурс демонструє і формування новітніх шляхів його опанування. Актуалізовані, зокрема проблематикою сутності й особливостей сучасного культурного діалогу Сходу і Заходу, становленням і розвитком музичної імагології, яка досліджує «образи Я та Іншого у творах музичного мистецтва з метою виявлення їхньої ідентичності, своєрідності й специфіки, спільних та відмінних рис» (Берегова, 2020: 26), вони реалізуються як висвітлення семантичних та стильових конструктів втілення орієнталізму в сюїті «Кримські ескізи» (Бондар, 2023).

Попри тяжіння сучасного музикологічного знання до всебічного осмислення творчої спадщини композитора, наявні й певні лакуни, що пояснюється тривалим вилученням його творів із художньої практики й, відповідно, наукового дискурсу. Повною мірою це стосується симфонічних полотен С. Борткевича – Симфонії № 1 «З моєї Батьківщини», Симфонії № 2, поеми «Отелло», опери «Акробати», зразків модифікації жанрової моделі сонати (для фортепіано, скрипки, віолончелі), вокальних циклів – «Шість пісень», «Сім поезій Поля Верлена», «Сім пісень Гафіза», «У парку», «Зоряний політ серця», «Три мелодрами», балетної сюїти «Тисяча і одна ніч». Не є винятком і фортепіанна творчість митця, значущі сегменти якої, дотичні до жанрової моделі програмної мініатюри, до сьогодні лишаються вичерпно не дослідженими.

З огляду на вагомість жанрової моделі мініатюри у творчому доробку С. Борткевича, доцільно звернутися до досвіду музикології

в царині осмислення її специфіки. Це питання перебуває у фокусі дослідницької уваги Р. Ваврик (2022), А. Калашникової (2020), І. Таран (2013), а також Н. Рябухи, яка позиціонує мініатюру як феномен музичної культури, позначений здатністю до універсального концентрованого, зокрема й ментально зумовленого, відбиття-моделювання художнього простору і внутрішнього світу особистості крізь призму ліричного світобачення. Дослідниця визначає такі особливості мініатюри, як триєдність суб'єктів творчості – композитора, ліричного героя та слухача, психологічну та емоційну концентрованість, камерність, лаконічність засобів виразності, значущість мікротематичного розвитку та психологічного часу (Рябуха, 2004: 15–17).

Особливості мініатюри у творчості С. Борткевича є тим проблемним дослідницьким перехрестям, де в один вузол сплітаються питання осягнення специфіки фортепіанної творчості митця та фортепіанної мініатюри в національному художньому просторі в якості «концептуального відображення як власного емоційного стану, так і картини світу в цілому» (Калашникова, 2020: 22). Розбіжність між рівнем висвітлення мініатюр С. Борткевича в сучасному національному музикологічному дискурсі та їх затребуваністю сучасним національним фортепіанним мистецтвом, а також їх суголосність індивідуалізованим жанрово-стильовим пошукам українських композиторів початку XXI століття і сучасним тенденціям камернізації художнього мислення та застосування програмності як відбиття інтертекстуальності детермінують актуальність цього дослідження.

Мета статті полягає в окресленні стильових, концептуальних, тематично-образних та виразових конструктів жанрової моделі мініатюри у фортепіанній творчості С. Борткевича.

Методологія дослідження. Розкриття обраної теми передбачає опору на загальні та спеціальні дослідницькі методи та підходи. Настанови історичного методу та культурологічного підходу уможливають виявлення релевантності інтерпретації жанрової моделі мініатюри у творчості композитора світоглядним засадам романтизму та ментальним конструктам національної культури; застосування

системного та семантичного підходів, а також методів аналізу та синтезу дозволяють позиціонувати жанрову модель мініатюри як художню цілісність в єдності її тематичних, образних, композиційно-структурних, мовно-мовленнєвих, виразових компонентів і, водночас, як системну складову творчості митця. Жанровий та стильовий аналіз є основою для виявлення специфіки інтерпретації жанрової моделі мініатюри у фортепіанній творчості С. Борткевича.

Наукова новизна дослідження зумовлена висвітленням пріоритетного кола тематичних, образних, мовних, мовленнєвих та виразових орієнтирів С. Борткевича в контексті інтерпретації ним жанрової моделі мініатюри у фортепіанних циклах «Кримські ескізи», «Враження», «Маленький мандрівник», «З казок Андерсена», «Фантастичні п'єси», «*Lamentations et Consolations*», які достатньою мірою не вивчені сучасною музикологією.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Межа XIX–XX століть як перетин культур Нового та Новітнього часу, характеризуючись бурхливою та болісною зміною світоглядних орієнтирів людства, у сфері художньої рефлексії позначилася накладанням численних векторів трансформації жанрово-стильового мислення. Їх попередня чітка визначеність у параметрах класицистського світогляду протягом XIX століття в контексті романтизму поступилася місцем суб'єктивізації творчих світів, яка досягла абсолюту в неоднозначному та суперечливому «перехрещенні» пізньоромантичних, імпресіоністичних, символістських модусів і передчутті радикальних новацій модернізму, а пізніше – плюралізмі суб'єктивних творчих світів постмодерну. Всеохопність переосмислення сутності і специфіки фундаментальних засад музичного мистецтва – стилю, жанру, процесів емансипації звуку та дисонансу, радикальний перегляд ієрархії засобів виразності, інтенсифікація процесів формування та розвитку масової музики стали чинниками проблематизації співвідношення елітарного та масового начал, а також традицій і новацій, що в концентрованому втіленні апробовувалося, зокрема, у численних індивідуалізованих інтерпретаціях фортепіанної мініатюри.

На тлі різноспрямованих творчих пошуків новітніх конструктів художньої рефлексії на зламі епох творчість С. Борткевича постає як сполучна ланка з художнім спадком класико-романтичної епохи. Як один із її жанрових репрезентантів, що протягом тривалого існування у жанровому компендіумі музичного мистецтва позиціонувався як сфера вільного самовираження, у творчому світі митця формується жанрова модель мініатюри, позбавлена усталених композиційно-структурних конструктів, позначена надмасштабним концептуальним і тематично-образним діапазоном та винятковою варіативністю організації художнього цілого. Окреслюючи жанрові обрії творчості С. Борткевича, О. Чередниченко наголошує, що митець, попри звернення до великих циклічних форм, тяжів і до таких жанрів, як прелюдія, етюд, танцювальні мініатюри та програмні п'єси, де повноправне місце посідають «картини природи, портретні замальовки, любовні переживання, мотиви мандрів, міста і країни, казкові образи, лялькова тематика тощо» (Чередниченко, 2008: 15).

Інтенція до втілення пейзажної лірики визначає концептуальну, тематичну та образну специфіку циклу програмних мініатюр «Кримські ескізи». Резонуючи із романтичною тематикою мандрів, цикл водночас пов'язаний і з романтичним музичним мисленням, що засвідчує значущість ладогармонічних барв, яка виявляється не тільки в тональному співвідношенні частин твору, а й у раптових зіставленнях тональних просторів усередині них. Логіка тональних співвідношень у частині «Скелі урочища Уч-Кош» – as-moll – Ces-dur – b-moll – Des-dur – A-dur – C-dur – As-dur – G-dur – D-dur – B-dur – Des-dur – стає своєрідним віддзеркаленням концепту мандрів.

Зберігаючи традиції блискучого класико-романтичного виконавства, цикл «Кримські ескізи» насичений віртуозними бісерними пасажами, позначений багатством динамічної палітри з граничними рівнями звучності, вирізняється щільністю багаточислової фактури з потужними масштабними акордовими «сплесками». Так, у частині «Примхи моря» («Морський каприс») пріоритетними є арпеджовані пасажі, віртуозність яких акцентують авторські ремарки, зокрема

brillante; у фінальній частині «Хаос» присутня винятково динамічна акордова кульмінація, а музична тканина поліфонізована. Зазначимо, що тяжіння до поліфонічних форм в романтичній музиці, певним чином зумовлене дотичністю емоційно забарвлених парадигм світобачення Романтизму та Бароко, у циклі «Кримські ескізи» виявилось і на жанровому рівні – в алюзіях на хорал у першій частині твору.

Своєрідним продовженням традицій романтичного орієнталізму є частина «Східна ідилія», де ритмічні, гармонічні та інтонаційні алюзії на східне музичне мистецтво поєднуються зі «східним колоритом натуральної етнічної ладовості» (Бондар, 2023: 23), вишуканою «арабесковою» мелізматикою та витонченою хроматизацією музичної тканини. Спрямовані на синтез настанови стильового та жанрового мислення С. Борткевича особливо яскраво виявляються в частині «Хаос», де орієнтальні мотиви «накладаються» на традиції блискучого віртуозного піанізму та, водночас, на барокову жанрову модель фуги (у середньому розділі). У частині «Хаос» орієнтальна лінія простежується «у колоритних гармонічних послідовностях, у вслуховуванні “в окремі звучання тощо”» (там само). Зазначимо, що започаткована в «Кримських ескізах» орієнтальна лінія знайшла багатовимірне жанрове продовження в таких творах митця, як вокальний цикл «Сім пісень Гафіза» та сюїта «Тисяча і одна ніч».

У частині «Примхи моря» романтичні риси поєднані з імпресіоністичними, які виявляються у спалахах гармонічних та ладових барв і фактурних фігураціях. Імпресіоністичні інтенції забарвлюють й інші твори митця. Безпосередньо резонують з естетичними конструктами імпресіонізму фортепіанні цикли «Скарги та втішання» та «Враження», програмні назви частин якого («Стара картина», «Пташиний етюд», «Буря», «Після дощу», «Пастух і пастушка», «У місячному світлі», «Карнавал») прямо апелюють до імпресіоністичної тематично-образної сфери, а також Етюди *op.* 15 та *op.* 29, які вирізняє колористичність гармонії.

Слід наголосити, що спільна для романтизму та імпресіонізму тенденція посилення значення програмності має й додатковий історико-

культурний вимір, пов'язаний із пріоритетністю програмної мініатюри в естетичних параметрах французької клавесинної школи. Зокрема, в «*Les Ordres*» – «Послідовностях» Ф. Куперена – представника «французького “програмного” класицизму» (Цебрій, 2019: 97), як і у творчості Ж. Ф. Рамо, названа тенденція знайшла відображення у створенні сюїтних циклів різнохарактерного та різножанрового забарвлення. Отже, поєднання історико-культурних «витоків» надає стильовим орієнтирам С. Борткевича синтезуючого характеру (Левкулич, 2016: 38), що уможливило проведення певних паралелей із мета-стильовими спрямуваннями мистецтва метамодерну.

Концепт мандрів та синтезуючі орієнтири творчості С. Борткевича знаходять вираження у циклах «Маленький мандрівник» (1919) та «3 казок Андерсена» (1925), дотичних до дидактичного модусу піанізму. Закарбований у творах Й. С. Баха, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, К. Рейнеке, Ж. Бізе, К. Дебюссі та позначений варіативністю стильових настанов, цей модус характеризується наявністю дихотомічних зв'язків: а) професійної композиції та побутового музикування; б) багатовікової традиції музичного викладання та яскравої особистості класиків; в) дидактичних завдань, простоти фактури та найактуальніших для музичного мистецтва образів та жанрів» (Булкін, 2005: 15).

Романтичний концепт мандрів, актуалізований у творчості митця його надактивною виконавською діяльністю в європейських країнах, дістав наочне відображення у циклі «Маленький мандрівник» (попри адресованість твору піаністам-початківцям). Резонуючи із атрибутивним для романтизму тяжінням до фольклорних засад і «злиття» академічної та фольклорної традицій, цикл демонструє алюзії на типові жанрові моделі, інтонами і ритмонемами польського, італійського, французького, іспанського, англійського, німецького, норвезького фольклору. Це не тільки зумовлює позиціонування фольклору композитором як константної складової національних музичних просторів єдиного європейського спадку, але водночас актуалізує концепт історичної пам'яті. Таке досягнення глибинних шарів художнього

опанування світу в їх позанаціональній значущості резонує також із сучасними тенденціями мультикультуралізму, осмислення культурного надбання людства як цілісного та єдиного.

Романтичні інтенції у циклі «З казок Андерсена» знаходять вираження у зверненні до іншої атрибутивної цього художнього напрямку концептуальної сфери – казкової, осяяної чарівною ліричністю. Кожна з 12 п'єс циклу, демонструючи тяжіння до властивого романтизмові синтезу мистецтв, постає як музичний аналог твору літератора. Калейдоскоп образів, представлений у циклі, певним чином асоціюється із «Карнавалом» Р. Шумана; водночас присутні риси, притаманні лірико-оповідальному типу дитячого альбому. Зазначимо, що вагомість звукозображальних прийомів, своєрідного «звукопису», що характеризує цикл, свідчить про імпресіоністичні інтенції його автора. Водночас певні «перегуки» із циклічними формами, характерними для композиторів-романтиків, дозволяють дослідникам акцентувати, що «вибірковий підхід до усталеного досвіду, чітка скоординованість комплексу мовних і піаністичних засобів з конкретним художнім завданням, навмисна гра в “стильову присутність” іншого автора за допомогою алюзій і цитат, прийом варіацій на образ підтверджують активність творчої позиції митця, свідомий вибір жанрово-стильових пріоритетів та індивідуальне відбиття класико-романтичної традиції» (Чередниченко, 2008: 15).

Відзначимо і наявний у циклах «Маленький мандрівник» та «З казок Андерсена» особливий принцип композиційно-структурної організації циклічної форми. На відміну від романтичної інтерпретації жанрової моделі циклу мініатюр, позначеної пріоритетом сюжетності та, відповідно, – наскрізної драматургії, у циклах мініатюр С. Борткевича значущим є принцип цілісності в різноманітті. Цикл підпорядковується принципу калейдоскопічності та, завдяки такій організації, демонструє – в силу виняткової концентрованості художніх образів-частин, а також образу твору як цілісності – певну релевантність із «кліповим» мисленням сьогодення, що актуалізує цикли митця в сучасному художньому просторі.

Зазначимо, що композитор не уникав прямих аналогій зі спадком романтичної епохи. Це засвідчує цикл «Фантастичні п'єси» (*op.* 61, 1942), який прямо апелює до однойменного циклу для фортепіано, скрипки та віолончелі Р. Шумана (*op.* 88), зокрема й до емоційно-образного, змістового виміру його окремих частин. Так, прямі образні паралелі знайдемо між частинами «Романс» і «Гумореска» в циклі Р. Шумана та «Гумореска» й «Серенада» в циклі С. Борткевича.

Типово романтичні ліричні інтонації з акцентуацією інтонаційних вершин, «переливами» висхідних арпеджованих побудов із тонкими градаціями динаміки та зупинками на «питаннях» – дисонантних акордових вертикалях із затримками, секвентна повторюваність яких акцентує відсутність «відповідей», маркують музичну тканину п'єси «*Warum*», позначеної пануванням інтровертної рефлексії. Інший вимір лірики демонструє «*Ein Traum*» – алюзія на баркаролу, яка просякнута певною піднесеною урочистістю водночас із просвітленою елегійністю, що підкреслено витонченим зіставленням тональних пластів, ладовими коливаннями.

Емоційно-образна аура «*Humoreske*», відповідно до програмної назви цієї частини циклу, ґрунтується на скерцозності – примхливому чергуванні стакатних і легатних інтоном та бісерних гамоподібних і арпеджованих побудов (особливо в середньому розділі), тонкій грі динамічних градацій. Фінальна частина – «*Serenade*», попри заявлене авторське посилення на значимість вокальної основи, демонструє пріоритетність інструментального контексту, яка виявляється в доволі широкому діапазоні інтонацій, їх варійованій повторюваності; власне вокальність панує в середньому розділі. Таке дихотомічне трактування вокального жанру дозволяє провести певні паралелі з романтичним «піднесенням» пісенності в її власне вокальному та інструментальному вимірах, зокрема із «Піснями без слів» Ф. Мендельсона.

При образній самостійності частин, що створюють своєрідний калейдоскоп станів, та різнорідності їх інтонаційного тезаурусу чинником єдності циклу «Фантастичні п'єси» на концептуальному рівні слугує безумовне панування лірики, на композиційно-

організаційному – пріоритетність тричастинних форм і принципів секвентної повторюваності та варіаційності, на гармонічному – важливість гармонічних барв, на фактурному – змістова вагомість чергування прозорих арпеджованих побудов і динамічно насичених акордових вертикалей, на технічному – дрібної, «бісерної» пальцевої та, водночас, крупної акордової техніки.

Своєрідність композиційно-структурної організації циклу мініатюр «*Lamentations et Consolations*» («Скарги та Втішання») детермінована опорою на бароковий принцип контрастності – компонування частин твору емоційно та образно різнозабарвленими парами, що створює певні алузії на бароковий «малий цикл». Проте, відповідно до романтичної парадигми художнього світобачення, на концептуальному рівні цикл об'єднаний ідеєю ліричної експресії, тонкі градації якої визначають емоційно-образне наповнення його частин, на інтонаційному – повторністю побудови. Певні асоціації з романтичним концептом мандрів викликає тональний план твору (*d-moll-D-dur – cis-moll-Des-dur – a-moll-a-moll / A-dur – es-moll-Es-dur*); із поемністю та рапсодичністю як романтичними маркерами організації музичного висловлювання твір пов'язує структурна єдність другої пари «Скарг і Втішань» (фінальний акорд «Скарги» стає імпульсом інтонаційного та гармонічного розгортання у «Втішанні»). Романтичні тенденції закарбовані в циклі і на рівні фактури – її виняткова багатовимірність зумовлюється як дрібною технікою гамоподібних пасажів, так і широкими арпеджованими побудовами, крупною, зокрема октавною й акордовою, технікою, що надає «ознак просторовості, об'ємності та оркестровості» (Молчко, 2022: 9), загалом притаманних трактуванню композитором фортепіано. Зі світом Романтизму цикл співвідноситься й на рівні динаміки, демонструючи значущість як контрастного зіставлення динамічних «площин» (що водночас асоціюється з бароковою терасоподібною динамікою), так і тонких динамічних градацій.

Висновки.

Відбиваючи на межі епох стильові та жанрові інтенції світового музичного мистецтва в синхронії та діахронії, у творчості

Сергія Борткевича відбувається актуалізація жанрової моделі мініатюри, позначеної винятковим потенціалом з погляду концентрації та суб'єктивації художньої рефлексії. Завдяки варіативності інтерпретування концептуальних, тематично-образних, виразових параметрів тощо, жанрова модель мініатюри у творах митця демонструє певну дихотомічність, зумовлену, з одного боку, позиціонуванням мініатюри як самостійної одиниці, з другого – як компоненти циклічних форм.

Тяжіння до циклічності і програмності в мініатюрах С. Борткевича має численні історико-культурні витоки. Художні принципи французького музичного класицизму знаходять втілення у вільному компонуванні в художню цілісність низок різнохарактерних мініатюр, позначених жанровим різноманіттям. Певні алюзії на конструкти барокового художнього мислення виникають на жанрово-композиційному рівні, зокрема як апеляція до жанрів хоралу, фуґи, малого циклу, до поліфонічної техніки та, водночас, до принципу терасоподібної динаміки. Настанови романтичного світобачення виявляються в циклах мініатюр С. Борткевича у значущості концепту мандрів (на рівні тональної організації циклів), багатовимірності репрезентації ліричного контексту, зокрема ролі пейзажної лірики, інтенціях орієнталізму, багатстві й різноманітті фактурного мислення, тонких градаціях динаміки та прямих програмних апеляціях до художнього спадку Романтизму.

Колористичність, барвистість гармонії, емоційно-образна вагомість звукопису, звукозображальних прийомів пов'язує цикли мініатюр композитора як з настановами Романтизму, так і з естетичними параметрами імпресіонізму, що виявляються також на концептуальному і тематично-образному рівнях. Апробація фольклорного надбання, його «злиття» з академічною традицією, наголошення його позанаціональної цінності як загальноєвропейського спадку актуалізує в циклах мініатюр С. Борткевича концепт історичної пам'яті – як маркер романтичної та сучасної парадигм художнього опанування світу.

Репрезентація жанрової моделі мініатюри у творчості С. Борткевича як сфери синтезу і концентрації художнього досвіду в синхронії та діахронії детермінує суголосність мислення митця художній

рефлексії метамодерну, що позначена мета-стильовими спрямуваннями, затребуваність його творчості у сучасній художній практиці та попит на відродження спадщини композитора у виконавських вимірах сьогодення.

Перспективою дослідження є подальше виявлення специфіки інтерпретації маркерів романтичного та імпресіоністичного світобачення у фортепіанній спадщині С. Борткевича.

ЛІТЕРАТУРА

- Берегова, О. (2020). *Діалог культур: образ Іншого в музичному універсумі*. Київ: Інститут культурології НАМ України.
- Бондар, Д. (2023). «Кримські ескізи» Сергія Борткевича крізь призму семантики орієнталізму. *Fine Art and Cultural Studies*, 3, 18–25. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-3>
- Булкін, А. І. (2005). *Фортепіанний Дитячий альбом: шляхи становлення, поетика жанру*. (Автореф. ... дис. канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ.
- Ваврик, Р. (2022). Фортепіанна мініатюра сучасних українських композиторів: виконавський аспект. *Грааль науки*, 14–15, 693–695.
- Гундер, Л., & Фабрика-Процька, О. (2024). Творчий портрет Сергія Борткевича як приклад збереження рис ідентичності української музичної культури на чужині. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 74(1), 92–98.
- Калашникова, А. І. (2020). *Стильові параметри формування української фортепіанної музики малих форм першої третини ХХ ст.* (Дис. ... д-ра філософії). Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. Суми.
- Левкулич, Є. О. (2016). Питання національно-стильової ідентифікації творчості Сергія Борткевича. *Київське музикознавство*, 54, 32–42.
- Левкулич, Є. О. (2021). *Фортепіанна спадщина Сергія Борткевича у актуальному просторі виконавського мистецтва ХХ–ХХІ століття*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ.
- Молчко, У. (2022). Фортепіанна композиція «Балада» тв. 42. Сергія Борткевича. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 48(2), 4–10.
- Рябуха, Н. О. (2004). *Мініатюра як феномен музичної культури (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів кінця ХІХ–ХХ століть)*.

- (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківська державна академія культури. Харків.
- Сукач, М. (2018). *Сергій Борткевич: партитура життя*. Чернівці: Десна Поліграф.
- Таран, І. М. (2013). Феномен мініатюри в контексті сучасної української фортепіанної музики. У кн. В. Дутчак (ред.), *Українська музична культура на сучасному етапі: трансформація традиційних і академічних форм, зб. матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції, 24–25 квіт. 2013, Прикарпатський національний університет ім. Василя Стефаника*, (сс. 124–128). Івано-Франківськ: Фоліант. URI <http://hdl.handle.net/123456789/1959>
- Уманець, О. В. (2020). Глокалізація. У кн. Герасіна, Л., Панфілов, О., Погрібна, В. та ін., за ред. М. П. Требіна, *Соціологія права: енциклопедичний словник*, (сс. 186–188). Харків: Право.
- Цебрій, І. (2019). Програмність у клавесинній музиці XVIII ст.: театр Франсуа Куперена. *Естетика і етика педагогічної дії*, 19, 96–103.
- Чередниченко, О. В. (2008). *Фортепіанна творчість Сергія Борткевича у світлі класико-романтичної традиції*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Чередниченко, О. В. (2023). Фортепіанний стиль С. Борткевича. *Аспекти історичного музикознавства*, XXXII (32), 7–21.
- Якубов, Т. А. (2017). Доля манускриптів Сергія Борткевича: втрачене та віднайдене. *Українське музикознавство*, 43, 65–80.

REFERENCES

- Berehova, O. (2020). *Dialogue of cultures: the image of the Other in the musical universe*. Kyiv: Institute of Cultural Studies of the National Academy of Arts of Ukraine [in Ukrainian].
- Bondar, D. (2023). Serhii Bortkiewicz's "Crimean Sketches" through the prism of the semantics of Orientalism. *Fine Art and Cultural Studies*, 3, 18–25. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-3> [in Ukrainian].
- Bulkin, A. I. (2005). *Piano Children's album: ways of formation, poetics of the genre*. (Extended abstract of PhD diss.). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv [in Ukrainian].

- Cherednychenko, O. V. (2008). *S. Bortkiewicz's piano work in the light of the classical and romantic tradition*. (Extended abstract of PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky State University of Art. Kharkiv [in Ukrainian].
- Cherednychenko, O. V. (2023). *S. Bortkiewicz's piano style. Aspects of Historical Musicology*, XXXII (32), 7–21 [in Ukrainian].
- Hunder, L., & Fabryka-Protska, O. (2024). The creative portrait of Serhii Bortkiewicz as an example of preserving the identity traits of Ukrainian musical culture abroad. *Current Issues of the Humanities*, 74(1), 92–98 [in Ukrainian].
- Kalashnykova, A. I. (2020). *Stylistic parameters of the formation of Ukrainian piano music of small forms of the first third of the 20th century*. (PhD diss.). A. S. Makarenko Sumy State Pedagogical University. Sumy [in Ukrainian].
- Levkulych, Ye. O. (2016). The issue of national and stylistic identification of Serhii Bortkiewicz's work. *Kyiv Musicology*, 54, 32–42 [in Ukrainian].
- Levkulych, Ye. O. (2021). *Serhiy Bortkiewicz's piano heritage in the current space of performance arts of the 20th–21st centuries*. (PhD diss.). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv [in Ukrainian].
- Molchko, U. (2022). Serhii Bortkevich's piano composition «Balada» op. 42: performance aspect. *Current Issues of the Humanities*, 48(2), 4–10 [in Ukrainian].
- Riabukha, N. O. (2004). *Miniature as a phenomenon of musical culture (on the material of piano works by Ukrainian composers of the late 19th–20th centuries)*. (Extended abstract of PhD diss.). Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv [in Ukrainian].
- Sukach, M. (2018). *Serhii Bortkiewicz: the score of life*. Chernihiv: Desna Polihraf [in Ukrainian].
- Taran, I. M. (2013). The phenomenon of miniature in the context of modern Ukrainian piano music. In: V. Dutchak (ed.), *Ukrainian musical culture at the present stage: transformation of traditional and academic forms, Materials of the All-Ukrainian scientific and practical conference, 24–25 April 2013, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University*, (pp. 124–128). Ivano-Frankivsk: Foliant. URI <http://hdl.handle.net/123456789/1959> [in Ukrainian].
- Tsebrii, I. (2019). Programmability in harpsichord music of the 18th century: The theater of François Couperin. *Aesthetics and ethics of pedagogical action*, 19, 96–103 [in Ukrainian].

- Umanets, O. V. (2020). Glocalization. In Gerasina, L., & Panfilov, O., & Pogribna, V., et al., M. P. Trebin (ed.), *Sociology of Law: Encyclopedic Dictionary*, (pp. 186–188). Kharkiv: Pravo [in Ukrainian].
- Vavryk, R. (2022). Piano miniatures of modern Ukrainian composers: performance aspect. *Grail of Science*, 14–15, 693–695 [in Ukrainian].
- Yakubov, T. A. (2017). The fate of Serhii Bortkiewicz's manuscripts: lost and found. *Ukrainian musicology*, 43, 65–80 [in Ukrainian].

Nataliia Zymohliad

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Art,
 PhD in Art Studies, Associate Professor,
 Head of the Department of General and Specialized Piano
 e-mail: inntasa@gmail.com
 ORCID iD: 0000-0003-2614-2181

The genre of miniature in S. Bortkiewicz's work

Statement of the problem. *A total revision of the constructs of artistic reflection with viewpoint of the significance of the national cultural heritage necessitate the comprehension of the genre and style guidelines of S. Bortkiewicz's work, which has long time been excluded from the national artistic space. Particular attention should be paid to the genre model of the miniature, numerous interpretations of which in the composer's work are in line with the modern processes of modifying genre and style guidelines in the context of multicultural pluralism. The analysis of recent publications demonstrates the intensification of the study of S. Bortkiewicz's works, but the specifics of the composer's interpreting the genre model of the program miniature have not been exhaustively studied yet, which, along with its consonance with modern trends in the chambering of artistic thinking and the importance of the program principle as a reflection of intertextuality, determinates the relevance of the article.*

Objectives, methods, and novelty of the research. *The purpose of the study is outlining the stylistic, conceptual, thematic, figurative and expressive constructions of the genre model of the miniature in S. Bortkiewicz's piano creativity. The novelty of the research is determined by highlighting the priority range of S. Bortkiewicz's thematic, figurative, linguistic, speech and expressive landmarks in the context of interpreting the genre model of the miniature in "Crimean Sketches", "Impressions", "The Little Wanderer", "From Andersen's Fairy Tales", "Fantastic Pieces", "Lamentations et Consolations" piano cycles, which are not exhaustively*

studied by modern musicology. The research involves historical and cultural approaches, systemic and semantic methods, methods of analysis and synthesis, genre and style analysis too.

Research results. *In the context of the processes of transformation of genre and style guidelines, revision of the expressive means of musical art at the turn of the 19th – 20th centuries, S. Bortkiewicz's work, in particular the genre model of miniature, appeared as a link to the artistic heritage of the classical-romantic era. The cycle "Crimean Sketches" demonstrates the conceptual, thematic and figurative significance of the romantic intentions, such as Orientalism, landscape lyrics and the concept of travel, as well as the traditions of classical and romantic piano performance, Baroque allusions, conceptual and expressive markers of impressionism. The connection of the miniature in the composer's works with the traditions of French musical classicism, romanticism and impressionism is emphasized. In the cycle "The Little Wanderer", the significance of the romantic concept of travel and the appeal to the folklore as an impetus for the actualization of concept of historical memory is substantiated. In the cycle "From Andersen's Fairy Tales", the importance of romantic fairy-tale and lyrical spheres, the kaleidoscopic images, impressionist sound painting and reliance on the lyrical and narrative type of the children's album are emphasized. In the cycle "Fantastic Pieces", the program, thematic, intonational, textural, expressive, and other analogies with the heritage of Romantic art are revealed. In the cycle of miniatures "Lamentations et Consolations", the synthesizing character of genre and style guidelines is substantiated, which is manifested in the appeal to the Baroque "small cycle", the conceptual significance of the markers of Romanticism such as lyrical expression, the concept of travel, allusions on poem and rhapsody forms, multidimensional texture, etc.*

Conclusion. *The representation of genre model of miniature in S. Bortkiewicz's work as a sphere of synthesis and concentration of artistic experience in synchrony and diachrony determinates its consonance with the artistic reflection of the metamodern, marked by meta-stylistic trends, and the demand for the composer's work in contemporary art practice.*

Keywords: *S. Bortkiewicz; genre model; miniature; cycle of miniatures; style; interpretation; piano performance.*

Стаття надійшла до редакції 14 листопада 2024 року

УДК 780.647.2.071.2(477.54)(092)

DOI 10.34064/khnum2-37.02

Стрілець Андрій Миколайович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
доцент кафедри народних інструментів України

e-mail: andryconductor@gmail.com

ORCID iD: 0000-0002-4134-4403

Феномен Ігоря Снедкова (системно-діяльнісний аспект)

Стаття присвячена Вчителю з метою висвітлення ролі визначного музиканта-баяніста, представника академічного інструментального мистецтва Слобожанщини. Творча особистість і професійна діяльність Ігоря Снедкова (1954–2024) постає як предмет системного наукового осмислення. Тема розкривається на ґрунті ціннісно-стильового та системно-діяльнісного підходів до аналізу життєтворчості видатного музиканта. Результати аналізу засвідчують, що плідна, тривала, багатовекторна діяльність митця становить ідеальний об'єкт для вивчення й наслідування досвіду Майстра новими поколіннями баяністів. Так, знаковою для Харківщини стала діяльність І. Снедкова як ансамбліста і керівника ансамблів народних інструментів, рівень досягнень у якій дозволяє віднести музиканта до діячів-фундаторів у цій царині. Водночас, сукупність кількох діяльнісних вимірів увиразнює феномен І. Снедкова як митця універсального типу. Визначено історичну місію харківського музиканта як лідера свого покоління в контексті національного українського інструментального мистецтва.

Ключові слова: Ігор Снедков; баянне виконавство в Україні; феномен особистості митця; ансамблеве виконавство; митець універсального типу.

Постановка проблеми.

У наш час відбувається зміна генерацій музикантів-викладачів, зокрема в академічній інструментальній сфері музикування. На місце досвідчених майстрів-вчителів приходять їх учні – спеціалісти середньої та молодшої ланки, які нині, в першій чверті ХХІ століття, стали керманичами новітніх процесів музичної історії України. І вже їхній досвід стає предметом зацікавлення з боку науковців, які вивчають виконавське мистецтво у різних вимірах: соціокультурному,

особистісно-психологічному, виконавському, педагогічному, комунікативному. При цьому необхідною умовою мистецького прогресу є безперервність і спадкоємність традиції, а отже, ретельне вивчення учнями творчого досвіду своїх вчителів. Плідна, тривала, багатовекторна діяльність *Ігоря Івановича Снедкова (1954–2024)* як видатного представника харківської школи баянного виконавства, набутий Майстром досвід являє собою змістовний пласт для вивчення, аналізу і наслідування новою генерацією баяністів-акордеоністів. Непересічна творча особистість і професійна діяльність артиста має отримати відповідну оцінку на ґрунті аналізу його життєтворчості, здійсненого в єдності ціннісно-стильового та системно-діяльнісного підходів до вивчення феномена митця. Автор цієї статті підійшов до розкриття заявленої теми з позиції учня, який тривалий час (35 років) на різних етапах навчання перебував усередині творчопедагогічного процесу особистого професійного спілкування з Учителем. Такий спосіб комунікації дозволяє повною мірою досягнути всі виміри творчої діяльності митця та здійснити їх системний аналіз.

Останні дослідження і публікації. І. І. Снедков як яскравий репрезентант харківської школи баянного виконавства постійно перебував у центрі уваги дослідників (Давидов, 2010; Снедкова, 2011, 2012, 2013), зокрема магістрів та аспірантів ХНУМ імені І. П. Котляревського (Светов, 2009; Дяченко, 2017; Стрілець, 2018, 2021). Професор М. А. Давидов приділив суттєву увагу особистості І. І. Снедкова як видатного представника харківської народно-інструментальної школи в підручнику «Історія виконавства на народних інструментах» (2010: 130). Чільне місце І. Снедкова у просторі мистецького середовища Харківщини та народно-інструментального виконавства унаочнено у Малій енциклопедії, виданій до 100-річчя від заснування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (Драч, Русакова, 2017: 562–563). А. Светов, один з перших магістрів кафедри народних інструментів ХНУМ, влучно визначив роль І. І. Снедкова як творця-інтерпретатора, звернувши увагу на прищепленні йому особливості: енергетику виконання, різноманітність

концертного репертуару (сольного і ансамблевого), пріоритетність творчих підходів до виховання молодих музикантів (Светов, 2009: 96). Л. Снедкова, аналізуючи практику ансамблевого виконавства Харківщини, вказує на «тяжіння до експерименту і сучасних форм мислення <...> Ці процеси тісно пов'язані з ім'ям І. І. Снедкова, який мав безпосереднє відношення до народження змішаних ансамблів за участю баяна та акордеона» (Снедкова, 2013: 8). Ю. Дяченко, аналізуючи виконавські стилі естрадно-джазового напрямку, зазначає, що ансамбль «3+2» під керівництвом І. І. Снедкова презентував «сучасний вектор», що характеризується «залученням новітніх практик і форм виконавського процесу» (Дяченко, 2017: 10).

Мета цієї статті – надати системну характеристику творчої діяльності І. І. Снедкова в аспекті феноменології особистості митця.

Застосування методів феноменологічної філософії в музикознавстві є перспективним світовим трендом у сфері аналізу музики – такий зміст мала доповідь Д. Локхід (J. Lochhead, 1986) на сесії, присвяченій цій темі на зборах MTSNYS у Бінгемптоні. Феноменологія особистості митця як напрям когнітивного музикознавства є предметом уваги кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (Шаповалова, 2014).

При створенні статті у пригоді стали довідники та окремі роботи загального характеру, де діяльність митця висвітлена аспектно, зокрема наші попередні публікації (Стрілець, 2018, 2021). Ґрунтовний матеріал для наукової рефлексії надав нам власний досвід спілкування з Ігорем Івановичем, а важливим джерелом інформації стали особисті інтерв'ю з ним протягом жовтня-грудня 2023 року.

Методологія дослідження. Концепція висвітлення життєтворчості митця з позицій феноменології зумовила вибір таких наукових методів:

– *біографічного* – для презентації фактології життєтворчості музиканта;

– *системно-діяльнісного* – для забезпечення цілісності наукової оцінки творчості музиканта-баяніста та видів його діяльності в контексті формування харківської народно-інструментальної школи;

– *феноменологічного* – для виявлення ролі особистості митця та розкриття ціннісно-стильових настанов його творчості.

Яскравим прикладом застосування згаданого методичного підходу є дисертація О. Копелюка, де зазначено, що «феноменологічний підхід як аналітична процедура тлумачення музичної творчості дає змогу дослідити всі складові життєтворчості митця (творчий шлях, становлення, школа, національна ідентифікація, соціальні умови життя)» (Копелюк, 2018: 8).

Нарешті, беремо до уваги докторську дисертацію О. І. Коменди, у якій розкрито проблематику дослідження творчої особистості. У ролі засадничого аналітичного інструменту авторка впровадила «діяльнісно-структурний метод» (Коменда, 2020: 24), що має універсальне значення, зокрема для вивчення виконавського мистецтва.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Шляхи професійного становлення митця були складними. Ігор Снедков народився в місті Єнакієво (Донецька область, Україна). Багато складових цієї міської громади розташовувалися поблизу шахт і виробничих потужностей. Там, у маленькому поселенні «Лесной» поблизу Юнокомунарівської шахти, 10 січня 1954 року в робітничій сім'ї народився майбутній митець. Батько – шахтар, мама – прибиральниця. У дитинстві хлопчик грав на дворянній гармошці. У шість років він захотів грати на скрипці, та лише в десять батько вирішив віддати сина до музичної школи «на баян». Але вступне прослуховування було провалене з вердиктом «не має слуху». Як згадував Ігор Іванович, «...треба було проспівати мелодію. А поперед мене був хлопчина, який, співаючи, ну дуже гнусавив. При цьому його так хвалили, що я вирішив скопіювати цю манеру. І коли сам проспівував мелодію, більш за все старався “гнусавити”, не слідкуючи за результатом. ... і провалив іспит». Але батько від свого задуму не відмовився і вирішив вчити сина самостійно,

за допомогою «Самовчителя гри на баяні». Такі заняття тривали два місяці. Після чого Ігоря вирішили відправити на навчання до музичного салону (у 60 роках ХХ століття існували такі «напівсамо-діяльні» заклади). Проблемою стало те, що його викладач мав за-слабку фахову підготовку і химерні уявлення щодо перспективного плану навчання початківця. Тому відразу дав Ігореві твір подвійними нотами з методичною порадою: «вчи в день по одному такту, 30 тактів – за місяць будеш грати». Таке навчання тривало два роки.

Нарешті, у 12 років, після певних маніпуляцій з документами (офіційно брали максимум 10-річних) І. Снедкова прийняли до музичної школи у клас Василя Володимировича Богініна. Навчання було нелегким. По-перше, відстань від дому до школи – 15 км. Транспорту було мало, ще доводилося пересаджуватися. Або мчати на мопеді. По-друге, педагог не приділяв уваги тонкощам формування виконавського апарату початківця, програму давав надмірно складну, серед основних порад писав у зошиті «займатися по 6 год.». Як результат, руки молодого баяніста, особливо права, мали велику м'язову скутість. Зважаючи на вік, школу Ігор закінчив за три роки. Граючи на примітивному інструменті (баян «Тембр»), він підготував до випускного іспиту дуже солідну програму: Етюд «Полювання» Паганіні-Ліста, «Молдавську рапсодію» О. Двоскіна.

1969 року юнак поїхав вступати до Білгородського музичного училища, на татову батьківщину. Але недоліки навчання далися взнаки і абітурієнт Снедков отримав відмову. На щастя, того ж 1969 року неподалік, у місті Губкін, відкривалося нове музичне училище, студентом якого і став майбутній професор. Перший рік навчання не віщував творчих злетів: у класі акордеоніста Бориса Михайловича Мартянова молодий баяніст зіштовхнувся з тими ж поверхневими методичними порадами, що ніяким чином не вирішували функціональних проблем його ігрового апарату і не дозволяли набути нових корисних навичок. Нарешті, 1970 року, на другому курсі, Ігорю поталанило. До Губкінського училища за розподілом приїхало кілька випускників Одеської консерваторії. У клас до одного з них,

Миколи Тимофійовича Калашникова, було переведено студента Снедкова. Це був перший у житті Ігоря по-справжньому фаховий викладач-баяніст високого рівня, який виявився ще й гарним психологом. Випробовуючи різні методи стимулювання до занять, Микола Тимофійович швидко підібрав правильний «ключ» до свого вихованця. Для мотивації Ігоря найдієвішою виявилася похвала.

Дуже допоміг батько. Шахтар зі стажем, він мав професійне захворювання (силікоз), тому змушений був працювати на поверхні. Щоб придбати якісніший інструмент для успішного навчання сина, він знову спустився в шахту. Так на другому курсі Ігор отримав новий «Рубін», настільки дефіцитний у ті часи, що довелося їхати за ним на далеку Північ, аж до Мурманська. Отже, наступні три роки навчання були надзвичайно плідними. Програма державного іспиту І. Снедкова була більш ніж переконливою (П. Лондонов, Концерт для баяна; Й. С. Бах, Токата і фуга ре мінор; П. Чайковський, «Жатва»).

Після закінчення училища молодий баяніст не став вступати до консерваторії, а поїхав працювати до музичної школи міста Юнокомунарськ. Наступного 1974 року вступив на заочне відділення Харківського державного інституту мистецтв імені І. П. Котляревського. Опинився в класі М. В. Чекмарьова – ентузіаста баянної справи, невтомного збирача нотної літератури для баяна (у тому числі найновітніших оригінальних творів) і будь-яких доступних аудіозаписів. Під час навчання на другому курсі І. Снедков протягом року працював викладачем Губкінського музичного училища. На III курсі перевівся на стаціонар. На IV-му разом зі своїм другом, Віктором Губановим (нині народним артистом України), вони на двох придбали багатотембровий концертний інструмент «Юпітер».

У період навчання Ігор Іванович дуже багато і тісно спілкувався з метром харківської баянної школи, відомим композитором і унікальним виконавцем В. Подгорним. Володимир Якович (оскільки був сліпим) волів, щоб саме Ігор Снедков супроводжував його під час різних виїзних заходів, хоча той і не був його студентом. Системна творча комунікація з видатним баяністом суттєво вплинула

на світогляд молодого музиканта, створивши підґрунтя для багатьох його майбутніх звершень.

Одним із визначних життєтворчих етапів на виконавському шляху музиканта стало створення в 1979 році яскравого дуету баяністів у складі «Олександр Міщенко – Ігор Снедков». Виконавці не були однокурсниками, мали різні характери, утім органічно доповнювали один одного у творчому процесі. Для існування й успішної діяльності дуету Ігорю Івановичу часто доводилося йти на поступки, відмовлятися від певних пропозицій, приймати не дуже зручні життєві рішення.

1982 року І. Снедков разом з О. Міщенком вступили до асистентури-стажування академії музики імені Гнєсіних на заочну форму навчання в якості солістів. Коли складали першу сесію, крім сольних програм, продемонстрували свої досягнення в дуеті. Ансамбль вразив комісію, і харківські баяністи отримали пропозицію – надалі проходити навчання у форматі дуету. Історія подальших яскравих творчих звершень довела, що таке рішення було доленосним.

Від 1982 року постійними стали запрошення на разові концертні заходи у філармонію, однак основна робота І. І. Снедкова – викладання в Харківському музичному училищі імені Б. Лятошинського та сумісництво в Харківському державному інституті мистецтв імені І. П. Котляревського. На початку 1990-х він став постійним працівником Інституту мистецтв, а в Музичному училищі перейшов на сумісництво. Подальші щаблі кар'єри – «за планом» талановитої і працездатної людини, цілковито відданої своїй справі: 1996 року – доцент, з 2004 – на посаді професора, з 2008 року – завідувач кафедри народних інструментів України ХНУМ. 2012 року І. І. Снедков отримав звання «заслужений діяч мистецтв України», 2013 – «професор».

Сольне виконавство. На початковому етапі творчої діяльності майбутній професор невтомно і натхненно працював на різних посадах: артиста оркестрів, концертмейстера у філармонії, концертмейстера танцювального колективу в ПТУ. Утім безцінним досвідом для становлення артиста й музиканта Ігоря Снедкова став сольний

напрям виконавства у складі творчих груп Харківської і Білгородської філармоній.

Специфіка діяльності артиста-соліста філармонії пов'язана з величезною кількістю публічних виступів, переважна кількість яких відбувається поза межами концертних залів – у найрізноманітніших виробничих, акустичних і навіть температурних умовах: у школах і клубах; бібліотеках; у цехах для робітників промислових підприємств, на відкритих імпровізованих майданчиках – для селян. Природно, що склад слухачької аудиторії є абсолютно відмінним і за віковими показниками, і за світоглядними пріоритетами та смаковими вподобаннями. При цьому соліст і його виступ має бути актуальним та цікавим для публіки за будь-яких обставин.

Отже, професійний виконавець повинен бути яскравою емоційною особистістю, мати різноманітний концертний репертуар, здатність швидко підлаштовуватися під конкретну виробничу ситуацію. Ігор Іванович повністю відповідав зазначеним критеріям. У його репертуарі були представлені такі твори, як Соната для фортепіано (*D-dur*) В. А. Моцарта; органні Фантазія і fuga (*a-moll*) та Токата і fuga (*d-moll*) Й. С. Баха; «Кампанелла» Н. Паганіні-Ф. Ліста; «Повій, вітре, на Україну» та п'єси з «Дитячого альбому» В. Подгорного; «Джаз-партити» № 1 і 2 В. Зубицького та багато інших творів. Наявність у нього високого фахового рівня не викликала жодного сумніву, інакше задовольнити публіку з її дуже високою планкою очікувань було просто неможливо.

Як соліст, І. І. Снедков завжди проявляв креативність. Для того, щоб налагодити кращий контакт із дітьми та юнаками під час концертів у школах, він вигадав казку як певний вербальний сюжет до циклічного музичного твору. Цю казку розповідали ведучі концерту перед виконанням «Дитячої сюїти» № 1 В. Золотарьова. Така форма концертної презентації створювала відповідну атмосферу і мала неабиякий успіх серед школярів. Сольна складова мала місце і під час концертних гастролей у складі дуету з О. Міщенком. Майже кожен публічний виступ починався з того, що Ігор Іванович і

Олександр Володимирович грали по відділенню соло, а вже потім – у складі ансамблю. Сольний вимір був представлений у творчій діяльності І. Снедкова понад три десятиліття. Серед останніх помітних здобутків митця варто згадати сольні концерти, які він зіграв, перебуваючи у складі харківської делегації в Португалії (2012 рік).

Отже, виконавський стиль баяніста І. І. Снедкова вирізняли такі якості: яскравий артистичний темперамент у поєднанні з глибиною лірико-філософського світовідчуття; чуттєва емоційність в інтерпретації творів; виняткова комунікабельність, що базувалася на вмінні відчувати запити публіки і швидко адаптуватися до будь-яких виробничих умов; схильність до проявів сценічної екстравагантності; багатогранність «інструментального мислення».

Ансамблеве виконавство. Означений вимір особистості митця найкраще презентує творча діяльність дуету баяністів у складі «Олександр Міщенко – Ігор Снедков». Харківський дуєт, що активно працював майже 20 років, став помітним явищем у мистецькому часопросторі, набувши статусу концертного колективу найвищого щабля.

Виконавську майстерність дуету «О. Міщенко – І. Снедков» засвідчили перемоги на багатьох престижних конкурсах (І премія міжнародного конкурсу «Фогтландські дні гармоніки», Клінгенталь, Німеччина, 1996); зарубіжні гастролі (США, Франція, Італія, Німеччина); численні фондові записи на державному радіо (м. Київ); активна й успішна концертна діяльність на різноманітних концертних майданчиках Харкова та області.

Ключовим чинником успішної співтворчості двох яскравих виконавців (однак досить різних за психотипом особистостей!) виявилася здатність до взаємоузгодження творчих інтенцій на ґрунті *свідомої селекції* їх найбільш корисних для справи проявів. Передумовою успіху дуету баяністів став «дух партнерства», що поєднав музикантів із **відмінними** рисами творчої індивідуальності як на рівні психологічних властивостей, так і у сфері творчих підходів та вподобань. Дисциплінованість, раціоналізм і структурованість мислення, схильність до узагальнення О. Міщенка поєдналися

з імпульсивним темпераментом І. Снедкова, який на сцені був справжнім артистом, здатним на всілякі неочікувані прояви екстравагантності. Серед основних принципів виконавського стилю дуету баяністів визначимо такі:

- максимально шанобливе і відповідальне ставлення до композиторського тексту;
- виняткова злагодженість звучання;
- рафінована темпо-артикуляційна синхронність;
- яскраве і влучне застосування регістрів багатотембрових інструментів;
- еталонний динамічний баланс.

Окремо слід підкреслити вишукану академічну довершеність створених дуетом «О. Міщенко – І. Снедков» концертних інтерпретацій, у захваті від яких були і публіка, і фахівці. Робота над перфектністю артистичного виступу була цілеспрямованою і тривалою. Її змістом став свідомий аналіз побажань метрів музичного мистецтва різних спеціалізацій, до яких вони звертались за консультаціями в пошуках звукового ідеалу в жанрі баянного дуету. Отримані результати, втілені у звучні презентації численних творів, унаочнили прагнення музикантів досягнути міри у співвідношенні емоційного та інтелектуального планів, спонтанних творчих інтенцій і логічно вибудованих структур.

Висока оцінка фахівців і хвиля позитивної реакції публіки, що супроводжувала концертні виступи дуету, спонукали відомих українських композиторів до створення оригінального репертуару для дуету баяністів. У співдружності з В. Подгорним, Ж. Колодуб, А. Гайденом, В. Золотухіним було створено і публічно презентовано багато творів, що, по-перше, сприяло популяризації академічного виконавства на баяні, а по-друге, надало поштовх до розвитку ансамблевої гри в народно-інструментальній сфері.

Знаковою рисою виконавського стилю дуету баяністів «Міщенко-Снедков» було поєднання в його концертних програмах кількох

виконавсько-стильових напрямів, у кожному з яких музиканти «почувалися» напрочуд природно. У концертах звучали *перекладення класичних зразків* музики Західної Європи – «Зима» А. Вівальді з циклу «Пори року», «Концерт *ре-мінор*» Й. С. Баха, «Наварра» П. Сарасате; *обробки і фантазії на народні або авторські теми*, представлені творами В. Власова, В. Подгорного; *перекладення для дуету оригінальних творів* для баяна соло – «Імпровізація і токато» В. Подгорного, «Рондо-капричіозо» В. Золотарьова; *оригінальні композиції, створені спеціально для баянного дуету* – «Вечір у горах» А. Гайдена, «Серенада» В. Золотухіна, «Ассодіо» Б. Преча, «Коханий мій» Дж. Гершвіна-В. Подгорного, «Коло» Ж. Колодуб, «Циганська рапсодія» В. Подгорного (створювалася з урахуванням можливості дуетного виконання).

Діяльність баянного дуету «О. Міщенко-І. Снедков» фактично унаочнювала втілення *ансамблевого мислення*, сприяла концептуалізації інструментальної поетики музикування, «...відобразила спільне прагнення музикантів – віднайти власну відповідь на об'єктивно існуючі вимоги виконавської культури доби постмодерну» (Снедкова, 2013: 123).

Видатні творчі здобутки ансамблю харківських баяністів підштовхнули баянно-акордеонну спільноту до наслідування. Безпосередніми послідовниками видатних артистів став успішний дует у складі Андрія Гетьмана (вихованця класу І. І. Снедкова) і Дмитра Шаршоня. Цей ансамбль теж підкорив Німеччину, отримавши І премію на міжнародному конкурсі «Фогтландські дні гармоніки» (Клінгенталь, 2000). Перемогами на міжнародних конкурсах відзначилися дуети у складі студентів ХНУМ імені І. П. Котляревського «Андрій Акулов – Володимир Василенко», «Роман Кудря – Павло Архипенко» (клас І. І. Снедкова). І це – не єдине досягнення І. Снедкова, яке викликало «вибухові» процеси.

Фундатор ансамблевого виконавства у Слобожанщині. Якісно новим етапом творчої діяльності Ігоря Івановича стало створення ним у 1998 році ансамблю народних інструментів під назвою «3+2»

(трое дівчат і двоє хлопців, потім навпаки). У творчості цього колективу закарбувався результат постійного пошуку митця і чітке розуміння актуальних запитів суспільства до народно-ансамблевого музикування. Серед іншого – новітніх тенденцій, пов'язаних із комерціалізацією сфери культури і мистецтва.

Актуальною відповіддю на соціокультурні виклики, у яких опинилося творче середовище виконавців на народних інструментах, І. Снедков вважав необхідність привнесення до ансамблевого музикування елементів полістилістики і напрацювання такого репертуарного кейсу, який би відповідав очікуванням різних верств суспільства та з легкістю задовольняв комерційні пропозиції. Створений ним ансамбль одночасно втілює тенденції, характерні для різних типів культури, насамперед, до синтезу академічної сфери народно-інструментального музикування і поп-музики. Крім того, джаз і фольклор у поєднанні з елементами театральності стали «визитівкою» виконавського стилю колективу, утворивши новий напрям під назвою *«поп-фолк-джаз»*. Репертуаром опікувався особисто І. І. Снедков, вибираючи композиції і створюючи їх аранжування.

Приголомшливий успіх у публіки став причиною залучення ансамблю «3+2» до складу Харківської обласної філармонії вже через рік після заснування, у 1999 році. Цей факт неабияк посприяв як статусу колективу, так і стабільності його подальшої роботи й розвитку. Того ж року виконавці стали лауреатами II премії 36-го міжнародного конкурсу в м. Клінгенталь, Німеччина. До початку війни колектив постійно гастролював у різних країнах світу: Іспанії, Бельгії, Франції, США, Болгарії, Німеччині, Італії, Норвегії. Ним зроблено понад 40 фондових записів, а його репертуар налічує близько 100 інструментальних творів і понад 200 пісень.

Окремо підкреслимо чуйне ставлення ансамблістів до концертної репрезентації свого іміджу. Так, комунікативний нахил відбився у підсиленні артистичної складової під час спілкування один з одним та з публікою. Для ефективності впливу на аудиторію (посилення емпатії та покращання творчої комунікації) під час концертів

використовували не тільки костюми (кілька комплектів, залежно від програмного змісту заходу), але й грим, а також вербальні вигуки і діалоги в поєднанні з артистичними рухами. Фактично, відбулася зміна *комунікативної стратегії* виконавців, спрямованої на публіку: від певної артистичної відстороненості – до процесу живого спілкування із залученням нових засобів виразності.

Однією з особливостей виконавського стилю ансамблю «3+2» став варіантний підхід до викладу звучного тексту творів. Часто керівник схематично визначав, хто, що і коли грає. Партії містили як чітко прописаний музичний текст, так і фрагменти, де була зазначена виключно «цифровка» або були присутні тільки позначки щодо ритмічної структури, а то й взагалі – лише інформація щодо кількості тактів. З одного боку, такий підхід був зумовлений величезним репертуаром, значну частину якого складали супроводи; з другого – виробничими умовами, що вимагали підготовки нових програм у надзвичайно стислі терміни. Як результат, утворилася унікальна діяльнісна форма, коли концертні презентації професійного ансамблю народних інструментів фактично передбачали живу імпровізацію з боку виконавців. Звісно, що під час репетиційного процесу відбувалося певне узгодження власних творчих винаходів ансамблістів, але в концертному процесі постійно мала місце варіативність викладу як додатковий елемент музично-концертної «інтриги». Таким чином, утворився певний синтез діяльнісних практик академічного ансамблю народних інструментів, джаз-бенду і фольклорного музикування в стилі «троїстих музик».

Яскрава мистецька історія ансамблю «3+2» налічує вже понад 25 років, унаочнюючи правильність і актуальність засад, на яких було засновано цей колектив. Успішна манера творчої комунікації та репертуарне розмаїття, які ансамбль демонстрував під керівництвом І. Снедкова, незмінно отримували хвилю позитивних відгуків. Фактичні результати діяльності колективу виявилися настільки значущими і привабливими для музичної спільноти Слобожанщини, що спровокували цілу «хвилю наслідування» – створення подібних

народних інструментальних ансамблів мішаного складу за участю баяна / акордеона як на рівні закладів мистецької освіти, так і в лавах досвідчених фахівців. Це такі знані колективи, як «Гротеск», «Bis+X», «Слобожанські балалайки», «Стожари», «Сірий Фольк», «ТД», «Весела банда».

На окрему увагу заслуговує ансамбль «Bis+X» (рік створення 2001), керівником якого теж був І. І. Снедков. Цей колектив із семи осіб був «тимчасовою» трансформацією квінтету «3+2» у напрямі збільшення чисельності складу шляхом додавання нових інструментальних тембрів – бандури, сопілки. Свідченням неперевершеного виконавського рівня ансамблю є І премія «Першого всеукраїнського конкурсу артистів естради» в номінації «інструментальний ансамбль». Під час цього творчого змагання харківським виконавцям на народних інструментах довелося мати справу із досвідченими професіоналами в галузі естрадного мистецтва та комерційними проєктами. Тому така перемога є справді красномовною.

Педагогічна діяльність І. І. Снедкова тривала понад півстоліття. За ці роки Ігор Іванович працював викладачем на всіх рівнях мистецької освіти, від музичної школи до університету, виховував малечу і керував творчими проєктами докторів мистецтва (III рівень вищої освіти). І. І. Снедков – лауреат муніципальної премії імені І. І. Слатіна, нагороджений дипломом Другого обласного конкурсу «Вища школа Харківщини – кращі імена» у номінації «Викладач професійно-орієнтованих дисциплін». Виступав на наукових конференціях різного рівня, здійснив низку публікацій.

Результатом такої тривалої всеохоплюючої діяльності став величезний практичний педагогічний досвід і, як наслідок, формування власних принципів та підходів у роботі з учнем. Означимо деякі з них: делікатна манера спілкування; повага до студента, незалежно від рівня його музичних здібностей і творчих досягнень; відсутність психологічного тиску; уникнення конфліктних ситуацій, пов'язаних з підвищенням голосу, тим більше, образами; справедливість в оцінюванні;

демократичність у всіх аспектах взаємовідносин; суто індивідуальний підхід до кожної творчої особистості.

І. І. Снедков був унікальним педагогом, на урок до якого учні йшли із задоволенням, очікуючи цього моменту – спілкування з учителем, спілкування щирого, у жодному разі не формального. Під час заняття Ігор Іванович не вимагав, а радив, наводив влучні аналогії, розповідав цікаві історичні факти, долучав відповідну інформацію з творчих біографій відомих виконавців. Кожна його порада – вартісна і перевірена, бо була результатом аналітичного опрацювання тисяч публічних виступів. Отже, природною здавалася така настанова, що не можна прийти на урок до вчителя, не підготувавшись належним чином: «Ну як ти будеш дивитися йому в очі»? Звісно, він не насварить, але сам будеш почуватися ніяково. Учитель завжди говорив спокійно і просто, упевнено, не загострюючи проблем, даючи зрозуміти, що вірить у тебе і твої майбутні успіхи. Така манера – робота «на позитиві» і нібито ненавмисному «розпалюванні» ентузіазму – давала здобувачеві освіти справжню мотивацію для самовдосконалення, підштовхувала його до активного творчого пошуку.

Педагогічні досягнення Ігоря Івановича унаочнювали результативність його методики. Серед його випускників – переможці міжнародних і національних конкурсів: соліст Національної філармонії України, заслужений артист України Іван Чурилов; заслужений діяч мистецтв України Андрій Стрілець; Андрій Гетьман; Олександр Тулінов; Павло Архипенко; Максим Мельниченко; Людмила Верещако; Роман Кудря; Тарас Махно; Андрій Светов; Андрій Акулов; Алі Агаєв; Андрій Хоршуля та багато інших.

Відомо, що кожен учень певним чином наслідує вчителя. Коли кількість учнів уже перебільшує сотню, утворюється школа з фахівців – прихильників методики Вчителя, в нашому випадку – це школа викладання гри на баяні Ігоря Снедкова. Зважаючи на те, що суттєва частка вихованців його класу самі стали успішними викладачами закладів вищої та передвищої мистецької освіти, слід визнати – педагогічна методика І. Снедкова набула поширення.

Висновки.

Результати системного аналізу життєтворчості Ігоря Снедкова засвідчили його роль як одного з провідних лідерів народно-інструментального мистецтва Слобожанщини останньої чверті XX – першої чверті XXI століть.

Багатовекторна плідна робота митця, що активно тривала півстоліття, створила яскраві сторінки буття Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харківської обласної філармонії, Харківського музичного училища імені Б. Лятошинського.

Сольне виконавство було первинною невід’ємною складовою творчості, вагомою характеристикою його особистості. Однак не єдиною! Можна стверджувати, що діяльність Ігоря Снедкова як ансамбіста і керівника ансамблів народних інструментів є знаковою для Харківщини. Його досягнення в цій царині сміливо можна віднести до категорії «фундації». Отже, внесок Ігоря Снедкова у розквіт ансамблевого інструментального музикування дорівнює *історичній місії*, оскільки його творча діяльність викликала масове наслідування в лавах виконавців на народних інструментах Харківщини.

Важко охопити всі сфери діяльності Ігоря Івановича: виконавець; ансамбіст; творчій керівник; педагог; постійний член журі міжнародних, всеукраїнських та обласних конкурсів; методист, який проводив майстер-класи в обласних центрах України; автор і співавтор, який постійно урізноманітнював навчально-концертний репертуар для ансамблів різного складу; нарешті, просто артист, який миттєво брав до рук інструмент та міг влучно зіграти і соло, і у складі колективу, відповідним чином підлаштовуючись до різноманітних концертних запитів. Сукупність означених діяльнісних вимірів дозволяє підвести загальний знаменник та увиразнити *феномен Ігоря Снедкова* через дефініцію «*митець універсального типу*» в системі інструментального виконавства України останньої чверті XX – першої чверті XXI століть.

Перспективою подальшого дослідження теми впливу Ігоря Снедкова на розвиток ансамблів народних інструментів за участю баяна в Україні є порівняльний аналіз концертних програм ансамблів, учасником яких був видатний артист – дуету баяністів (ансамблю однорідного складу) і ансамблів змішаного складу за участю баяна – для визначення жанрово-стильової парадигми новітнього виконавства на баяні.

ЛІТЕРАТУРА

- Давидов, М. А. (2010). *Історія виконавства на народних інструментах*: (Українська академічна школа). Луцьк: ВАТ «Волинська обласна друкарня».
- Драч, І. С. (наук. ред.), Русакова, Л. В. (ред.-упоряд.) (2017). *Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. 1917–2017. До 100-річчя від дня заснування: мала енциклопедія*. (Тт. 1–2). Т. 1. Музичне мистецтво. Харків: Водний спектр Джі-Ем-Пі.
- Дяченко, Ю. С. (2017). *Естрадно-джазовий напрям баянно-акордеонного мистецтва ХХ – початку ХХІ століть: композиторські та виконавські виміри*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Коменда, О. І. (2020). *Універсальна творча особистість в українській музичній культурі*. (Дис. ... д-ра мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Копелюк, О. О. (2018). *Фортепіанна творчість Івана Карабиця: феноменологія стилю*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Светов, А. (2009). Харківська баянна школа та її видатні представники. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 25, 90–99.
- Снедкова, Л. (2011). Історико-соціальні передумови розвитку ансамблевого музикування на Слобожанщині. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 32 (2), 196–205.
- Снедкова, Л. (2012). Сучасне ансамблеве музикування за участю баяна та акордеона в Слобожанщині. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 5, 157–161.
- Снедкова, Л. А. (2013). *Історико-виконавський досвід ансамблевого музикування за участю баяна та акордеона в Слобожанщині ХХ–*

- XXI століть*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Стрілець, А. (2018). Харківська регіональна школа гри на баяні (акордеоні): історія, виконавські пріоритети. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 49, 141–156.
- Стрілець, А. (2021). Концертно-педагогічний репертуар Харківської баянної школи в жанрово-стильовій динаміці. *Аспекти історичного музикознавства*, XXII: До 95-річчя кафедри народних інструментів України, 7–27. DOI 10.34064/khnum2-22.01
- Шаповалова, Л. (2014). Духовна реальність музичного твору і методи її пізнання. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 40, 11–32.
- Lochhead, J. (1986). Phenomenological Approaches to the Analysis of Music: Report from Binghamton. *Theory and Practice*, 11(1), 9–13. <https://www.jstor.org/stable/41054204>

REFERENCES

- Davydov, M. A. (2010). *History of performance on folk instruments (Ukrainian academic school)*. Lutsk: VAT “Volynska oblasna drukarnia” [in Ukrainian].
- Diachenko, Yu. S. (2017). *The pop-jazz direction of bayan-accordion art of the 20th – early 21st centuries: composer and performance dimensions*. (Extended abstract of PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Drach, I. S., Rusakova, L. V. (Eds.) (2017). *Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. 1917–2017. To the 100th anniversary of the founding: a brief encyclopedia*. (Vols. 1–2). Vol. 1. Musical art. Kharkiv: Vodnyi spektr G-M-P [in Ukrainian].
- Komenda, O. I. (2020). *Universal creative personality in Ukrainian musical culture*. (Dr. habil.’ diss.). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv [in Ukrainian].
- Kopeliuk, O. O. (2018). *Piano work by Ivan Karabyts: phenomenology of style*. (Extended abstract of PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Lochhead, J. (1986). Phenomenological Approaches to the Analysis of Music: Report from Binghamton. *Theory and Practice*, 11(1), 9–13. <https://www.jstor.org/stable/41054204> [in English]

- Shapovalova, L. (2014). The spiritual reality of a musical work and methods of its cognition. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education*, 40, 11–32 [in Russian].
- Sniedkova, L. (2011). Historical and social prerequisites for the development of ensemble music-making in Slobozhanshchyna. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education*, 32(2), 196–205 [in Ukrainian].
- Sniedkova, L. (2012). Modern ensemble music-making with the participation of bayan and accordion in Slobozhanshchyna. *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 5, 157–161 [in Ukrainian].
- Sniedkova, L. A. (2013). *Historical and performance experience of ensemble music-making with the participation of bayan and accordion in the Sloboda region of the 20th – 21st centuries*. (Extended abstract of PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Strilets, A. (2018). Kharkiv regional school of playing the bayan (accordion): history, performance priorities. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education*, 49, 141–156 [in Ukrainian].
- Strilets, A. (2021). Concert and pedagogical repertoire of the Kharkiv button accordion school in genre and style dynamics. *Aspects of Historical Musicology*, XXII: To the 95th anniversary of the Department of Folk Instruments of Ukraine, 7–27. DOI 10.34064/khnum2-22.01 [in Ukrainian].
- Svietov, A. (2009). Kharkiv button accordion school and its outstanding representatives. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education*, 25, 90–99 [in Ukrainian].

Andrii Strilets

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
Associate Professor,
the Department of Folk Instruments of Ukraine
e-mail: andryconductor@gmail.com
ORCID iD: 0000-0002-4134-4403

The phenomenon of Ihor Sniedkov (systemic and activity aspect)

Statement of the problem. A necessary condition for artistic progress is the continuity and succession of tradition, and therefore, the careful study by students of the creative experience of their teachers. In this article, the professional activity of Ihor Sniedkov (1954–2024), the outstanding Kharkiv button

accordion player, becomes the subject of a systematic understanding in the light of the phenomenology of the creative personality. The fruitful, long-term, multi-vector activity of the artist is an ideal object for study, analysis and imitation of the Master's experience by new generations of bayanists.

Objectives, methods, and novelty of the research. The purpose of the article is to highlight the activities by I. I. Sniedkov in the aspect of the phenomenology of the creative personality. The following methods were used in the study: biographical one – for highlighting the facts of the musician's creative life; phenomenological one – for indication the value and style attitudes of the artist's creativity; systemic and activity one – to ensure the integrity of the scientific assessment of the creative work of a musician and the types of his activity in the context of Kharkiv folk-instrumental school.

The author of the article reveals the declared topic from the position of a student who for a long time (for 35 years), at various stages, was in the middle of the creative and pedagogical process of personal professional communication with the Teacher. This method of communication allows one to fully understand all dimensions of the artist's creative activity and to carry out their full characterization.

Research results and conclusion. The whole set of defined activity dimensions allows one to sum up the common denominator and highlight the phenomenon of Ihor Sniedkov through the definition of “universal type artist” in the system of instrumental performance of Ukraine in the last quarter of the 20th – the first quarter of the 21st centuries. The multi-vector fruitful work of the artist, which actively lasted for half a century, created bright pages of the artistic life of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv Regional Philharmonic, Kharkiv Borys Liatoshynsky Music College.

The solo performance was the primary integral component of the artist's creative portrait, a significant characteristic of his personality. However, not the only one! It can be argued that Ihor Sniedkov's activity as an ensemble player and leader of folk instrument ensembles is significant for the Kharkiv region. His achievements in this area can safely be attributed to the foundation category. Therefore, Ihor Sniedkov's contribution to the flourishing of ensemble instrumental music making is equal to a historical mission, since his creative activity caused mass imitation among the ranks of performers of folk instruments of the Kharkiv region.

Keywords: Ihor Sniedkov; bayan performance in Ukraine; the phenomenon of the artist's personality; ensemble performance; an artist of a universal type.

Стаття надійшла до редакції 25 жовтня 2024 року

Розділ 2.

УКРАЇНСЬКИЙ МУЗИЧНИЙ ЧАСОПРОСТІР

УДК 784.1.087.682:78.071.1(477)

DOI 10.34064/khnum2-37.03

Іванова Юлія Миколаївна

кандидат мистецтвознавства, доцент,

кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування,

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського

e-mail: ivochkajulia843@gmail.com

ORCID iD: 0000-0001-5529-5713

**Композиторське трактування жіночого хору
у світській творчості українських митців**

Репертуар сучасного хорового колективу є запорукою його конкурентоспроможності. Чітке уявлення про багатство репертуару для жіночого хору дає змогу хормейстерам більш аналітично та індивідуалізовано підходити до формування репертуарної політики колективу. У статті представлено панораму світської хорової творчості українських композиторів для жіночого хору від М. Лисенка до сучасних митців. Інтерес композиторів до творчості для жіночого хору більш активно проявляється з другої половини XX століття. У цей період з'являються численні твори а cappella Л. Дичко, В. Дроб'язгіної, Ю. Алжбева, Г. Гаврилець, І. Алексійчук, М. Шуха, В. Степурка. Специфіка тембру жіночого хору стає для композиторів інструментом для втілення найбільш прозорих, витончених та ліричних образів. Композиторське трактування жіночого хору виявляє низку закономірностей та розбіжностей, що проявляється в образній сфері, жанрах, використанні фольклору, формотворенні, складі письма.

Ключові слова: жіночий хор; композиторська творчість; хорова мініатюра; циклічні форми; образна сфера; тембр жіночого хору.

Постановка проблеми.

В останні десятиліття жіночі хори беруть активну участь у культурному житті України, функціонують у коледжах, університетах, культурних центрах, є учасниками фестивалів і конкурсів. Існування

в Україні високопрофесійних жіночих хорів спонукає композиторів до написання яскравих зразків хорової музики. Різноманітний та високохудожній репертуар хорового колективу є запорукою його конкурентоспроможності в умовах сучасного хорового виконавства. Чітке уявлення про багатство репертуару для жіночого хору дає змогу хормейстеру більш аналітично та індивідуалізовано підходити до формування репертуарної політики колективу, що зумовлює *актуальність* нашого дослідження.

Останні дослідження та публікації. Хорову творчість українських композиторів достатньо активно висвітлено в наукових працях сучасності. Існує ґрунтовне дисертаційне дослідження О. Батовської «Сучасне академічне хорове мистецтво *a cappella* як системний музично-виконавський феномен» (2019). У дисертації А. Бакумець «Жанрово-стильові особливості хорових циклів українських композиторів кінця XX – початку XXI століття» (2021) розглядаються циклічні форми у творчості українських композиторів. У статті І. Матійчин (2021) досліджено кантатно-ораторіальну та оперно-хорову творчість українських композиторів другої половини XX – початку XXI століття з погляду жанрових модифікацій.

Дослідженню творчості композиторів саме для жіночого хору присвячено єдиний навчально-методичний посібник Г. Горбатенко (2015), де авторка узагальнює основні риси хорової творчості композиторів київської школи.

Дослідження хорової творчості окремих композиторів також містять аналізи деяких їхніх творів для жіночого хору. Зокрема, творчість М. Шуха розглянуто в дисертації А. Каменєвої (2021), творчість Ю. Алжнева – у дисертації Т. Клюки (2023); О. Письменна (2004) в кандидатській дисертації розглядає музичну мову хорової творчості Л. Дичко. Хорову творчість Г. Гаврилець у контексті відродження національного музичного мистецтва досліджено в дисертації Т. Сухомлінової (2016), а її жанрово-стильові аспекти – у дисертації О. Полетаєвої (2022). Аналіз хорового циклу Т. Кравцова здійснено Г. Савельєвою у статті «Хорові акварелі Т. Кравцова у репертуарі

Камерного хору Харківської обласної філармонії» (2014). Творчість О. Яковчука розглянуто у статті О. Кушнірук «Хорова творчість Олександра Яковчука: жанрові та стильові параметри» (2019). Творчість І. Алексійчук досліджено у статті О. Піhtar, С. Ключової та О. Кедіс «Риси хорової творчості Ірини Алексійчук» (2023).

Метою статті є висвітлення панорами світської творчості українських композиторів для жіночого хору; виявлення закономірностей та розбіжностей трактування хору як складової композиторської інтерпретації.

Подібні спроби досі не здійснювалися в українському музикознавстві, що обумовлює *наукову новизну* цієї розвідки.

Методологія дослідження. Методологічну основу статті склали *мистецтвознавчий, історичний та системний* підходи. За допомогою системного підходу здійснено цілісний аналіз світської творчості українських композиторів для жіночого хору. Історичний підхід використаний для побудування панорами імен композиторів, що писали твори для жіночого хору. Мистецтвознавчий підхід уможливив опрацювання інформації з різноманітних галузей музичного мистецтва (історія музики, музична інтерпретація, історія хорового мистецтва, хорова література). Також здійснено короткий *виконавський аналіз* творів.

Виклад основного матеріалу дослідження.

В Україні XIX століття, одночасно з народною і церковною традиціями, сформувалася світська професійна музична культура, що підняла на новий рівень розвитку демократичне мистецтво в країні, популяризуючи як його композиторський, так і виконавський аспекти. Активізація розвитку світського жіночого хорового виконавства суттєво вплинула на творчі орієнтири композиторів того часу.

Першим композитором – автором творів для жіночого хору – був М. Лисенко. Спроби написання жіночих хорів ми знаходимо в його операх, наприклад, хор «Ой, зів'ю вінки» та хор русалок з опери «Утоплена», хор колядниць з опери «Різдвяна ніч». Прикладом безпосередньо твору для жіночого хору є «Гімн їх Величествам та їхньому Августійшому дому», більш відомий за першим рядком тексту:

«Матушка Царица, сонце наше красно». Ця урочиста композиція була створена для хору вихованок на честь 50-річного ювілею Київського інституту шляхетних дівчат (1888), де на той час викладав М. Лисенко. Текст гімну написала Катерина Полянська – випускниця Інституту. На жаль, партитура твору не збереглася. Пізніше М. Лисенком були створені «Молитва» («Боже великий, єдиний»), слова О. Кониського, «Тихесенький вечір» на слова В. Самійленка для жіночого хору в супроводі фортепіано.

Ініціативу створення композицій для жіночого хору підхопили інші відомі українські автори. Наприклад, К. Стеценком було написано ліричну пісню «Червона калинонька» для двоголосного жіночого хору в супроводі фортепіано (1911) на слова поета «розстріляного відродження» Леоніда Пахаревського. Художній зміст твору – відображення жіночої долі через символіку природи. Калина постає як метафора дівочої краси, ніжності. Твір викладений у простій куплетній формі, що споріднює його з традиціями романсової лірики і народних пісень. Наслідування народній пісні виявляється і в гармонії твору, зокрема, у використанні ладової змінності. Відомо також про жіночий хор «Рости, квіте» – це пісня дівчат, яка мала увійти до незакінченої опери К. Стеценка «Полонянка».

На західноукраїнських землях у другій половині XIX століття для жіночого хору писав О. Нижанківський. Йому належить урочиста кантата «Ясна зоря засвітила», створена на честь папи Лева XVIII для двоголосного жіночого хору та фортепіано в чотирьох руках. Автором тексту є єпископ Української греко-католицької церкви Сильвестр Сембратович.

У хоровій культурі 1920–1940 років музика для жіночих голосів представлена лише у В. Безкоровайного, наприклад, «Садок вишневий» (слова Т. Шевченка) (1921), «Соловейковий спів» та «Лагідні весняні ночі» (слова Лесі Українки), (1930–1935); «Під весну» (слова Р. Завадовича) (1920 роки). Під час польської окупації композитора було заарештовано та виселено з Тернополя за пропаганду української культури, частину нот було вилучено та знищено. Через подальше

переслідування вже радянської влади В. Безкоровайний вимушений був емігрувати, унаслідок цього творчість митця тривалий час була під заборонаю. Зараз його інструментальні твори і твори для мішаного хору поступово поширюються, у той час як жіночі хори все ще лишаються забутими.

Відродження інтересу до творчості для жіночого хору відбувається лише в другій половині ХХ століття. Образна сфера творів 1950–1960 років помітно відбиває вплив радянської ідеології. Цю особливість спостерігаємо в творах А. Штогаренка («Лірична ода Жовтню» для жіночого хору та симфонічного оркестру (1957), колискова «За мир» для сопрано соло і жіночого хору із циклу «Щаслива юність» (1957), хор «Ой, одна я, одна» зі збірки «Шевченкіана: хори без супроводу» (1964), хор «Колгоспна величальна» (1948). Досить розгорнутий твір для жіночих голосів є у доробку Б. Фільц – хор «На роковини Шевченка» на слова Лесі Українки (1961).

Важливий аспект хорового мистецтва українських композиторів 60–70 років ХХ століття – повернення до хорової творчості *a cappella*. Насамперед, це пейзажна лірика, лірика з філософським підтекстом. Згадану лінію творчості для жіночого хору яскраво представляють три жіночих хори Т. Кравцова із циклу «Хорові акварелі» (1974) – «Одцвіли фіалки» (№ 4), «Тіні» (№ 6) та «Сніжинки» (№ 12), два останніх з яких становлять «окрему групу імпресіоністичних нарисів» (Савельєва, 2014: 24).

Тембр жіночого хору у циклі Тараса Кравцова є засобом втілення найбільш витончених, тендітних, «невагомих» образів. Світла та мрійлива баркарола «Одцвіли фіалки» занурює слухача у стан надзвичайного душевного спокою, ностальгічної споглядальності. Цей номер відкриває коло літніх «акварелей», символізуючи, водночас, перехід у житті людини від юнацтва до зрілого віку. Композитор використовує чотириголосний жіночий хор, де середні голоси здебільшого виконують роль звукового тла, а основна тема викладена у форматі діалогу між крайніми голосами. Це сприймається як уособлення внутрішньої розмови, діалогу між дитячим та дорослим «Я». Наступний жіночий

номер – «Тіні» – найбільш імпресіоністичний серед хорових мініатюр циклу. Ця «акварель» вирізняється медитативним характером, а тональна нестійкість, раптові гармонічні зіставлення, превалювання дисонантних співзвуч втілюють абстрактність і розмитість образу. Яскраве, блискуче, казкове скерцо «Сніжинки» є завершальним номером циклу (перед постлюдією). Основну тему хорової п'єси автор розподіляє мов на два шари, які постійно співіснують у тісному переплетенні, що асоціюється з мереживною формою сніжинок. Ладове розмаїття, властиве музиці номера, надає звучанню більшої вишуканості й тендітності.

Одним із перших зразків творів «нової фольклорної хвилі», написаних для жіночого хору, є П'ять прелюдій Л. Дичко у стилі «Шань-шуй» («Гори-води» – стиль китайського пейзажного живопису) на слова середньовічних японських поетів (1989). Цикл «Прелюдій» присвячений відомій хормейстерці С. Фоміних. Наслідування традицій східноазійської культури проявляється вже у виборі композиторкою виконавського складу – жіночий хор *a cappella*, там-там та ритмічні палички. Драматургія циклу відтворює процес пробудження, воскресіння природи – від похмурої осені до тріумфу весни. У кожній з прелюдій Л. Дичко поєднує одразу кілька образів (як правило, візуальний та звуковий), що апелює саме до композиційних принципів стилю «шань-шуй».

Яскравим продовженням фольклорної лінії є кантата О. Яковчука «Ой, в борі, борі» для солістів та жіночого хору *a cappella* (1993). Вона складається з чотирьох частин: «Ой, в борі, борі», «Там біленьке павутиння», «А нині свято Яна», «А вже сонце на горі». У цій кантаті використано різні жанри народнопісенної творчості – щедрівка, лірична, купальська та обжинкова пісні, – втілені сучасними засобами виразності. Гармонія кантати характеризується використанням кластерів, частими тональними відхиленнями, модуляціями.

Відбиток фольклорних традицій спостерігається і в Концерті для жіночого складу «Травневий сад» (1998) В. Дроб'язгіної. Незважаючи на те, що концерт створений на тексти польських та російських

поетів, у ньому яскраво відображені інтонації українських народних пісень. Твір складається із шести частин, що контрастують між собою за образним змістом: тут втілено і картину самого травневого саду, і шепоту дощу, і мінливого вітру, і пахучої весняної ночі. У «Травневому саді» авторка виступає як яскрава майстриня звукопису.

Тенденція до наслідування фольклорних традицій значною мірою посилюється у ХХІ столітті. Помітним її зразком є Фольк-концерт для жіночого хору Г. Гаврилець «Крокове колесо» (2004), написаний на прохання К. Кондратської – керівниці хору «Веснівка» (Торонто) – до 40-річного ювілею колективу. Композиція твору будується на зіставленні різновидів календарно-обрядових (веснянки, гаївки), ліричних та побутових (трудова, весільна) пісень.

Показовим з погляду втілення фольклорних традицій є й хоровий концерт (за жанровим уточненням автора – «космологічне суголосья») Ю. Алжнева «Світання Оранти», у якому використано пряме цитування давньої язичницької веснянки «Ой, ти, соловейку» (у виконанні солістки в автентичній народній манері). Підкреслює зв'язок із народними традиціями й залучення прийому звуконаслідування, зокрема, імітація пташиних трелей. Композиційна структура базується на використанні різних типів веснянок – від прадавніх гукань до більш сучасних зразків цього традиційного жанру. Нетиповою для фольклорного концерту є літературна основа, яка, крім рядків старовинних обрядових текстів, містить вірші Ліни Костенко.

Хоровий концерт М. Шука «Чаклувальні пісні» (2010) на слова О. Криворучко не належить безпосередньо до фольклорного напряму й повною мірою відображає властиву творчості митця полістилістику. Проте у творі простежується міцна опора на фольклорну пісенну традицію, зокрема широке використання елементів звуконаслідування, характерних інтонацій. Концерт складається із трьох частин: «Чаклування на сірій чайці», «Ніч» та «Янгольська колискова», кожна з яких за жанровими ознаками тяжіє до медитації. Про це свідчить відкритість форм – прагнення створити ілюзію нескінченності звучання, велика кількість хорових педалей, відсутність динамічних кульмінацій

(крім першого номера), панування тихої динаміки, використання шепоту тощо. Ці твори визначаються рівністю емоційно-образної сфери, композитор ставить на перший план не розвиток, а збереження єдиного стану протягом усього твору.

Хорова творчість композиторки Ю. Гомельської є яскравим прикладом втілення неофольклорних традицій. Дві пісні для жіночого хору – колискова «Люлі від Юлі» та жартівлива «Кучерява Катерина» (2014) демонструють опору на народнопісенні джерела (народна вербальна основа, фольклорні інтонації, використання вигуків, трелей, тощо) та, водночас, презентують самобутній хоровий стиль мисткині (превалювання дисонантних співзвуч, використання вільної ритмічної організації, підвищена експресія, контрастність темпів та динаміки на крайніх рівнях градації).

У творчості авангардиста С. Ярунського хорова музика представлена в невеликому обсязі. Для жіночого складу композитором написано один хоровий концерт у фольклорному стилі «Пори року» (2015). Концерт складається з чотирьох частин («Весна», «Літо», «Осінь» та «Зима»), кожна з яких втілює один з язичницьких обрядів, що пов'язаний з певною порою року: гукання весни, купальський обряд, жниварський, колядування. Слід зазначити, що дохристиянська культура взагалі є тематичним пріоритетом творів митця. С. Ярунський часто збагачує свій музичний матеріал архаїчними мотивами та речитаціями. У другій частині концерту «Пори року» композитор використовує пряме цитування народної купальської пісні «Ой, пливи, вінок, за водою», записаної фольклористами на Слобожанщині (Охтирський район, Сумська область). Інші частини написані на текст обрядових дійств на авторському музичному матеріалі, з міцною опорою на народну пісенну традицію. Географія походження текстової основи частин охоплює різні регіони України – від Слобожанщини до Закарпаття, що втілює ідею про єдність українського народу. Попри прагнення композитора до народнопісенної стилізації, музична мова концерту втілює й характерні риси сміливого авангардного стилю

С. Ярунського, що проявляється в залученні кластерної техніки, використанні складних, майже хаотичних сонорних гармонічних сполук.

Також творчість композиторів для жіночого хору спирається на класичне підґрунтя, що дає змогу побудувати міцний фундамент для новаторства. Ю. Алжнев у концерті-пасторалі «Пробудження» на поезію Л. Глібова, О. Олеса, Т. Шевченка, І. Франка репрезентує традиційні ознаки пасторальності в рамках концертного жанру, сполучаючи їх із сучасною музичною мовою. У містерії-диптиху «Супраментальний сон» В. Степурка, яку присвячено диригентці Л. А. Байді, керівниці жіночого хору «Павана» НПУ імені Драгоманова, «своєрідно переплітаються таїна середньовічного жанру містерії з ілюзорністю сучасного “балетно-ігрового” відеоряду, звукова пластика хорової партитури поєднується з фонетичною насиченістю поетичної основи» (Василенко, 2019: 94).

Велику кількість творів для жіночого хору (переважно духовних) написано І. Алексійчук. Однак її творам притаманні ознаки як духовної, так і світської музики. Згадана закономірність яскраво простежується у трьох хорових фантазіях для жіночого хору «Листи із мушлі» (2005), написані на текст поетеси Олени Степаненко. У цьому циклі «дослідники знаходять “не лише витончений звукопис та символізм”, а й “молитовну зосередженість”» (Бакумець, 2021: 201). Традиції духовної музики тут втілюються через використання антифонного співу, залучення інтонацій знаменного розспіву. Твір має три частини, кожній з яких композиторка надає жанрове уточнення: «Лист чистий» – це «баркарола», «Лист любовний» – «інтермеццо і тарантела», «Лист янгольський» – «колискова».

Висновки.

Світські композиції для жіночого хору складають невеликий, але, безперечно, вартий уваги шар творчого доробку українських митців. Специфіка тембру жіночого хору стає для композиторів інструментом для втілення найбільш ліричних, прозорих, «невагомих», витончених образів. Композиторське трактування жіночого хору виявляє низку закономірностей, зокрема домінування фольклорної основи,

тяжіння до циклічності форм, розширення змістової та емоційної сфер (звернення до філософського змісту та медитативних станів).

Водночас, композитори демонструють індивідуальний підхід до застосування тембру жіночого хору, що виявляється в жанрових пріоритетах, особливостях використання фольклорних першоджерел (від прямого цитування до складання оригінальних творів, де вони трансформовані на основі авангардних технік), складі інструментального супроводу (від звучання *a cappella* до експериментальних інструментальних груп). Найбільше авторська індивідуальність виявляється у зверненні до різних образних сфер – одні композитори за допомогою жіночих голосів втілюють національну обрядовість, інші вдаються до розкриття високих філософських тем.

Перспектива дослідження композиторського трактування жіночого хору передбачає здійснення більш детального жанрово-стильового аналізу висвітлених у статті творів. Також важливим напрямом подальших наукових розвідок є духовна творчість сучасних українських композиторів для жіночого хору.

ЛІТЕРАТУРА

- Бакумець, А. Ю. (2021) *Жанрово-стильові особливості хорових циклів українських композиторів кінця XX – початку XXI століття*. (Дис. ... д-ра філософії). Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ.
- Батовська, О. М. (2019). *Сучасне академічне хорове мистецтво a cappella як системний музично-виконавський феномен*. (Автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства). Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса.
- Василенко, О. (2019). Хорова творчість Віктора Степурка в сучасному виконавстві. *Київське музикознавство*, 59, 87–100.
- Горбатенко, Г. Л. (2015). *Хорові твори сучасних українських композиторів Київської школи для жіночого хору*. (Навчально-методичний посібник). Київ–Дрогобич: Посвіт.

- Каменєва, А. С. (2020). *Хорова творчість Михайла Шуха як духовний універсум*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Клюка, Т. І. (2023). *Жанрово-стильова специфіка хорової творчості Ю. Алжєєва та І. Гайдєнка початку ХХІ століття*. (Дис. ... д-ра філософії). Харківська державна академія культури. Харків.
- Кушнірук, О. (2019). Хорова творчість Олександра Яковчука: жанрові та стильові параметри. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 125, 65–76. DOI: <https://doi.org/10.31318/522-4190.2019.125.188998>
- Матійчин, І. (2021). Ораторія, кантата, опера в хоровій творчості українських композиторів (модифікація жанрів). *Актуальні питання гуманітарних наук*, 43, 40–45. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/43-2-7>
- Письменна, О. Б. (2004). *Музична мова хорових творів Лесі Дичко*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Львівська державна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів.
- Піхтар, О., Ключєва, С., & Кедіс, О. (2023). Риси хорової творчості Ірини Алексійчук. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 63(2), 41–45. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/63-2-7>
- Полстаєва, О. В. (2022). *Ганна Гаврилець: жанрово-стильові аспекти творчості*. (Дис. ... д-ра філософії). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Савельєва, Г. (2014). Хорові акварелі Т. Кравцова у репертуарі Камерного хору Харківської обласної філармонії. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 39, 21–31.
- Сухомлінова, Т. П. (2016). *Хорова творчість Ганни Гаврилець у контексті Новітнього Відродження національного музичного мистецтва* (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.

REFERENCES

- Bakumets, A. (2021). *Genre and style peculiarities of Ukrainian composers' choral cycles of the late 20th – early 21st centuries*. (Doctoral diss.). National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts. Kyiv [in Ukrainian].

- Batovska, O. (2019). *Modern academic choral art a cappella as a systemic musical and performance phenomenon*. (Doctoral diss.). Odesa A. V. Nezhdanova National Academy of Music. Odesa [in Ukrainian].
- Horbatenko, H. (2015). *Choral works by modern Ukrainian composers of Kyiv school for a female choir*. (Study guide). Kyiv – Drohobych: Posvit [in Ukrainian].
- Kamenieva, A. (2020). *Mykhailo Shukh's choral work as a spiritual universe* (Extended abstract of PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Kliuka, T. I. (2023). *Genre and stylistic specificity of the choral works by Yu. Alzhniev and I. Haidenko at the beginning of the 21st century*. (Doctoral diss.). Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv [in Ukrainian].
- Kushniruk, O. (2019). Choral works by Alexander Jacobchuk: genre and style parameters. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 125, 65–76. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2019.125.188998> [in Ukrainian].
- Matiichyn, I. (2021). Oratorio, cantata, opera in the choral work of Ukrainian composers (modification of genres). *Current Issues of the Humanities*, 43, 40–45. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/43-2-7> [in Ukrainian].
- Pikhtar, O., Klyuyeva, S., & Kedis, O. (2023). Characteristics of the choral creativity by Iryna Aleksiiichuk. *Current Issues of the Humanities*, 62(2), 41–45. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/63-2-7> [in Ukrainian].
- Poletaieva, O. (2023). *Hanna Havrylets: genre and stylistic aspects of her work*. (Doctoral diss.). Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].
- Pysmenna, O. (2004). *Musical language of Lesia Dychko's choral works*. (PhD diss.). Mykola Lysenko Lviv National Music Academy. Lviv [in Ukrainian].
- Saveliieva, H. (2014). T. Kravtsov's «Choral Watercolors» in the repertoire of the Chamber Choir of the Kharkiv Regional Philharmonic. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education*, 39, 21–31 [in Ukrainian].
- Sukhomlinova, T. (2016). *Hanna Havrylets' choral work in the context of the Newest Revival of the national musical art*. (Extended abstract of PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Vasylenko, O. (2019). The choral work of Viktor Stepurko in modern performance. *Kyiv Musicology*, 59, 87–100 [in Ukrainian].

Yuliia Ivanova

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

**Composer's interpretation of the female choir
in the secular work by Ukrainian artists**

Statement of the problem. *In recent decades, female choirs have been actively involved in the cultural life of Ukraine, functioning in colleges, universities, and cultural centers. Female choirs participate in festivals, competitions, and artistic projects. The existence of highly professional female choirs in Ukraine encourages composers to write vibrant examples of choral music. An assorted and highly artistic repertoire of a choir is a guarantee of its competitiveness in the modern choral performance environment. Clear understanding a richness of the repertoire for female choirs allows a conductor to approach to the formation of the choir's repertoire policy more analytically and individually, which highlights the relevance of this research.*

Objectives, methods, and novelty of the research. *The study of composers' works for female choir is presented in the educational and methodological manual by H. Horbatenko (2015), where the author summarizes the choral works of contemporary composers from the Kyiv school. Research by scholars on the choral works of individual composers also includes analyses of certain pieces for female choir. The purpose of the article is to highlight the panorama of secular works by Ukrainian composers for female choir and to identify the patterns and divergences in the interpretation of the choir as an integral component of the compositional approach. For the first time, the works of Ukrainian composers for female choir have been comprehensively studied in this work. The methodological basis of the article is art history, historical and systemic approaches. A brief performance analysis of the works is also carried out.*

Results and conclusion. *The article presents an overview of the secular choral music of Ukrainian composers for female choir, from Mykola Lysenko to contemporary artists. The interest in creating music for female choir among Ukrainian composers became more prominent in the second half of the 20th century. During this period, the numerous a cappella works*

by Lesia Dychko, Valentyna Drobiaz'hina, Yurii Alzhnev, Hanna Havrylets, Iryna Aleksiichuk, Mykhailo Shukh, and Viktor Stepurko appeared.

The composer's interpretation of the female choir reveals a number of regularities, in particular, the dominance of the folklore basis, the tendency to the cyclical forms, the extension of the semantic and emotional spheres (appeal to philosophical content and meditative states). At the same time, the composers demonstrate an individual approach to the use of the timbre of the female choir, which is manifested in genre priorities, the peculiarities of the use of folklore primary sources (from direct quoting to the composition of original works, where they are transformed based on avant-garde techniques), the composition of instrumental accompaniment (from a cappella sound to experimental instrumental groups).

In general, the specificity of the timbre of the female choir becomes a tool for composers to embody the most lyrical, transparent, sophisticated images.

Keywords: *female choir; compositional creativity; choral miniature; cyclic forms; figurative sphere; timbre of the female choir.*

Стаття надійшла до редакції 21 жовтня 2024 року

УДК78.071.1(477)(092):782.089.1

DOI 10.34064/khnum2-37.04

Семенюк Оксана Михайлівна

Харківський національний університет імені І. П. Котляревського,
здобувач поза аспірантурою,
кафедра історії української та зарубіжної музики,
викладач кафедри сценічної мови
e-mail: oksanaivaneha@gmail.com
ORCID iD: 0000-0001-5876-2137

**Історико-літературні джерела лібрето опери
А. Загайкевич «Вишиваний. Король України»**

Опера А. Загайкевич «Вишиваний. Король України» (2021) належить до низки написаних протягом останніх років музичних творів, що стосуються найважливіших питань української історії. Лібрето опери, автором якого є С. Жадан, поєднуючись із музикою, сприяє якнайглибшому розкриттю постаті головного героя. Всеохопність у показі образу Вишиваного пов'язана, зокрема, з опорою змісту лібрето на кілька різних літературних джерел, як наукових, так і художніх; звідси впливає й особлива організація часопростору опери, завдяки чому виникає можливість встановити певний смисловий зв'язок між подіями часів Вишиваного та сучасністю. Мета дослідження – визначити історико-художні передумови інтерпретації образу Василя Вишиваного в опері А. Загайкевич. Її досягненню сприяє застосування таких методів дослідження, як історичний, історико-біографічний, історико-контекстуальний, порівняльний. У висновках йдеться про осмислення різних варіантів суперечливих подій першої половини ХХ століття, що дає змогу розкрити їхній вплив на трактування образу головного героя опери – Вільгельма Габсбурга.

Ключові слова: біографія; міфологізація; образ; роман-фантазія; опера, лібретто; художня інтерпретація.

Постановка проблеми.

Історична постать Василя Вишиваного – насправді Вільгельма фон Габсбурга, – який за власною волею обрав українську ідентичність, боровся за незалежність України в часи Першої та Другої

світових воєн, привертала увагу науковців та вітчизняних митців, починаючи з останньої чверті ХХ століття. Подібна увага до особи Вишиваного є цілком обґрунтованою, оскільки слід, залишений австрійським ерцгерцогом у часопросторі України, ніби поєднує події майже сторічної давнини й сучасність.

Від початку 2000-х почався справжній ренесанс зацікавлення неординарною особистістю австрійця за походженням, українця за прагненням душі. Свідченням такої уваги є низка робіт ув історичній науці, літературі та музиці, що з'явилась протягом першої чверті ХХІ століття. Однак варто врахувати той факт, що наукові дослідження виникли раніше, ніж художні зразки, в яких відбулося осмислення образу австрійського ерцгерцога. Книга історика Т. Снайдера «Червоний князь» (Снайдер, 2011) була створена раніше як за роман Н. Сняданко (Сняданко, 2017), так і за оперу А. Загайкевич на лібрето сучасного українського поета С. Жадана (Жадан, 2020).

Поет, готуючись до роботи над лібрето, ознайомився зі згаданими вище джерелами, про що й розповідає в одному зі своїх інтерв'ю: «Працюючи над лібрето, я прочитав, окрім відомої книги Тімоті Снайдера *Червоний князь*, багато додаткової літератури, біографічних архівних матеріалів. Є кілька книжок і один художній роман, який написала Наталка Сняданко, в ньому представлено альтернативну біографію Вишиваного про те, що було б, якби він залишився на території радянської України і доживав свого віку у Львові, післявоєнному радянському Львові. Цікава фантазія на тему» (Макаревич, 2021).

Звернення в цьому дослідженні саме до роману Н. Сняданко мотивовано тим, що: 1) українська письменниця була включена до творчої групи україно-австрійського проекту «Вишиваний. Король України», оскільки її творчі принципи, розуміння історичної епохи й образу Василя Вишиваного були сприйняті авторами опери як близькі та актуальні для їхнього художнього бачення; 2) присутність авторки була сама по собі цінною, оскільки роман С. Сняданко відіграв парадигмальну роль у процесі створення опери; 3) значущим є загальний історичний контекст як у романі, так і в опері.

Прийом вільного трактування історичних подій, що його застосувала Н. Сняданко, є цілком прийнятним у літературі, оскільки художня вигадка є засобом узагальнення в мистецтві. Розміщення справжніх та уявних персонажів посеред вигаданих і реальних подій у романі української письменниці зумовлено переосмисленням самого історичного розвитку. Наприклад, подібний художній прийом застосований у циклі книг «Пісня льоду й полум'я» (1990 роки) Джорджа Мартіна, сюжет якого базується на історії ворожнечі Червоної та Білої троянд. Відмінність авторських фантазій від дійсних фактів особливо чітко проявляється під час зіставлення роману Н. Сняданко «Охайні прописи ерцгерцога Вільгельма» з «Червоним князем» Т. Снайдера.

Отже, аналіз нещодавніх наукових та художніх праць дає змогу глибше осягнути трактування обраного сюжету композиторкою, повніше осмислити художньо переконливе й виразне висвітлення подій, зображених у виставі, та провести паралелі між оперною дією й сучасністю, що й визначає **наукову новизну** цієї розвідки.

Мета дослідження – визначити історико-художні передумови інтерпретації образу Василя Вишиваного в опері А. Загайкевич.

Останні дослідження та публікації. Серед праць, присвячених особливостям художнього переосмислення історичних подій, – риси, притаманної роману Н. Сняданко, – відзначимо статтю О. Рощенко (2012) «Міфологема пошуків раю у національному оперному міфі Лисенка – Старицького “Тарас Бульба”». В ній дослідниця розглядає один із найважливіших етапів розвитку історії України, що корелює з темою цієї розвідки та дає змогу проводити відповідні історичні паралелі, застосовуючи методологічні здобутки науковиці.

Серед перших публікацій, у яких відбувається спроба осягнення художнього змісту опери А. Загайкевич, – стаття П. Кордовської (2021), а також інтерв'ю С. Жадана з приводу прем'єри вистави «Вишиваний. Король України» на сцені ХНАТОБу 2021 року (Штогрін, 2021; Марченко, 2021). Цій самій тематиці присвячена стаття О. Скворцової (2022), де авторка доводить, що композиторські новації опери пов'язані з пошуками сучасності в її звуковій «аурі».

Узагальнюючи власний досвід, виконавець ролі «Людина в чорному» в опері А. Загайкевич, О. Ветров, опублікував статтю, де систематизував відомості щодо процесу створення опери та особливостей її сценічного втілення (Ветров, 2023).

Методологія дослідження. Застосування *історичного* методу визначає ступінь валідності історичних подій та їх інтерпретації у романі Н. Сняданко «Охайні прописи ерцгерцога Вільгельма». *Історико-біографічний* метод використовується з метою розкриття специфіки художнього тлумачення особистості Василя Вишиваного в літературному творі української письменниці. Метод *історико-контекстуального* аналізу є визначальним для розуміння історичних подій, поданих Т. Снайдером як найбільш відповідних критерію істини, при цьому розглядаються два часові рівні: епоха Вишиваного та сьогодення. *Порівняльний аналіз* дає змогу зіставити історичні факти, викладені в дослідженні Т. Снайдера «Червоний князь», з їх описом у романі Н. Сняданко.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Вільгельм Франц Йозеф Карл фон Габсбург-Лотаринзький (1895–1948), як один із представників найтривалішого серед усіх європейських династій (1342–1918) та могутнього роду, з молодих років і до смерті в Лук'янівській в'язниці Кисва не втрачав надії посісти монарший престол у відновленій Українській державі. Аналіз книги відомого американського історика, професора Єльського університету Тімоті Снайдера «Червоний князь» доводить, що біографія Вільгельма є вельми неординарною. Як пише Т. Снайдер, ерцгерцог «був шпигуном у Відні й працював спершу проти Гітлера протягом Другої світової війни, а згодом – на початках війни Холодної – проти Сталіна» (Снайдер, 2011: 1). Йому пощастило втекти від гестапо, проте не вдалося сховатись від радянської розвідки: солдати Червоної армії викрали українського полковника з Відня у 1947 році і літаком перевезли до СРСР. Після знущань та катувань, які призвели до смерті, Вільгельм фон Габсбург-Лотагинський був похований – у могилі без будь-яких знаків розрізнення.

Ерцгерцог, шпигун, політик, український полковник – усі ці соціально-політичні ролі здаються неможливим поєднанням в одній особі. Яскраве й захопливе життя Вільгельма фон Габсбурга, схоже на пригодницький роман, привертало увагу відомих істориків, серед яких С. Ліповецькі, А. Віткрофт, В. Расевич та багато інших. Дослідивши значну кількість праць закордонних та українських науковців, Т. Снайдер узагальнив їх та ввів у світовий контекст, і цей матеріал став частиною всесвітньої історії людства.

Під враженням від монографії американського історика львів'янка Н. В. Сняданко – філолог, перекладачка з польської та німецької мов, журналістка, письменниця (здобула освіту у Львівському та Фрайбурзькому університетах) – написала роман «Охайні прописи ерцгерцога Вільгельма». Робота тривала близько трьох років: з 2014 по 2017.

Загадковість назви роману пояснює сама письменниця. Авторка «Прописів» вкладає до вуст свого вигаданого персонажа – української вчительки Дар'ї Йосипівни – таку думку: «Охайність – перший крок на шляху гармонійного розвитку особистості» (Сняданко, 2017: 84). Крім того, у творі є епізод, де з'ясовується, що головний герой може дуже яскраво та поетично висловити свої думки, відчуття, проте є неспроможним викласти їх на папері, створюючи мемуари. Тема прописів як символу учнівства прозирає крізь усю біографію Вільгельма, символізуючи мрії, які не здійснилися, мемуари, що так і не були створені. Так само, як він не міг викласти свої ідеї письмово, він не зміг їх втілити і у своєму житті: Вільгельм бажав «охайно прописати» долю українського народу, повести його правильним шляхом «гармонійного розвитку», але цього не сталося внаслідок руйнівної діяльності представників радянської влади.

Метафора «прописів» віддзеркалює власні думки Н. Сняданко з приводу того, що наміри ерцгерцога стати королем України не здійснилися. Сподівання головного героя створити ілюзорну країну-утопію в дусі мрій Томаса Мора зумовили те, що значне місце в романі відведено фантастичним подіям, а сам Вільгельм фон Габсбург постає як утопіст ХХ століття, для якого мрії посідають таке ж важ-

ливе місце в житті, як і реальність. З одного боку, він є активною особистістю, борцем з диктаторами, з іншого – великим мрійником, який сподівається побудувати країну, подібну до «Міста Сонця». Водночас, стає зрозумілим, чому Вільгельму складно було писати мемуари: адже вони повинні спиратися на конкретні історичні факти, а мрії, які він бажав втілити в життя, виявилися недосяжними, отже, йому не було про що писати.

Зміст роману української письменниці слід тлумачити як альтернативну біографію виняткового представника роду австрійських цісарів. В Україні Вільгельм відомий під псевдонімом «Король Вишиваний», проте «король» – це також метафора, оскільки справжнім монархом він так і не став, але, попри все, шана українців до нього була та залишається значною.

Відзначимо певні розбіжності у титулах Вільгельма в різних джерелах. У Н. Сняданко Вишиваний – ерцгерцог, принц. У Т. Снайдера – князь, у С. Жадана – король. Якщо у Н. Сняданко головний герой – учень, що пише «охайні прописи», то у А. Загайкевич – це вже король України, нібито досягнення українського престолу вже відбулося, тобто вже в назві опери розпочинається метафорична дія. Однак, попри розбіжності в тлумаченні титулів головного героя, художній метод поєднання реального та вигаданого дозволяє порівнювати два сучасних твори – літературний та музичний. Роман Н. Сняданко, переосмислений видатним українським поетом С. Жаданом, проклав певний шлях до створення опери «Вишиваний. Король України».

В «Охайних прописах ерцгерцога Вільгельма» відчутні художній документалізм та символізація дії. Посилаючись на докторську дисертацію професорки О. Роценко, зауважимо, що «міфологізація біографії історичної особистості обумовлена відповідністю абрису життєвого шляху героя, прокресленого міфотворчою фантазією трансцендентальної лінії» (Роценко, 2006: 16). Дослідниця зазначає, що на основі цього романтичного принципу художнього мислення інтерпретуються біографії Аттіли та Наполеона, Данте та Ліста, Паганіні та Берліоза.

Вибраний українською письменницею жанр є синтетичним, це поєднання історичного роману та роману-фантазії. Надання біографії Вільгельма фон Габсбурга міфологічного забарвлення тільки підкреслює унікальність постаті Вишиваного.

Авторка роману пропонує свою версію подій життя героя та припускає, що йому якимось дивом вдалося врятуватися та прожити зі своєю родиною довгий період часу. У романі показано дитинство Вільгельма, його молоді роки та сучасність. У процесі читання твору складається своєрідне мерехтливе полотно, зіткане з кількох часопросторів: австрійського, військово-радянського та пострадянського, українського. Ці часопростори відповідають різним періодам життя Вільгельма фон Габсбурга.

Австрійський – ідеальний, де минають дитинство та юність аристократа. Це морські подорожі юнака, де розкривається притаманне йому, відмінне від традиційного, світобачення, майже повна моральна розкутість у молоді роки.

Другий часопростір – військово-радянський – напружений та складний. Н. Сняданко велику увагу приділяє періодам двох Світових воєн та подіям-вигадкам, які відбувалися з ерцгерцогом після 1948 року, зокрема, його стосункам із родиною, з дружиною Софією (із зануренням у часи її дитинства), із сином Тарасом. Отже, письменниця настільки пов'язує австрійця Вільгельма з Україною, що вибирає для його родини українські імена.

Метафоричність мислення романістки сприяє показу історичної ролі Вільгельма, обставин його життя як взаємодії безлічі символів. Зокрема, події, описані в романі, дають змогу витлумачити образ Софії як постать ангела-охоронця ерцгерцога. Наприклад, до твору увійшов епізод, де молода дівчина вчить Вільгельма кататися на ковзанах. Тривалі тренування не допомогли: падаючи на лід, герой тягнув за собою Софію, травмуючи її. Так було й надалі: дружина брала на себе відповідальність за більшість випробувань, які виникали протягом їхнього спільного життя. Образ Софії можна сприймати як метафору ангела-охоронця ерцгерцога ще й тому, що саме вона

допомогла йому звільнитися з київської в'язниці і врятувати життя. Отже, дружина постійно перекладала весь тягар буття на свої тендітні жіночі плечі.

Метафоричність, властива роману Н. Сняданко, проявляється значною мірою й у лібрето оперної вистави, перетворене на своєрідний міфологізований історичний жанр, якому також притаманні *романізація* та *романтизація*. Додамо, що подібне трактування оперного жанру йде ще від епохи Романтизму («Фауст» Ш. Гуно, «Вертер» Ж. Масне за сюжетами Й. В. Гете, «Вільгельм Телль» Дж. Россіні, «Гугеноти» Дж. Мейєрбера та ін.). Кінематографічність лібрето С. Жадана посилює згадані риси.

Третій часопростір – пострадянський, український, який знову насичується ідеальними рисами, оскільки починають втілюватися юнацькі мрії ерцгерцога. Це життя Вільгельма в незалежній Україні. В обрамленні ідеальних часопросторів – першого і третього – розташований жорстокий реальний світ. Отже, в окремих епізодах твору Н. Сняданко прискіпливо дотримується історичних фактів, а в інших – обирає художню вигадку.

Роман вирізняється калейдоскопічністю: авторка обирає структуру, де всі часопростори змішуються в історичному потоці: стислі розділи з описом подій початку XX століття раптово змінюються епізодами життя головних героїв, які відбуваються вже на межі XX–XXI століть. На перший погляд, немає жодного зв'язку між фрагментами твору, проте насправді він є глибинним. Адже саме такий парадоксальний зв'язок пояснює причини безпідставності мрій Вільгельма та появи радянського пекла. Тобто логіка розвитку дії частково прояснюється, але все ж залишається відчуття «розглядання» подій немов крізь каламутне скло.

Принцип літературного опису, судячи з назви роману, є вирішальним. Він реалізується у таких формах, як листування, що відбувається між ерцгерцогом та його другом дитинства – Іваном, зафіксовані документально інтерв'ю і, нарешті, мемуари головного героя, які вражають своєю парадоксальністю. Адже зазвичай у мемуа-

рах описані факти, що вже відбулися, а у Вільгельма – це спогади про те, чого не було, згадки про власні мрії, що їх у реальному житті здійснити неможливо. Життя коригує «охайні прописи» в будь-якому з трьох описаних часопросторів.

У романі письменниця не завжди оперує загальноприйнятою літературною мовою. Авторка, як філологиня, добре відчуває, що для передання тонких відтінків сенсу твору необхідно долучати до тексту й діалектизми, наприклад: «...“маринаркою” дідусь називав не піджак, а морський флот, “репарація” означала операцію, “бель-фер” – учителя, а годинник у дідуса називався “дзигарем”» (Сняданко, 2017: 7). Або: «– Ну, що можна написати у шляфроку! – з порогу кинув він і рвучко відчинив двері шафи з одягом. – Який одяг, таке і письмо. Мушу привести себе до пор’ядку» (там само: 8). Тому авторці вдається позбавитися одноманітного мовного простору, у неї він яскравий та привабливий. Велике бажання створити цілісну ймовірну картину життя Вільгельма змушує письменницю вигадати його родину. Проте в романі, крім авторських «легенд», наявні історичні факти, що підтверджує праця Т. Снайдера, яка доводить належність Вільгельма фон Габсбурга до пантеону українських героїв.

Формування людини починається з дитинства, й тому в романі цьому періоду життя Вільгельма приділено велику увагу, адже в дитинстві закладалися передумови тих мрій, які, подорослішавши, він бажав втілити: мрій про Україну та звільнення її народу.

Дані про батьків головного героя у Н. Сняданко збігаються з історичними фактами, поданими в книзі Т. Снайдера, відсутні лише деякі деталі. Наприклад, історик зазначає, що війна 1866 року між Пруссією та Габсбурзькою монархією закінчилася виключенням останньої з німецького об’єднання, що глибоко вплинуло на наступне покоління династії Габсбургів. Батько Вільгельма – Штефан – належав до першого покоління ерцгерцогів, які не претендували на те, щоб правити Німеччиною, і взагалі монархія Габсбургів на той час уже не вважалася в Європі великою державою. Однак Польща залишалася останньою й бажаною надією Штефана. Він вважав, що імперія

розпадеться на маленькі держави, де буде потребуватися правління якогось досвідченого «менеджера». Саме тому Штефан готував усіх своїх шістьох дітей до керівництва однією з таких держав, а саме – Польщею. Амбіції Штефана проявилися навіть у виборі імені наймолодшого сина. Вільгельм – ім'я габсбурзького ерцгерцога, що жив наприкінці XIV століття й мав через шлюб отримати польську корону.

Вільгельм фон Габсбург успадкував батьківські надії, проте вирішив віддати свою любов народові, яким батько знехтував – українцям. Він з дитинства жив у Польщі й добре знав мову країни. Однак на цій землі мешкали також і українські дітлахи, з якими він був знайомий і дуже цікавився їхньою мовою, піснями, вишиванками. Одним із перших друзів його дитинства, як стверджує Н. Сняданко, був денщик – селянський син Іван, українець, майже одноліток Вільгельма, з яким вони товаришували протягом усього життя. Завдяки тому, що мати Вільгельма – Марія-Терезія – була тосканською княгинею і в шлюбі могла й далі розмовляти рідною мовою, усі її діти, серед яких Вільгельм був найулюбленішим, вільно спілкувались італійською. Отже, з дитинства хлопчик розмовляв італійською, німецькою, польською, крім цього, вивчав французьку, англійську, які вважались мовами цивілізованих країн (слід зазначити, що в юнака були неабиякі здібності до мов). Крім того, за традиціями династії, Вільгельма «навчали і протоколу, і гнучкості, щоб слугувати вищій меті родинних амбіцій. Переконаність в одвічному праві панувати надавала впевненості» (Сняданко, 2017: 15). Однак, досить добре пізнавши польських аристократів і відчувши неприязнь до них, між польськими шляхтичами та українськими «козаками-варварами» Вільгельм обирає останніх. І заради них молодий ерцгерцог надалі відмовиться від польського спадку.

Отже, саме в юнацькі роки склалися ті головні риси особистості, які дозволили Вільгельмові перейти від імперського мислення, вкоріненого в його родині, до ідеї захисту людей, які відстоювали свою суб'єктність.

Ця ідея реалізується найбільш переконливо на початку Першої світової війни, коли в чині другого лейтенанта він став командиром

роти й на поліг на тому, щоб її склад був винятково українським. У романі Н. Сняданко Вільгельм розповідає, що своїм підлеглим він відрекомендувався як Василь, і саме вони першими почали називати його «червоним принцом». Ерцгерцог не заперечував, він вважав, що шанобливе ставлення до українців та будь-яка підтримка одного з найбідніших народів імперії є справедливою справою. Вільгельм пишається своїми підлеглими, називаючи українців «найкращими жовнірами. Тільки вони трохи подібні до овець: як мають провід, котрому вірять, то підуть в огонь і у воду тай виконають навіть речі, які виглядають неможливими до виконання» (там само: 137). Крім того, він вважав українців «природним народом, народом весни, паростком, який може гнутися за вітром» (там само).

Дитячий період життя та часи Першої світової війни не увійшли до оперного лібрето С. Жадана. Проте до кола персонажів опери були залучені відомі історичні постаті, такі як А. Шептицький, П. Болбочан, П. Скоропадський. Цей вибір є зрозумілим, оскільки вони вирішували долю України. Т. Снайдер, як і Н. Сняданко, теж не оминає їх увагою (окрім П. Болбочана).

«Вільгельмове ставлення до власності селян перетворило його на легенду по цілій Україні, щось на кшталт Робіна Гуда королівської крові. Габсбурзька влада в Києві з тривогою завважувала, що Вільгельмова Січ стала ціллю всіх невдоволених елементів України. Вони констатували “привабливість” Вільгельма для всіх невдоволених окупацією. Військо непокоїлося, що “серйозні кола” в середовищі українських політиків вважали Вільгельма кандидатом на короля України. Німці теж відчували неспокій із приводу чимраз більшої популярності ерцгерцога Вільгельма, знаного в народі як Князь Василь» (Снайдер, 2011: 30). Навколо Вільгельма починають з’являтися міфи, які супроводжують його протягом усього життя. Н. Сняданко звертає увагу на те, що популярність цієї людини зберігається і в радянській період: «Про нього ходили легенди, він був справжньою зіркою <...>. Легенди були різні. Одні розповідали, що Вільгельм – іноземний шпигун, котрий зараз працює у Львові й виловлює таємних

агентів. Інші вважали, що він, навпаки, радянський шпигун, котрий вистежує політично непевних, і що з ним треба дружити» (Сняданко, 2017: 74). Таким чином, міфологізація приводить майже до обожнювання його особистості. Безліч метафор, що зустрічаються у романі Н. Сняданко, є її наслідком, оскільки міф складається на основі ланцюга маленьких міфів – переосмислення історичних фактів, – що приводять до появи одного великого – міфологізованого життєпису Василя Вишиваного.

Ні батько Вільгельма, ні його брати, ні він сам не могли уявити, що ХХ століття стане для їх династії останнім. І ті національні розбіжності, які руйнували габсбурзьку родину, й досі викликають питання, на яке нелегко дати відповідь: нація – це категорія незмінна чи акт здійснення людської волі?

Висновки.

Цілісний аналіз роману Н. Сняданко довів, що феномен Василя Вишиваного в сучасній українській літературі тлумачиться крізь призму *міфологізації* історичних подій та персон. Такий підхід письменниці цілком виправданий, оскільки ім'я Вишиваного увійшло до пантеону українських героїв. Метафоричність, властива роману Н. Сняданко, проявляється значною мірою і в лібрето опери, яка перетворюється на *оперу-роман*.

Н. Сняданко широко використовує художню вигадку у відтворенні образу В. Вишиваного, і це можливо усвідомити, зіставляючи її уявний персонаж з історичним прототипом, поданим у документальній книзі Т. Снайдера «Червоний князь». Осмислення різних шляхів трактування суперечливих подій першої половини ХХІ століття дозволяє розкрити їх вплив на композиторське трактування образу головного героя опери – Вільгельма фон Габсбурга.

Перспективи дослідження. Викладений матеріал потребує подальшого опрацювання й детальнішого розгляду в контексті інтерпретації образу Василя Вишиваного у романі Н. Сняданко, а також має набути розвитку в процесі аналізу опери А. Загайкевич «Вишиваний. Король України».

ЛІТЕРАТУРА

- Ветров, О. (2023). «Вишиваний. Король України» Алли Загайкевич: досвід виконавського аналізу. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 67, 26–36.
- Жадан, С. (2020). *Вишиваний. Король України*. Чернівці: Меридіан Чернівці.
- Кордовська, П. (2021). «*Вишиваний. Король України*»: *Le Roi est mort, vive le Roi?*. <https://kyivdaily.com.ua/vishivaniy-korol-ukra%D1%97ni-2/>
- Макаревич, М. (2021). «Постать, що багато пояснює». Сергій Жадан та Алла Загайкевич розповідають про роботу над оперою «Вишиваний. Король України». <https://life.nv.ua/ukr/art/sergiy-zhadan-i-alla-zagaykevich-rozpovili-pro-operu-vishivaniy-korol-ukrajini-interv-yu-50158639.html>
- Рощенко, О. (2012). Міфологема пошуків раю у національному оперному міфі Лисенка – Старицького «Тарас Бульба». *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової*, 15, 8–24.
- Рощенко, О. Г. (2006). *Діалектика міфологеми і нова міфологія музичного романтизму*. (Дис. ... д-ра мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
- Скворцова, О. (2022). «Вишиваний. Король України» А. Загайкевич: національна опера на шляху формування нової парадигми жанру. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 47, 4. DOI: <https://doi.org/10/24919/2308-4863/47-4-4>
- Снайдер, Т. (2011). *Червоний князь: таємні життя габсбурзького ерцгерцога*. Київ: Грані-Т.
- Сняданко, Н. (2017). *Охайні прописи ерцгерцога Вільгельма*. Львів: Видавництво Старого Лева.
- Штогрін, І. (2021). Опера «Вишиваний. Король України» на лібрето Жадана – найдорожча постановка в Україні. <https://www.radiosvoboda.org/a/opera-vyshyvanyy-korol-ukrayiny-na-libreto-zhadana/31486542.html>

REFERENCES

- Kordovska, P. (2021). “Vyshyvanyi. The King of Ukraine”: Le Roi est mort, vive le Roi?. <https://kyivdaily.com.ua/vishivaniy-korol-ukra%D1%97ni-2/> [in Ukrainian].
- Makarevych, M. (2021) “A figure that explains a lot.” Serhiy Zhadan and Alla Zahaikevych talk about working on the opera “Vyshyvanyi. The King of Ukraine”. <https://life.nv.ua/ukr/art/sergiy-zhadan-i-alla-zagaykevich-rozpovili-pro-operu-vishivaniy-korol-ukrajini-interv-yu-50158639.html> [in Ukrainian].

- Roschenko, O. H. (2012). The Mythologeme of Searching for Paradise in the National Opera Myth by Lysenko and Starytskyi “Taras Bulba”. *Musical Art and Culture. Scientific Bulletin of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*, 15, 8–24 [in Ukrainian].
- Roschenko, O. H. (2006). *The dialectic of mythologeme and the new mythology of music Romanticism*. (Doctoral dissertation). P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [in Ukrainian].
- Skvortsova, O. (2022). “Vyshyvanyi. The King of Ukraine” by A. Zahaikevich: national opera on the way to forming a new paradigm of the genre. *Current Issues of the Humanities*, 47, 4. DOI: <https://doi.org/10/24919/2308-4863/47-4-4> [in Ukrainian].
- Sniadanko, N. (2017). *The neat prescriptions of Archduke Wilhelm*. Lviv: Vydavnytstvo Staroho Leva [in Ukrainian].
- Snyder, T. (2011). *The Red Prince: The Secret Lives of a Habsburg Archduke*. Kyiv: Hrani-T [in Ukrainian].
- Shtohrin, I. (2021). Opera “Vyshyvanyi. The King of Ukraine” on Zhadan’s libretto is the most expensive production in Ukrainian. <https://www.radiosvoboda.org/a/opera-vyshyvanyy-korol-ukrayiny-na-libreto-zhadana/31486542.html> [in Ukrainian].
- Vetrov, O. (2023). “Vyshyvanyi. The King of Ukraine” by Alla Zahaikevych: experience of performance analysis. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy & Theory and Practice of Education*, 67, 26–36 [in Ukrainian].
- Zhadan, S. (2020). *Vyshyvanyi. The King of Ukraine*. Chernivtsi: Meridian Czernowitz [in Ukrainian].

Oksana Semeniuk

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
 postgraduate student, the Department of Ukrainian and World Music History,
 lecturer at the Department of Stage Speech
 e-mail: oksanaivaneha@gmail.com
 ORCID iD: 0000-0001-5876-2137

Historical and literary sources of the libretto of A. Zahaikevych’s opera “Vyshyvanyi. The King of Ukraine”

Statement of the problem. *Vasyl Vyshyvanyi, in reality, Wilhelm von Habsburg, who consciously embraced the Ukrainian identity and fought for Ukraine’s independence during the First and Second World Wars, captivates the attention*

of prominent scholars and Ukrainian artists since the final decades of the 20th century. The 2000s marked a real renaissance in interest toward this enigmatic Austrian by origin, yet Ukrainian by spirit, that is evidenced by numerous historical, literary, and music works created during the first two decades of the 21st century. Among the most significant are the study by American historian T. Snyder, *"The Red Prince"* (2008); N. Sniadanko's novel, *"The Neat Manuscripts of Archduke Wilhelm"* (2017); and A. Zahaikevych's opera, *"Vyshyvanyi. The King of Ukraine"* (2021), with a libretto by S. Zhadan. The operatic portrayal of the Austrian archduke by S. Zhadan and A. Zahaikevych was preceded by N. Sniadanko's novel with fantasy elements. In literature, the artistic freedom to reinterpret historical events is permissible, as it serves as a means of artistic generalization. A similar approach is seen in George R.R. Martin's *"A Song of Ice and Fire"* series (1990s), which draws inspiration from England's Wars of the Roses. The principle of mythologizing history (per O. Roschenko), established in both literature and opera well before A. Zahaikevych's opera is intrinsic to Romantic culture. In contrast to the historical factuality presented in T. Snyder's book, the opera and Sniadanko's novel employ a fusion of the fictional and the real. The divergence between Sniadanko's imaginative narrative and factual history becomes evident when comparing *"The Neat Manuscripts of Archduke Wilhelm"* with T. Snyder's *"The Red Prince"*.

Objectives, methods and novelty of the research. The purpose of the research is to identify the historical and artistic preconditions for interpreting the image of Vasyl Vyshyvanyi in A. Zahaikevych's opera (2021). The research based on the principle of historicism, the historical-biographical, historical-contextual, and comparative approaches are used. The novelty of the study lies in identifiсity of the unique artistic interpretation of the Vasyl Vyshyvanyi's image in N. Sniadanko's novel based on the romantic principle of mythologizing biography as a source of the libretto of A. Zahaikevych's opera.

Results and conclusion. A comprehensive analysis of N. Sniadanko's novel demonstrates that understanding Vasyl Vyshyvanyi's phenomenon in modern Ukrainian literature occurs through the lens of mythologizing historical events and personalities. This approach is entirely valid, as Vyshyvanyi's name has entered the pantheon of Ukrainian heroes. The metaphorical richness inherent in Sniadanko's novel also manifests significantly in the libretto of the opera, transforming the latter into an *"opera-novel"* with several plans of action and romanticizing of the protagonist. Mythologizing, romanticizing, and psychological trends enhance the cinematic quality of S. Zhadan's libretto, so A. Zahaikevych's opera is perceived less as a drama (*à la Wagner*) and more as a novel.

N. Sniadanko's extensive use of artistic fiction in depicting V. Vyshyvanyi's image becomes apparent when comparing her fictional character with the historical prototype presented in T. Snyder's documentary book "The Red Prince" (2008). Understanding the "pathways" taken by Sniadanko and Snyder regarding the controversial events of the early 21st century reveals their influence on the composer's interpretation of the opera's main character – Wilhelm Habsburg.

Keywords: biography; mythologizing; romanticizing, image; fantasy novel; opera; libretto; artistic interpretation.

Стаття надійшла до редакції 10 жовтня 2024 року

УДК 78.071.1(477)(092):781.42

DOI 10.34064/khnum2-37.05

Борисенко Марія Юріївна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри теорії музики
e-mail: dbor@ukr.net
ORCID iD: 0000-0002-5690-3917

Левченко Анна Андріївна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірантка кафедри теорії музики
e-mail: anna.lavrynyuk@gmail.com
ORCID iD: 0000-0001-5046-3087

Принципи композиторського втілення монограми ВАСН у поліфонічних творах Нестора Нижанківського та Валентина Бібіка: досвід компаративного аналізу

Монограма в музиці, що набуває значення смислової емблеми, коду, шифру, постає як інтертекстуальне, діалогічне мистецьке явище. Адже присутність монограми в творі композитора стає містком між музичною традицією й сучасністю, досвідом творчого переосмислення спадщини минулого та / або складовою репрезентації автором власного внутрішнього світу. Музичні твори з використанням монограм є однією з маловивчених тем у сучасному музикознавстві. Найчастіше композитори звертаються до монограми ВАСН – Й. С. Бах, – яка звучить у музичних творах різноманітних жанрів і форм, передусім, у поліфонічних. Серед них – «Фуга на тему ВАСН» Н. Нижанківського і «Прелюдія, Фуга та Арія на тему ВАСН» В. Бібіка, які раніше не розглядалися в аспекті композиторської роботи з монограмами. Мета дослідження полягає у виявленні специфіки трактування Н. Нижанківським і В. Бібіком монограми ВАСН як втілення унікального авторського підходу до інтерпретації музичної традиції. Композитори презентують різні школи, генерації і стильові формації в українській музиці, що зумовило необхідність компаративного аналізу названих опусів, розділених історичною відстанню більше ніж у 60 років, та дозволило виявити подібність, відмінність та універсальні риси підходу композиторів до трактування монограми ВАСН.

Підсумовано, що обидва автори унаочнюють новаторські досягнення свого часу, демонструють високу майстерність полі-фонічного письма, темо- та формотворення, багатогранність творчих прийомів, а також невичерпний потенціал бахівської монограми, яка несе унікальний звуковий «ген» християнської символіки і стає «порталом» для творчого діалогу минулого і сучасності.

Ключові слова: українська музика ХХ століття; жанрово-стильові та композиційно-структурні моделі; композиторська інтерпретація; звукообраз *BACH*; монограма; поліфонічний цикл; fuga.

Постановка проблеми.

Музичні твори з використанням звукових монограм є однією з маловивчених у сучасному музикознавстві тем, актуальність якої, водночас, засвідчує досить часто їх поява в композиціях різних авторів. Однією з найпоширеніших практик композиторського звернення до звукових емблем постає, передусім, сфера поліфонічної музики – йдеться про зразки, в яких композитори музичними засобами шифрують власні та / або чужі імена. У проєкції на звуковисотність останні, як правило, передаються мелодико-інтонаційною формулою, що й виступає в ролі специфічного знаку-імені / підпису автора.

У дисертаційному дослідженні І. Середюк (2021: 70) знаходимо таке визначення поняття «монограма»: «... максимально стислий буквений аналог позначення перших літер імені та прізвища особи (іноді тільки імені), з'єднаних в певний цілісний знак за принципом каліграфічно виконаного вензеля»; у монографії Ю. Грібіненко: «... монограма автора – це “розчерк” композитора в музичному творі, що визначає його місцезнаходження в історії музичної культури» (Грібіненко, 2023: 217).

Серед найуживаніших музичних кодів – так званих «сигнатур» (Середюк, 2021: 70) – в історії музичного мистецтва вирізняються монограми *BACH* – Й. С. Баха – та *DSCH* – Д. Шостаковича (хоча, безумовно, зустрічаються й інші монографічні знаки). Монограма *BACH*, зокрема, стала не просто музичним підписом самого композитора, а й такою, що «наділена не стільки особистісною характеристикою,

скільки сприйняттям його творчої позиції, концепційним філософським узагальненням своєї епохи, однією з сутнісних ознак якої було читання посвяченими таємних знаків, прихованих символів» (Середюк, 2021: 71). Також монограма *BACH* виявилася образно-семантичним знаком та основою тематизму багатьох творів майстрів різних історичних епох і національних композиторських шкіл, які прагнули віддати шану найвидатнішому поліфоністу в історії музичного мистецтва. Саме через належність цієї монограми Й. С. Баху, який став символом цілої епохи в розвитку поліфонії – епохи Бароко, – вочевидь, і виникла традиція інтерпретацій його імені-монограми в поліфонічних творах, що реалізовувалася музикантами, переважно, в жанровій формі фуги; серед інших жанрів і форм також знаходимо прелюдію, фантазію, інвенцію, варіації тощо.

Існує досить широкий спектр композиторських інтерпретацій мотиву *BACH* – його структурно-тематичних, ладогармонічних, метроритмічних, темброво-фактурних модифікацій у різних жанрово-стильових втіленнях. Композиторська практика демонструє, що в контексті музичного розвитку ця звуковисотна структура найчастіше стає темою або ядром теми із подальшим додаванням іншого інтонаційно-звукового матеріалу; серією; основою для гомофонно-гармонічного, контрапунктичного (або синтезованого) опрацювань тощо. Подібні приклади звернення до монограми *BACH* можна знайти у творчому спадку Р. Шумана, Ф. Ліста, М. Регера, А. Шенберга, А. Веберна, Ф. Пуленка та інших композиторів. Важливого значення набуває й досвід українських митців, які зробили цінний внесок у світову традицію написання творів, де використаний звукосимвол «*BACH*». Прикладами звернення українських авторів до згаданої традиції є «Фуга на тему *BACH*» (1923) *Н. Нижанківського*; «Прелюдія, Фуга та Арія на тему *BACH*», ор. 54 (1985) *В. Бібіка*, його ж окремі фуги з фортепіанних циклів «24 прелюдії та фуги»

(1968) та «34 прелюдії та фуґи» (1973–1978)¹, а також симфонічна музика²; *В. Рунчака* – Сюїта № 1 «Портрети композиторів» (третя частина – «Бахіана, медитації на тему *BACH*», 1979–1988).

Об'єктом дослідження в пропонованій статті є вибрані *опуси-монограми*³ на звукоформулу *BACH* Н. Нижанківського та В. Бібіка, що в українському музикознавстві в аспекті компаративного аналізу роботи композиторів із монограмами досі не розглядались. Це зумовлює **актуальність** і **наукову новизну** публікації, а також визначає **перспективи** подальших розробок цього творчого напрямку.

Отже, **мета дослідження** полягає у виявленні специфіки трактування Н. Нижанківським і В. Бібіком монограми *BACH* як втілення унікального індивідуально-авторського підходу, що дає розуміння подібних, відмінних та універсальних принципів як опрацювання композиторами цього своєрідного музичного тематизму, так і інтерпретації ними музичної традиції, пов'язаної з іменем Й. С. Баха.

Останні дослідження та публікації. Окреслена проблематика визначає корпус залучених нами джерел, тематика яких сфокусована, передусім, навколо двох напрямів: 1) історичної практики написання опусів-присвят на запозичені теми та композиторської інтерпретації музичних монограм, зокрема *BACH*; 2) вивчення творчого спадку Н. Нижанківського та В. Бібіка для усвідомлення ролі й місця в ньому вибраних для розгляду поліфонічних п'єс.

¹ Особливості використання монограми *BACH* у цьому циклі проаналізовано у статті Л. Циганюк та С. Коханської (2024).

² А. Мізітова та І. Іванова в єдиному в сучасному музикознавстві монографічному нарисі про В. Бібіка зазначають: «В основі тематичного ядра П'ятої [симфонії – М.Б., А.Л.] лежить секундова поспівка, що нагадує мотив-символ хреста, підхоплюючи, таким чином, звукоформули *BACH*, *DSCH*, *Kreuz* Четвертої симфонії» (Мізітова, Іванова, 2006: 18); отже, це підкреслює важливість цього інтонаційного зерна в усій творчості композитора.

³ Під *опусами-монограмами* в цій статті розуміються такі, що тематично основані на інтонації-монограмі та цілком побудовані на композиторській роботі з нею.

Серед дослідників, що презентують перший напрям, слід назвати таких, як І. Середюк (2021), Ю. Грібінєнко (2023), В. Андроннік (2018), Г. Вовченко (2017), Л. Циганюк, С. Коханська (2024), Н. Юрійчук (2022), М. Борисенко, М. Чернявська та Н. Очеретовська (Borysenko, Chernyavska, & Ocheretovska, 2022), які на прикладі творчості українських і західноєвропейських композиторів аналізують особливості втілення різних монограм, переважно в поліфонічних творах. Зазначимо, що до проблематики формування музично-риторичного тезаурусу барокової доби, зокрема символізму монограми *BACH*, протягом другої половини XX і початку XXI століть помітною є дослідницька увага і серед зарубіжних науковців (Bartel, 1997; Büsing, 2023; Dings, 2019; Н. Krones, 2000; Boyd, 2001; Păun, Pepelea, 2018; Wilson, 2001).

Другий актуальний для цієї публікації напрям музикознавчих досліджень представлений працями, спрямованими на вивчення творчості Н. Нижанківського і В. Бібіка, їхнього інструментального, зокрема фортепіанного, спадку, що містить і поліфонічні опуси композиторів. Йдеться про розвідки А. Мізітової та І. Іванової (2006), С. Постовойтової (2024), Л. Циганюк та С. Коханської (2024), а також У. Молчко (2003), Ю. Булки (1997).

Методологія дослідження. У цій розвідці використаний комплексний підхід, що включає такі методи, як *історіографічний* – з метою узагальнення напрямів вивчення сучасними дослідниками царини поліфонічної музики українських композиторів XX століття; *пошуково-дослідницький* та *компаративний*, що дають змогу віднайти та експериментально порівняти два поліфонічні твори (установити спільні риси та відмінності між ними, а також універсальні принципи роботи з монограмами), що належать українським композиторам різних поколінь, музично-естетичних і музично-стильових переконань; *історико-стилістичний* та *жанрово-стильовий*, що спрямовані на комплексне осмислення особливостей індивідуально-авторського трактування / втілення монограми *BACH* в обраних для розгляду поліфонічних творах, із проєкцією з'ясованих положень на загальні тенденції розвитку композиторського мислення в українському

музичному мистецтві ХХ століття; *системний та структурно-функціональний* – для виявлення та систематизації деяких закономірностей поліфонічних змісту й форми в їхній єдності у наведених музичних зразках.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Творчість українських митців *Нестора Нижанківського* (1893–1940) і *Валентина Бібіка* (1940–2003) з погляду перетину / зіставлення їхніх композиторських методів у поліфонічних опусах заслуговує на окрему дослідницьку увагу. Символічно, що дати життя двох видатних українських музикантів наче утворюють естафету-ланцюжок, стикаючись на 1940 році. Проте вони належать не тільки до різних генерацій та історико-стильових формацій в українській музиці (першої та, відповідно, другої половини ХХ століття), а й до різних композиторських шкіл – львівської (що визначило й шляхи подальшої освіти Н. Нижанківського у Відні та Празі) та харківської. Це пояснює закономірну відмінність між творчими поглядами двох майстрів, що простежується на прикладі пропонованих до розгляду музичних зразків. Утім останні, незважаючи на звернення до барокової емблеми – імені Й. С. Баха, – демонструють яскраві новаторські для свого часу художні ідеї, що дозволяє встановити між ними певні зв'язки і паралелі.

Отже, йдеться про фортепіанні поліфонічні опуси-«монограми» Н. Нижанківського – «*Фуга на тему BACH*» і В. Бібіка – «*Прелюдія, Фуга та Арія на тему BACH*»⁴.

Хронологічно першою створена «*Фуга на тему BACH*», *b-moll* для фортепіано Н. Нижанківського, що є самостійною п'єсою, написаною молодим композитором у 1923 році⁵ під час навчання у Віденській Академії музики і виконавського мистецтва (*Akademie für Musik*

⁴ Далі в тексті статті назви частин циклу – *Фуга, Прелюдія, Арія* – будуть подаватися без лапок, адже вони збігаються з жанровим ім'ям п'єс.

⁵ Українська дослідниця У. Молчко зазначає: «Композитор присвятив п'єсу своєму вчителю гармонії у Львові професорові А. Хибінському, а подарував її у 1939 році з дедикацією “на пам'ятку викладів про Баха”» (Молчко, 2023: 105).

und darstellende Kunst) у класі контрапункту Й. Маркса (Молчко, 2003: 104). Попри свій «учнівський» статус, п'єса є повноцінним художнім твором, масштабним (її обсяг сягає 120 тактів) і концептуальним, і віддзеркалює композиторську майстерність Н. Нижанківського у сфері контрапунктичного письма, формо- та стилетворення, що не поступається мистецтву, яке вирізняє інші відомі його опуси.

Цикл В. Бібіка, написаний у 1985 році, презентує зрілий етап творчості обізнаного майстра, коли композитор вже мав творчий і викладацький досвід: по-перше, у сфері створення великих поліфонічних циклів – він вже був автором «24-х прелюдій та фуг» та «34-х прелюдій та фуг»; по-друге – як асистент-викладач видатного вченого харківської теоретико-композиторської школи Михайла Тица в курсі спеціальної дисципліни «Поліфонія», слухачами якого були студенти-музикознавці і майбутні композитори.

Його *триптих*⁶ на тему *ВАСН* лише на перший погляд є прикладом *малого поліфонічного циклу*⁷ з *трьох частин*⁸, одна з яких є фугою. Однак цей твір складно віднести до класифікованого в сучасному українському теоретичному музикознавстві типу «малого поліфонічного циклу», тому що він виходить за межі як малих *форм*, так і *малого циклу*, й набуває індивідуалізованих ознак *змішаного* (або *синтетичного*) типу поліфонічного циклу⁹. Подібній трансформації сприяє монументалізм концепції (включно з виконавським складом: цикл створений для *двох* фортепіано) і масштаб. Розгорнутими виявляються й окремі частини циклу, лише *Фуга* охоплює 267 тактів.

⁶ Визначення поліфонічного циклу В. Бібіка як «триптиха» запропоновано А. Левченко.

⁷ За С. Постовойтовою, «малим називають цикл з двох або трьох п'єс (іноді чотирьох), однією з яких є fuga ...» (Постовойтова, 2024: 36).

⁸ У своєму дисертаційному дослідженні С. Постовойтова подає класифікацію поліфонічних циклів І. Васирук, яка також виділяє «малий тричастинний цикл (фуга у фіналі, центрі або на початку)» (Постовойтова, 2024: 38).

⁹ У циклі В. Бібіка презентовано поліфонічні та неполіфонічні принципи музичного розвитку, а також форми і, відповідно, жанри.

Дві із трьох п'єс – *Прелюдія* (з рисами ричеркару) і *Фуга* – демонструють наскрізний імітаційно-поліфонічний розвиток. Середня частина циклу – *Фуга* – містить риси *подвійної* фуги (втлюючи художню ідею *diadi* фуг, бінарності – «дві фуги в одній»), а в результаті виникає концепція *потрійної* фуги (*versus* «одна фуга»). Так само бінарною (подвоєною) є *Прелюдія*, у якій, завдяки поєднанню жанрових ознак прелюдії та ричеркару, більш чітко проступає ідея *мініциклу* – *прелюдії-фуги* – у межах однієї частини («*ricercare*» – з італійської «прелюдувати», (перед фугою – Лисько, 1994: 120); «*ricato/a*» як іменник означає також «переслідування», префікс *ri-* в італійській мові пов'язаний із дією-повторенням, тим, що зроблено знову). Також у циклі синтезовані поліфонічні та гомофонно-гармонічні фактурні типи, різні жанрово-драматургічні композиційні принципи та історико-стильові моделі темотворення – від барокових до сучасних серійних, серіальних, сонорних тощо.

Закономірно, що обидва опуси, які розглядаються, будучи розділені часовою дистанцією у 60 років, репрезентують різні епохально-стильові напрями: романтичний та модерністський – у Н. Нижанківського, авангардно-експериментальний – у В. Бібіка. Це, відповідно, скеровує композиторські рішення з трактування жанрово-стильових і композиційно-структурних моделей (насамперед, фуги). У харківського композитора поліфонічний цикл інтерпретований як *триптих*, частини якого об'єднані тематичною основою монограми *ВАСН*, яка зазнає різних образно-семантичних, жанрових, стилістичних трансформацій протягом циклу; натомість, у галицького майстра ми бачимо *нециклічний твір*, де присутні формотворчі риси, притаманні романтичній музиці – монотематизм і динамізована одночастинність (за наявності кількох розділів).

Відмінності спостерігаємо також на рівні виконавського складу: твір Н. Нижанківського призначений для *одного* фортепіано, тоді як у В. Бібіка – для фортепіанного *дуету*. Однак саме темброво-виконавський фактор дає змогу знайти точки дотику між двома творами, оскільки для них обох характерними стають оркестровість, *quasi*

політембровість звучання, у деяких розділах обох опусів – навіть «оркестрового», а також «органного», що свідчить на користь концептуальності, масштабності композиторських задумів.

Перш ніж перейти до більш детальної характеристики названих творів, зазначимо: оскільки композитори досить індивідуалізовано підходять до трактування монограми *BACH*, слід звернути увагу на її інтонаційну основу, композиційні можливості та семантичну сутність. Монограма *BACH* водночас є структурно чітким і глибоко символічним мотивом¹⁰, що дозволяє інтерпретувати його крізь призму барокової музичної риторики. Структурно-композиційну основу цього мотиву складає хроматичний тетрахорд (тобто чотиризвучний звукоряд в обсязі терції, а не кварта), який може виконувати ті важливі символічні функції, що в музиці Бароко належали музично-риторичним фігурам¹¹ (Приклад 1).

Приклад 1. Монограма *BACH*.



Звуковий склад аналізованої монограми – це чотиризвучний мотив *B-A-C-H*, який містить низхідні малосекундові інтонації та один висхідний терцієвий крок. Поступове наростання напруги через хроматичний рух мотиву або висхідний рух на терцію вгору може асоціюватися з бароковою фігурою *climax* або *gradiatio* (Bartel, 1997:

¹⁰ Символіку монограми Й. С. Баха, її музично-риторичний зміст описують багато зарубіжних дослідників, зокрема, в аналітичних розвідках, присвячених бароковій музичній мові, окремим поліфонічним творам (Bartel, 1997; Benitez, 1987; Büsing, 2023; Dings, 2019; Boyd, 2001; Păun & Pepelea, 2018; Wilson, 2001).

¹¹ «Музично-риторичні фігури та афекти були для німецьких барокових композиторів практичними провідниками та радниками, а не збіркою жорстких формул. Очевидною відмінністю використання риторики Бахом від менш відомих композиторів є його вища техніка та уява» (Benitez, 1987: 7).

220, 444), (Dings, 2019: 11); характерні хроматичні півтони, що можуть інтерпретуватися як вираз жалю або смутку, відповідають риторичній фігурі «зітхання» (*suspiratio*) (Bartel, 1997: 392, 447); а рух між чотирма нотами мотиву має відносно замкнений характер, де музичні лінії повертаються до початкового пункту, що відповідає фігурі «обертання» (*circulatio*) (Bartel, 1997: 445), (Dings, 2019: 9). У графічному зображенні цієї монограми можемо спостерігати хрестоподібні перетини мелодичних контурів, а отже, фігуру хреста, яка «... у традиційній теорії музичних фігур не згадується, однак часто зустрічається в музиці Бароко, зокрема у творах Баха» (Dings, 2019: 10). Такий зміст звукообразу підкреслює його драматичний характер та акумулює в собі потенціал для подальшого образного й тематичного розвитку. Отже, монограма *BACH*, попри свою структурну компактність, містить широкі можливості для будь-яких музично-стилістичних метаморфоз – наприклад, ладогармонічних¹², метроритмічних, темпорально-агогічних, формотворчих, жанрово-семантичних тощо.

Саме тому подальший музичний аналіз творів українських композиторів, насамперед, буде скеровано на спостереження в них роботи зі звукоформулою *BACH*.

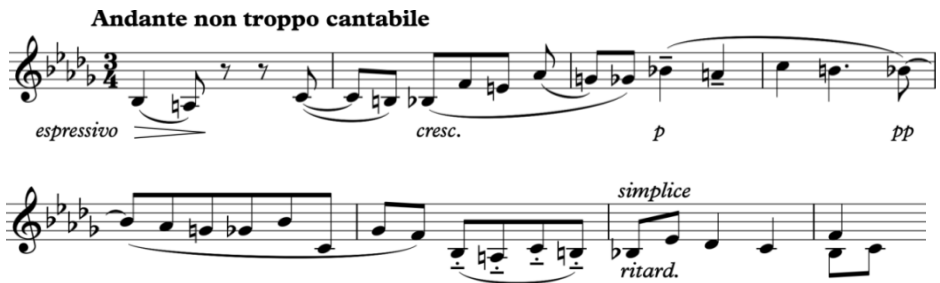
«*Фуга на тему BACH*» *Н. Нижанківського* має ознаки барокової моделі чотириголосної фуґи із наявною індивідуалізованою темою, що набуває як поліфонічного, так і тонально-гармонічного розвитку протягом усієї форми. Це стосується всіх *основних структурних компонентів* Фуґи, починаючи від самої її теми і, далі, відповіді,

¹² Про тональну невизначеність і певну ладову двозначність монограми *BACH* йдеться у багатьох іноземних дослідженнях. Зокрема, *М. Boyd* (2001) у статті, розміщеній у словнику Гроува, зазначає, що «... його [тобто мотиву *BACH* – *М.Б., А.Л.*] ширша популярність слідує за відродженням Баха у XIX столітті та розвитком гармонічного словникового запасу, який міг би поліпшити його тональні двозначності». Також *О. Büsing*, аналізуючи останню фуґу Й. С. Баха з його «Мистецтва фуґи», зазначає, що «... окремо взятий мотив B–A–C–H у тональному розумінні “висить у повітрі” ...» (Büsing, 2023).

протискладу¹³, інтермедії, стрети, а також інших розділів фуги. Вже в експозиції знаходимо регламентний порядок проведення теми і відповіді: вона побудована за принципом їх тоніко-домінантового співвідношення; відповідно, голоси вступають за схемою *альт – сопрано – бас – тенор*.

В основу *теми* у Фузі Н. Нижанківського закладено монограму *BACH*. Однак згаданим мотивом не вичерпується вся структура теми, він є лише її «зерном» (*initio*, інтонаційним імпульсом), що кілька разів повторюється у висотних транспозиціях, метроритмічних варіантах, відкриває тему та замикає її, набуває наскрізного інтонаційного розвитку (Приклад 2). Низхідні малосекундові інтонації-*lamentoso*, що згенеровані монограмою та сконцентровані в темі, протягом її розгортання чергуються з висхідними, що утворює їх складний діалектичний власмозв'язок. У нотному тексті Фуги присутні авторські ремарки – *espressivo*, *non troppo*, *simplice*, які деталізують виконавську агогіку та покликані посилити експресивність музичного висловлювання

Приклад № 2: Тема Фуги Н. Нижанківського.



Отже, восьмитактова тема будується на чотириразовому проведенні початкового сегмента – мотиву *BACH* – із його подальшою

¹³ Поняття «протисклад» у значенні контрапункту до теми фуги використовують деякі українські вчені, зокрема, З. Лисько (1994), Н. Очеретовська та Г. Цицалюк (2017).

звуквисотною та регістровою транспозицією, насиченням новим хроматичним рухом, змінами напрямку руху (інверсія), метричних умов вступу (зміщенням акцентуації у мотиві – сильних і слабких долей), ритмічного рисунку – як збільшення, так і зменшення (причому не-кратного). Початкові мотиви розділені паузами (наче «речитують» ім'я Й. С. Баха), наступні «вимовляються» без них, але фразуються лігами різної тривалості, що порушує інерцію звукового руху, додаючи йому мінливості й динамізму, утворюючи гнучкий малюнок масштабнотематичних структур. Вартим уваги є й те, що чотири звуки монограми поміщено композитором у тридольний метр, однак метрична акцентуація нівелюється через пластику фразування, що долає тактові ризики. Цей початковий мотив, до речі, замикається п'ятим звуком – *b* (тобто тонічним тоном), що кореспондує із спорідненою п'ятизвучною темою з клавірної чотириголосної фуги *cis-moll* Й. С. Баха (І том ДТК), яка теж містить перехресні інтонаційні рухи. Таким чином, монограма трактується Н. Нижанківським як замкнена структура навіть при повтореннях у темі фуги. Можливо, саме в такий спосіб композитор фіксує тональну опору мотиву-монограми як основи всієї Фуги, написаної у тональності *b-moll*.

Через повільний темп і масштабність тема набуває яскраво виражених хвилеподібних контурів із поступовим сходженням до кульмінації (хоча й на тихій динаміці), а потім з низхідним рухом у завершенні. Отже, стилістично тема (так само, як ладогармонічна якість інтегрованого багатоголосся), з одного боку, наближена до пізньоромантичного типу мелодики, а з другого – вибирає новаторські риси, пов'язані з мотивною хроматичною сегментацією, що вказує на якість композиторського мислення, властивого вже ХХ століттю.

Насиченість теми хроматичними звуками розширює її ладотональну сферу. Зокрема, в межах тональності *b-moll*, у темі наявні звуки *h*, *e*, *g*, а також *a*, що чергуються з їх бемольними варіантами – *b*, *es*, *ges*, а також *as*, утворюючи мелодичні і, відповідно, іноді приховані ладогармонічні «тертя», що є наслідком хроматизації – показовою ознакою цієї теми. Це вносить у фугу новаторські риси (до речі, звукову

структуру теми становлять 10 хроматичних тонів, деякі з яких повторюються). Надалі згадані процеси сприяють виникненню ладотональної мінливості, появі еліптичних зворотів, відхиленням і модуляціям до віддалених тональностей (наприклад, відбувається зміна бемольної сфери на дізну – у вільній частині). Водночас тональний план експозиції, як зазначалося раніше, відтворює традиційні для барокової фуґи ладогармонічні співвідношення між темою й відповіддю.

Інші структурні компоненти фуґи безпосередньо пов'язані з розвитком інтонаційних елементів теми. Зокрема, *протисклад*, що не є утриманим (адже автор зберігає лише його загальний мелодико-ритмічний контур у наступних проведеннях), вбирає переважно поступові малосекундові («ковзальні») інтонації та хроматичні рухи із звуковисотною транспозицією, мотивну будову теми та принципи її розвитку, меншою мірою – окремі стрибки. Отже, протисклад комплементарно посилює інтонаційну напругу теми, доповнює її зміст.

Інтермедії, хоча й є інтонаційно пов'язаними з темою, але становлять більший контраст до неї. Наприклад, *перша інтермедія*, між відповіддю і третім проведенням теми (двотактова, тт. 15–16), вбирає від теми саме перехрещені ламані стрибки як мелодичний контур «хреста», що міститься в монограмі *BACH* (і графічно візуалізується при розшифруванні уявних ліній мелодичних рухів). *Друга інтермедія*, що розташована перед одним додатковим проведенням в основній тональності (тт. 38–48), також базується на інтонаційних елементах теми, зокрема, короткочасно вбирає чотиризвучну монограму у ритмічному зменшенні (фрагмент інтермедії – тт. 47–48). Названу інтермедію можемо поділити на частини: перша з них – гомофонно-гармонічного складу, побудована на основі низхідних малосекундових інтонацій, друга – поліфонічно-імітаційна, у якій п'ять разів (нагадаємо, що у темі – чотири) із використанням імітаційної техніки проводиться монограма *BACH* (як у ритмічному зменшенні, так і у вигляді цитати кінцевого фрагмента теми – у тій самій теситурі і з тим самим ритмічним рисунком). Отже, як бачимо, монограма неодноразово

проводиться як у темі, так і в інтермедіях, складаючи інтонаційно-смыслову основу тематизму всієї Фуги.

Загалом, інтермедійні розділи наділені важливими тематичними і формотворчими функціями. По-перше, їхній обсяг дорівнює майже половині твору (57 тактів зі 119-ти), по-друге, більшість із них побудована на розвитку саме монограми *BACH*, по-третє, саме в інтермедіях відбуваються основні кульмінаційні підйоми, що значною мірою динамізує форму, збільшує її масштаб та наділяє фугу рисами концертного стилю. Дві розлогі інтермедії, розташовані наприкінці вільної частини фуги у її кульмінаційних зонах (тт. 64–75, 88–119), продовжують інтонаційне наростання, закладене в попередніх проведеннях теми, відстань між крайніми голосами сягає понад п'ять октав, що доповнюється авторськими позначками динаміки, яка зростає до *sffz* (*sforzandissimo*). Саме в таких кульмінаційних зонах композитор проводить монограму в її оригінальному звучанні (тт. 67–69, 75, 102–103, 104–105, 107, 109–117), крім цього, наявні звуковисотні транспозиції мотиву (тт. 71–72, 91, 96–97), пряму руху (тт. 72, 111, 112) та метроритмічні видозміни початкового варіанту (тт. 71, 91, 102–103). Досить часто в одному фрагменті фуги композитор поєднує два і більше параметри: наприклад, в інтермедії (тт. 67–69) основою нескінченного канону II розряду автор зробив саме монограму *BACH*, використавши зміни фактурного та метроритмічного параметрів.

Завершальна грандіозна інтермедія висвітлює монограму *BACH* у численних повтореннях, звуковисотних транспозиціях, у різних голосах, фактурних шарах і регістрах, із октавними та / або інтервальними дублюваннями, в одночасному звучанні кількох голосів із ритмічними трансформаціями. В останньому каденційному звороті фуги монограма *BACH* звучить кілька разів. Перше проведення викладено в ритмічному збільшенні в басовому голосі. Три наступні – ритмічно подрібнені восьмими, чергуються терасоподібно у партитурному трирядковому записі від верхнього (одне проведення) до середнього голосу (двічі). Останнє проведення (тричі поспіль) – октавами у басі на фоні монументальних урочистих тонічних акордів у різних

регістрах – наче символічно тричі стверджує ім'я «*Bach*». Отже, спостерігається прогресія проведень по голосах – бас (1) – верхній голос (1) – середній (2) – бас (3).

Зазначимо, що в кожній наступній інтермедії фактура поступово ускладнюється внаслідок «вертикалізації» – використання акордових послідовностей, що в сукупності приводить до синтезу поліфонічного типу письма із гомофонно-гармонічним. Це відбиває новаторський підхід композитора до попередньої традиції контрапунктичного опрацювання бахівської монограми, адже йдеться про посилення ролі темброво-фактурних ефектів.

Вартим уваги є й те, що одразу після четвертого звучить додаткове п'яте проведення, в якому інтонаційно змінено останній тематичний зворот, що мав би закінчитися у *f-moll*, але через застосування варіантності повертається до тоніки. І саме це додаткове проведення теми є кульмінаційним для першої частини Фуґи. Воно викладене у верхньому контурному голосі – сопрано, вирізняється гучною динамікою, октавними потовщеннями (колеристичними нашаруваннями) саме на мотиві *BACH* (а також у басовому обертоновому голосі, приводячи до п'ятиголосся), насиченою поліфонічною фактурою, внаслідок дублювань та контрапунктичного розвитку середніх голосів, де монограма *BACH* безпосередньо не використана, але наявні її інтонаційні елементи (наприклад, низхідні малосекундові рухи).

У Фузі, зокрема на початку *вільної частини* (т. 49) також використано прийом перегармонізації теми, завдяки чому композитор підкреслює в мотиві *BACH* його мелодико-гармонічну і тональну мінливість, урізноманітнюючи його прочитання.

Ще однією «платформою» для проведення теми, основаної на монограмі, стає *стрета*. Але у Фузі вона лише одна, у двоголосній *завершальній* частині (тт. 82–83), тому не є показовою. Натомість *типовим* для імітаційного проведення теми прийомом (до речі, бахівським прийомом) є *ланцюгове голосоведення*, що використано протягом усієї фуґи. Йдеться про стикування голосів, що ведуть тему, відповідно, її останнього і першого звуків. Вартим уваги є також

ладогармонічне зіставлення, коли верхній голос, за логікою побудови теми, повинен каденційним зворотом прийти в *es-moll*, а нижній в цей час вступає у *b-moll*. Для рівнішого тонального сполучення композитор дещо змінює завершення теми у верхньому голосі.

Починаючи від такту 94, нотування розподілене між трьома станами – фактурні шари, що стають автономними через акордові потовщення, набувають політембрового (наче оркестрового) звучання, що охоплює широкий діапазон, остаточно стверджуючи монументальну концепцію твору. Звернемо увагу на те, що загальна кількість голосів у Фузі є змінною – від повного чотириголосся до 12 голосів (у кульмінаційних зонах, що містять колористичні нашарування, акордові структури). Це ускладнює чітке визначення голосів Фуги лише за теситурною ознакою (сопрано, альт, тенор, бас).

Загалом, інтонаційна сфера Фуги, що побудована на монограмі *BACH*, сповнена внутрішнім напруженням, яке реалізується на різних змістових і структурних рівнях, таких як техніка композиторського письма, тематизм¹⁴, формотворення, жанровий профіль твору. Отже, Н. Ніжанківський пропонує синтезовану жанрово-стильову модель фуги, що поєднує ознаки барокової та пізньоромантичної естетик, поліфонічної та гомофонно-гармонічної композиційних логік, жанрові і формальні атрибути фуги через наявний імітаційно-контрапунктичний розвиток теми, а також прикмети романтичних жанрів – концертної фантазії, поеми (завдяки майстерно втіленим принципам імпровізаційності, монотематизму з образно-семантичною та інтонаційною трансформацією теми). Згаданий синтез відбувається також завдяки поєднанню поліфонічного наскрізного «проростання» тематизму з його епізодичністю, рапсодичністю, що віддзеркалює контрастно-

¹⁴ Крім монограми *BACH*, в окремих контрапунктичних голосах зустрічаємо й інші барокові риторичні фігури. Наприклад, від такту 64 звучить низхідний мотив *passus duriusculus*, що в дослідженнях про барокову риторику описується як мотив скорботи, трагізму (Krones, 2000).

складена форма твору. Зазначені аспекти можуть стати корисними для подальших розвідок, присвячених Фузі Н. Нижанківського.

Підсумовуючи сказане, виокремимо чинники, задіяні у Фузі Н. Нижанківського, що обумовили прийоми розвитку теми, «кристалізовані» завдяки використанню монограми *BACH*, а саме: *контрапунктичний* (техніки простого і складного контрапункту); *ладомелодичний* – звуковисотні та регістрові транспозиції, варіантність (інтонаційні зміни, переважно, завершення теми); *ладогармонічний* – застосування еліпсису, перегармонізація теми, чергування мінорного та мажорного її варіантів (засоби однойменного мажоро-мінору – тт. 55–56), зміна бемольної та дізної тонально-гармонічних сфер (тт. 59–60, 92–93); *метроритмічні, темброво-фактурні зміни*.

Широку палітру інтерпретаційних можливостей монограми *BACH* в умовах авангардно-новаторської стилістики представлено в тричастинному поліфонічному циклі **В. Бібіка «Прелюдія, Фуга та Арія на тему BACH» для двох фортепіано, ор. 54**. Цей твір в українській музиці другої половини XX століття є унікальним зразком *циклу-триптиху*, цілком заснованому на роботі з монограмою. В українському музикознавстві згаданий цикл і досі не отримав системного висвітлення в наукових працях. Як йшлося вище, у творчості В. Бібіка, зокрема в його поліфонічних фортепіанних циклах, знаходимо декілька прикладів використання монограми *BACH* як інтонаційного ядра тем у фугах. Йдеться, передусім, про два великі поліфонічні цикли – із 24-х та 34-х прелюдій і фуг, де спостерігається ця наскрізна тенденція. Стосовно другого циклу – *ор. 16*, якому вже присвячені кілька наукових розвідок, наведемо думку Л. Циганюк та С. Коханської, які вказують на те, що «використання В. Бібіком монограми *BACH* виконує важливу семантико-конструктивну і драматургічну роль у побудові поліфонічного циклу “34 прелюдії і фуги”» (Циганюк, Коханська, 2024: 224); В. Бібік «створив монументальний цикл “34 прелюдії і фуги” для фортепіано *ор. 16*, у якому віддав шану нашому величому попереднику – Й. С. Баху – не тільки на рівні обраного жанру, а й увівши монограму його імені у фузі № 8 і № 28, тим самим

“вмонтувавши” важливі цеглини в драматургію усього циклу» (там само, 220); а форма Фуги № 8, її «композиція, стиль, драматургічний розвиток відсилають нас до епохи Бароко і релігійного тематизму, який був притаманний творчості Й. С. Баха» (там само).

Розглянутий нами *оп. 54* є монументальним і новаторським¹⁵, що передбачає наявність розмаїтої проблематики для вивчення. Натомість у пропонованій публікації увагу буде зосереджено переважно на аспектах композиторського застосування та інтерпретації монограми *BACH* разом із окремими перспективними спостереженнями її впливу на композиційно-семантичний, композиційно-структурний рівні, драматургію, жанрово-стильові особливості триптиху для його подальшого дослідження.

Написаний у 1985 році опус В. Бібіка репрезентує зрілий стиль композитора, за періодизацією О. Щетинського, це так званий третій період творчості музиканта: «Стилістика композитора стає поміркованою, в ній менше пошуковості, менше ризику. Мелос набуває ширшого дихання, в гармонії більше консонансів (терцієва втора – типовий виклад мелодичних ліній), інструментальне письмо і фактура врівноваженіші і прозоріші» (Щетинський, 2021: 45). Проте в циклі «Прелюдія, Фуга та Арія на тему *BACH*» названі вище ознаки присутні лише опосередковано, демонструючи такі музично-мовленнєві якості, як «гра» у різних стилях (ретро-, полі-, неостилі), яскравий експеримент у таких напрямках: жанротворення, сучасні композиційні техніки, форма, тематизм, поліфонічне письмо тощо.

Так, монограма *BACH* пронизує всі три частини аналізованого циклу, виконує в ньому значну кількість *функцій* – виступає як образно-семантична, інтонаційно-тематична, структурно-композиційна, драматургічна основа кожної частини циклу, а також цілісного твору (як своєрідний *лейтмотив*). Мотив *BACH*, у такий спосіб, слугує найважливішим засобом формотворення на всіх етапах

¹⁵ Крім авангардної стилістики, твір вирізняє новаторська тричастинна циклічність, у якій втілено різноманітні образні проєкції бахівської монограми.

музичного розвитку (від експонування до завершальних розділів), джерелом різноманітних прийомів тематичної роботи, що є поліпараметровою: жанрово-семантичною, тематичною, звуковисотною, метроритмічною, темброво-фактурною, темпоральною, артикуляційною. У пропонованій публікації маємо можливість розглянути лише деякі із названих аспектів.

Порушуючи питання щодо *тематичної ролі монограми*, спостерігаємо у циклі такі закономірності: вона усвідомлюється композитором як основна тема та навіть тема-серія (як монографічне звучання чотирьох звуків *B–A–C–H*) саме у крайніх частинах твору – *Прелюдії* та *Арії*, де після експонування отримує подальші різноманітні трансформації. У центральній (другій) частині – *Фугі* – монограма *BACH* є однією з тем, використаних композитором, адже експозиційний тематизм спочатку містить лише окремі інтонаційно-звукові елементи монограми, а згодом, для утвердження головного задуму циклу й підкреслення наскрізної природи його інтонаційності, єдності усіх частин, тема *BACH* з'являється у повному вигляді, пануючи у вільній частині аж до завершення *Фуги*.

Натомість фактором інтеграції у всіх трьох частинах циклу виступають не тільки *монограма* як *основа тематизму* твору, а й *принципи її розвитку*, серед яких найголовніший – *поліпараметрова трансформація* мотиву *BACH*, що набуває функції теми-серії. Саме тому подальший аналіз базуватиметься на з'ясуванні драматургічних функцій теми *BACH*, презентованих В. Бібіком у циклі.

Твір відкривається *Прелюдією*, в якій з перших тактів звучить монограма *BACH*, викладена монодично у партії першого фортепіано (*Приклад 3*).

Приклад 3. Тема-монограма *Прелюдії* В. Бібіка.



Ця тритактова побудова (фраза), яка під час експонування повторюється на іншій висоті, виступає в ролі теми-серії та стає основою для всіх її подальших проведення / перетворень: звуковисотних транспозицій (наприклад, від *d*, *g*, *a* та ін.), пермутацій / модифікацій (інверсія, збільшення, зменшення, сегментування, ротація звуків, варіантність), колористичних нашарувань (втор із стрічковим голосоведенням, штучного багатоголосся, наближеного до гетерофонного, іноді підголоскового типу), що розщеплюють (фактурно потовщують) тему, трансформуючи її експозиційний монодичний виклад у багатоголосний (максимально – до 11 голосів за вертикаллю у кульмінаційному епізоді п'єси). Отже, при поглибленому розгляді у *Прелюдії* спостерігаємо впровадження В. Бібіком сучасних оригінальних принципів та прийомів тематичного розвитку й формотворення, заснованих на застосуванні монограми *BACH*. У результаті композитор створює *серіальну композицію*, де монограма набуває функцію *теми-серії* із фіксованими:

- порядком звуків (використаним протягом всієї п'єси, з періодичними варіантними розширеннями початкової монографічної звукової структури, основою якої є дві малосекундові та малотерцієва інтонації);
- ритмічним рисунком (ритмічними величинами – із подрібненням та збільшенням, особливим / вільним поділом тривалостей);
- фактурним рисунком (динамікою фактурного розвитку від монодії до багатоголосся, що припускає подвоєння, засобами гамоподібної зміни-нарощування інтервалів від унісону до нони: усього 14 інтервалів, які шляхом нашаровування фактично охоплюють увесь хроматичний звукоряд).

У *Прелюдії* знаходимо ознаки відразу кількох композиційних форм і принципів (синтезованих поліфонічних і гомофонно-гармонічних), а відповідно, й різних жанрово-стильових (і національно-стильових) чинників: поліфонічної композиції на монодію *cantus firmus* і техніку розрядів; канону, одинарного та подвійного (до якого залучено партії двох фортепіано); хоралу та псалмодії, церковного (строчного) співу, серіального ричеркару, адже на основі теми-серії композитор продукує

всі нові її варіанти як похідні від неї (так звані серійні ряди в чотирьох формах трансформації серії).

Конкретизуючи деякі з названих положень, додамо, що знайдені композитором експериментальні формотворчі та жанрово-стильові рішення, про які йдеться, значною мірою реалізуються завдяки темброво-виконавському складу твору. Підкреслюючи значення останнього (хоча це може стати предметом окремого вивчення), звернемо увагу на те, що партії двох фортепіано є багатофункціональними, одні з найголовніших їхніх функцій – діалог, втора, контрапункт, паритетне проведення теми-монограми, функціональна ротація тощо.

Використання В. Бібіком у *Прелюдії* старовинних за походженням поліфонічних форм, зокрема канону, ричеркару¹⁶ (адже монографічна тема-серія протягом усього твору безперервно проводиться в імітаційному розвитку та в різних модифікаціях) дає змогу автору майстерно міксувати прийоми поліфонічного письма з сучасними техніками, що демонструє оригінальний і навіть унікальний композиторський метод. Це також свідчить про наявні в циклі риси неоренесансної та неobarocco естетик, що висвітлює одну з найпоширеніших тенденцій розвитку музики ХХ століття. Вартою уваги постає аналогія з іншою композицією, створеною у ХХ столітті – транскрипцією «Фути-ричеркати» Й. С. Баха – А. Веберна, про яку знаходимо таку дослідницьку думку: «<...> новий варіант бахівської форми як системи взаємодії всіх її компонентів», Веберн «виводить з оновленої, трансформованої теми. Це, мабуть, і пояснює вебернівську назву – *Фуга-річерката*, що водночас підкреслює родинність цих вишуканих поліфонічних форм» (Борисенко, 2002: 87).

¹⁶ Як зазначає J. Caldwell (2001), ричеркар як музичний жанр пройшов еволюційний шлях від простих прелюдійних композицій імпровізаційного характеру до технічно витончених творів. У своїй зрілій формі ричеркар демонструє майстерність роботи композитора з поліфонічною імітаційною технікою, що наближає його до жанрів фантазії та фути. Його функціональна гнучкість проявляється у використанні як вокальних вправ, так і інструментальних композицій, побудованих на техніці розробки *cantus firmus*.

Розглянемо деякі інші аспекти втілення В. Бібіком бахівської монограми. На особливу увагу заслуговує *ладогармонічна організація* твору. Усі три його частини, починаючи з *Прелюдії*, базуються на принципах композиторського мислення ХХ століття. Вже в першій частині, як і надалі в циклі, відсутні будь-які ключові знаки, усі хроматичні звуковисотні зміни позначені композитором біля нот, а мелодико-гармонічна складова музичної тканини позбавлена ладотональних атрибутів. Звукову вертикаль, через поліфонізацію фактури, складають гострі дисонантні ряди. Композитор також широко використовує хроматико-енгармонічні звукові комплекси (в основі яких лежить вихідний хроматичний рух, закладений у монограмі) як наслідок полішаровості та лінеарності фактури. Завдяки цьому виникають складні багатозвучні акордові побудови, що, крім терцій, містять унісонно-октавні подвоєння, квартові, секундові співзвуччя, кластери. Часте застосування композитором колористичних ефектів створює враження розрідженої (акустичної, стереофонічної) фактури, що обіймає широкий діапазон. Все це надає музиці рис урочистої хоральності (а також ходи), посиленої квазіоркестровим звучанням двох фортепіано. Незважаючи на атональну основу твору, наприкінці кожної із частин циклу відчутна опора на тон «*h*», адже на ньому завершується сама монограма. Якщо відобразити цю закономірність схематично, то, наприклад, у *Прелюдії* – це інтервал малої терції «*h* – *d*», у *Фузі* – акорд «*h* – *d* – *fis* – *h*», що вказує на тональні опори *h-moll*, в *Арії* – «*h*» із додатковим тоном «*a*». Ці «опори», проте, «оточені» атональним звучанням.

Важливу роль у циклі грає *ритмічний чинник* (природно пов'язаний із *метричним*) як один із провідних у системі виразових засад музики ХХ століття. У першій п'єсі циклу В. Бібіка ритм підпорядкований, зокрема, наявній серійній техніці, адже він організований за певними принципами, як і звукові ряди. Однак можна стверджувати, що техніка перетворень основної теми є не лише серійною, а й *серіальною*, адже *впорядковані трансформації ритмічного рисунку* комбінуються з інтервальними модифікаціями. Мотив *BACH*

на початку *Прелюдії* рухається неквапливо чвертями із зупинкою на останньому звуці, який дорівнює трьом чвертям і в такий спосіб створює ефект ходи. Наступні проведення надані композитором у пропорційному ритмічному збільшенні та зменшенні, що приводять до темпових змін. Подібні ефекти зміни (стиснення та / або розширення) звукового часопростору є типовим явищем в музиці XX століття (*Приклад 4*).

Приклад 4. Ритмічне збільшення та зменшення теми.



Ще один із варіантів метроритмічної трансформації, використаний композитором, демонструє збереження інтонаційно-звукового змісту теми, у якій натомість докорінно змінено її акцентно-метричну основу (*Приклад 5*).

Приклад 5. Метрична зміна теми.



Метроритмічний чинник детермінує *темпові* / *агогічні* зміни у творі, що виступають як важливий драматургічний засіб. Крайні частини циклу – *Прелюдія* (*Adagio*) та *Арія* (*Lento*) – характеризуються уповільненими темпами, що пов'язані з їхнім медитативно-оповідним характером. Натомість центральна частина – *Фуга* (*Presto*) – написана

у швидкому темпі, який вносить динамічність і контрастну енергійність, що допомагає окреслити драматургічний контур циклу, у якому дієвий центр яскраво протиставляється філософським роздумам крайніх частин.

Узагальнюючи взаємодію *метроритмічного* і *темпового* чинників, зазначимо, що в крайніх частинах – *Прелюдії* та *Арії* – В. Бібік використовує дводольний простий розмір (2/4), зберігаючи його протягом усього музичного розвитку, але урізноманітнюючи його складними ритмічними рисунками й ритмічними групами (тріолі, квінтолі, синкопи тощо). Друга частина – *Фуга* – вирізняється з-поміж крайніх частин, оскільки в ній взагалі відсутній розмір, а тактові риси (переважно позначені автором пунктирними лініями) слугують лише умовними межами форми, розподіляючи її на тематичні комплекси, окремі епізоди, завершальні побудови тощо. Відсутність тактових рисок дає змогу створити простір для гнучких експериментів із тривалістю фраз (пульсацією), що унаочнено в різноманітті умовних / уявних метрів із різною кількістю долей, адже тут трапляються 4/4, 5/4, 6/4, 7/4, 8/4, 9/4 (які композитором також не позначені), у поліметрії, що її створюють дві партії фортепіано, яка пронизує більшість епізодів та чергується із рівномірно-акцентним метром, а в завершальному розділі *Фуги* композитор взагалі відмовляється від тактового поділу, зберігаючи в клавірному записі тільки цифрування епізодів. Така нотація, що віддзеркалює відповідний мелодико-лінійний та ритмічний (силабічний) комплекс, кореспондує з мензуральною (фігурованою) нотацією добарокової доби (від часів середньовічного органуму до поліфонічних композицій Ренесансу). Подібні тенденції були поширеними в творчості композиторів XX століття (серед них О. Мессіан, В. Лютославський, Д. Лігеті, Л. Беріо та ін.).

Зіставляючи частини циклу, можна побачити, що в *Арії*, на відміну від *Прелюдії*, композитор звертається не до поліфонічного типу музичного розвитку, а переважно до гомофонно-гармонічного. Форма цієї п'єси – складна тричастинна з динамізованою репризою. У всій частині збережені сталі функції голосів: виконання тематичного

матеріалу доручене верхньому голосу партії першого фортепіано, а всі інші голоси виконують роль фону / супроводу, переважно в кластерно-сонорній техніці.

Розпочинається *Арія* монограмою *BACH*. Нагадаємо, що В. Бібік використовує монограму *BACH* у незмінному вигляді тільки в крайніх п'єсах. Отже, в *Арії* її викладено в синкопованому ритмі і завдяки фразуванню поділено навпіл. У цьому поділі важливу роль відіграє низхідний інтервал малої секунди, що стане характерним знаком всієї частини загалом, як у супроводі, так і в основному тематизмі (*Приклад 6*).

Приклад 6. Монограма *BACH* в *Арії* В. Бібіка.



Монограмою основний мелодичний тематизм *Арії* не обмежується, адже він експонується протягом 26 тактів, утворюючи мелодичну хвилю широкого дихання.

В акомпанементі, що має полішарову фактуру, теж використані інтонації монограми, які вертикалізуються в кластери. Структуру багатьох із них складають гармонічні інтервали малої секунди і малої терції (аналогічний прийом використаний у першій та другій частинах циклу). Басові голоси першого й другого фортепіано ведуть висхідні та низхідні мелодичні (гамоподібні діатонічні і хроматичні) лінії, в основі яких теж лежить секундовий рух. До речі, такі самі хроматичні рухи (хроматичний звукоряд) використані композитором і в першій п'єсі, хоча й в іншому вигляді. Таким чином, між першою й третьою частинами циклу утворюється драматургічна арка.

Стилістика та загальна художня концепція третьої частини продиктована жанровим вибором композитора, що зазначено в назві п'єси – *Арія*. Навіть при збереженні того самого дводольного метру, що використаний у *Прелюдії*, загальний характер монограми змінено через ритмічний та структурно-фразувальний чинники. У першій п'єсі

монограма утворює єдину мелодичну лінію, що має незавершений вигляд (три такти), натомість, у третій п'єсі та ж послідовність розподіляється на дві умовні фрази (триває чотири такти, наче розділені «диханням») і набуває рис певної завершеності, стійкості, а разом із тим – наспівності, характерної для вокальної музики.

Центральне місце у циклі-триптиху посідає *Фуга* – унікальний зразок цієї поліфонічної форми в музиці другої половини ХХ століття – конструктивно-звуковою основою якої постає монограма *ВАСН*.

По-перше, увагу привертає її виконавський склад – *Фуга* створена для двох фортепіано, що в композиторській практиці не є поширеним явищем. Вочевидь, саме таке інструментальне рішення відповідало власному підходу українського композитора до цієї форми, трактованої ним як розгорнута монументальна концертна композиція (267 умовних тактів (!). Під час виконання *Фуги* два інструменти комплементарно доповнюють один одного, їхнє звучання набуває широкого художньо-образного діапазону – від камерних, «салонних» образів до емоційно піднесених, філософських, соборних (остання образна сфера – одна з улюблених В. Бібіком). Звідси й *темброво-фактурний комплекс*¹⁷, втілений у звучанні двох фортепіано, як один із магістральних музично-виразових факторів у цьому сучасному творі, характеризується рисами як моно-, так і політембровості, у кульмінаційних зонах – квазі-органної дзвонивості та симфонічної оркестральності. Динаміка темброво-фактурного розвитку вибудована композитором так само хвилеподібно – від прозорого монодичного, антифонного, імітаційно-канонічного звучання до щільного фонічно-сонорного, кластерного. Також у *Фузі*, як і в інших частинах циклу, спостерігаємо явище, властиве музичним композиціям ХХ століття, як-от *поліфактура / субфактура / полішарова фактура* і *темброво-фактурна сегментація* (виступає як важливий темо- й формотворчий засіб). Подібні фактурні особливості зумовлюють партитурний вигляд

¹⁷ Поняття, що системно обґрунтовано у дисертаційних дослідженнях М. Плющенко (2019), Р. Каширцева (2021).

нотації, завдяки чому продемонстрована (хоча й непрямо) ще одна поширена в музичному мистецтві ХХ століття тенденція – *Klangfarbenmelodie* (Schoenberg, 1978: 421), при цьому – в умовах *монотембру*, що є новаторською ідеєю В. Бібіка.

По-друге, темброво-фактурний чинник впливає у Фузі на її синтетичну та змінну жанрову семантику – відознак жвавого *канону-скерцо* (наче у буквальному сенсі «фугованого», адже «фуга» у перекладі з латини – це «біг») як вияву сучасної ідеї *perpetum mobile*, *токатності* (посиленої рівномірним ритмом, хоча й нерівномірною пульсацією) до містеріальної *урочистої ходи хорального складу*. Це приводить до експериментального «перетину» поліфонічної та гомофонно-гармонічної логіки у сфері тематизму, формо-, стиле- і жанротворення.

Зі сказаного стає зрозумілим, що монограма *BACH* як наскрізна інтонаційна ідея набуває багатогранного й багатоаспектного художнього втілення на всіх рівнях музично-виразового комплексу центральної п'єси циклу. Тому, порівняно із крайніми частинами триптиху, середня – *Фуга* – контрастує на всіх рівнях музичного процесу – образно-семантичному, жанровому, драматургічному, формотворчому, тематичному, темпоральному, кожен із яких заслуговує на окремий фокусний системний розгляд, який неможливо здійснити в межах однієї публікації.

По-третє, поліфактура і темрово-фактурна сегментація стають для українського композитора «інструментом» новаторського втілення монограми *BACH*, що в такий спосіб виокремлюється передусім як самостійна сонорно-звукова, темброво-фактурна та навіть акустична ідея, а також як нова (друга) тема у *Фузі*. Її наявність утворює подвійний складний різновид тематично концентрованої форми фуґи (що підтверджується багаторазовим проведенням обох тем у роздільних і стретних епізодах), де перша розгорнута тема роздільно експонується як початкова 10-тактова структура, що імітаційно викладена у трьох голосах, а протягом музичного розвитку сегментується, скорочується, переривається вставними протискладами. До неї застосовується мотивна розробка, що нагадує про *сонатну форму*,

а головне – тема вибирає *перехресну* інтонаційно-звукову формулу монограми *BACH* (Приклад 7).

Приклад 7. Перша тема Фуги В. Бібіка.

Fuga

23

I

pp
non Ped.

А в другій експозиції композитором репрезентовано тему *BACH* (до речі, її перше проведення сягає найвищого фортепіанного регістру – третьої і четвертої октав, крім дублювання в першій та другій) (Приклад 8) із подальшим розвитком вже двох фугових тем (перша з них також проводиться) та їхніх протискладів (теж споріднених), що перетворює другу експозицію на біфункціональну або таку, що містить також ознаки вільної частини форми фуги.

Приклад 8. Друга тема Фуги В. Бібіка.

The image displays a musical score for the second theme of a fugue by V. Bibik. It consists of two systems of staves. The first system, labeled with measure numbers 24 and 25, features a treble and bass staff. The treble staff begins with a forte (*ff*) dynamic and contains chords and melodic fragments. The bass staff is marked with a 'Ped.' (pedal) instruction and four asterisks (*) indicating sustained notes. The second system, also labeled 24 and 25, continues the piece. The treble staff is marked *ff marcato* (fortissimo, marcato) and the bass staff is marked *non ped.* (no pedal). The piece concludes in measure 25 with a piano (*p*) dynamic marking.

Оскільки тема *BACH* в експозиції, подібно до першої теми, проводиться у трьох голосах, то здавалося б, потрібно констатувати наявність триголосної фути: в першій експозиції В. Бібік дотримується барокового регламенту кварто-квінтових співвідношень початкових звуків теми (тут атональної): *fis–cis–fis*; при проведенні другої теми також спостерігаємо подібний принцип, але поза експозицією: *fis–h*, *b–f*, *h–f* тощо. Натомість у стретних розділах (якими насичена вільна частина) теми проводяться за участю чотирьох голосів (розподілених між партіями обох фортепіано), що також є експериментальним моментом цієї *Фути*. Додамо, що використання композитором кластерної техніки (як окремого сонорного прийому) значно розширює діапазон звучання та фактурно збагачує початкову триголосну основу твору.

Тому висловимо гіпотезу про функціональну дію у поліфонічному розвитку три-чотириголосся, тоді як у змішаних гомофонно-поліфонічних епізодах *Фуги* їхня кількість нестабільна, що говорить на користь сонорно-фонічної темброво-фактурної ідеї.

Після експонування подальше «життя» монограми *BACH* репрезентоване великою кількістю проведень, роздільних і стретних, як на матеріалі самої монограми, так і сумісно із першою темою. Також композитор не просто цитує монограму, а розробляє її через *поліфонічні перmutації* (інверсія та ракохід, які за умов збереження оригінальної звуковисотності у монограмі збігаються); *сегментування*, у процесі якого трансформацій зазнає не вся тема, а лише її окремі інтонаційно-звукові структури; відбуваються тонові ротації і перестановки, через розуміння формули *BACH* як *поліпараметрової серіальної структури* – горизонтальної, діагональної та вертикальної (звідси її сонорно-фонічні трансформації). Названі властивості засвідчують зв'язок *Фуги* із серіальними принципами композиції. Також В. Бібік фрагментарно оточує тему *BACH* риторичними фігурами, алюзіями на інші теми Й. С. Баха з його поліфонічного доробку. І цим ще не вичерпуються наші спостереження щодо опрацювання українським композитором теми-символа імені видатного німецького майстра.

Нарешті, закінчення *Фуги* – у завершальному розділі та кодї – вражає ще одним новаторським драматургічним рішенням. Йдеться про дві останні *генеральні кульмінаційні стрети* (що змінюють початковий експозиційний драматургічний порядок вступу двох тем *фуги*) – у першій з них проводиться друга тема *BACH* (ц. 40), у другій – навпаки, перша тема *Фуги* (ц. 42). Проте перша тема в цьому розділі не передує монограмі, а наслідуює їй та кардинально змінює своє образно-семантичне забарвлення й набуває атрибутивних рис теми *BACH* – втрачає свою початкову скерцозно-моторну жанрову основу і перетворюється на повільну урочисту ходу, з'являючись у ритмічному збільшенні, із колористичними нашаруваннями, виокремлюючись фактурно. Їй контрапунктує (водночас утворюючи сонорний «фон») багатозвучний кластер на інтонаціях теми *BACH* як одна із форм її серійного

перетворення. Таким чином, відбувається функціональна ротація двох тем, де монограма *BACH* домінує, поглинаючи першу тему, трансформовану за її моделлю.

На завершення додамо, що у *Фузі* усі її структурні компоненти, включно зі протискладами та інтермедіями, містять бахівський «код» – малосекундові висхідні та низхідні мотиви. Тому актуальним для майбутніх розвідок є вивчення віртуозної поліфонічної техніки В. Бібіка, реалізованої у її численних контрапунктичних перетвореннях.

Висновки.

Досліджено й зіставлено два унікальні твори видатних українських майстрів – «*Фугу на тему BACH*» Н. Нижанківського і цикл «*Прелюдія, Фуга та Арія на тему BACH*» В. Бібіка, поєднані однаковою художньою ідеєю звернення до барокової звукової емблеми – монограми імені Й. С. Баха, – з метою визначення універсальних принципів композиторської інтерпретації останньої. Названі твори, розділені значним часовим проміжком, належать музикантам різних генерацій і шкіл – західно- і східноукраїнської, а також різним стильовим напрямам в українській музиці ХХ століття.

Досвід компаративного розгляду цих «опусів-монограм» довів, що між ними існують закономірні *творчі аналогії* та *відмінності*: обидва вони, хоча й репрезентують різні історичні епохи – відповідно, першу та останню третини ХХ століття, але однаково унаочнюють новаторські досягнення українських митців. Попри лаконічність (почасти, мінімалістичність) тематичної основи – чотиризвучної формули *BACH*, ці твори є масштабними за обсягом і монументальними за художнім змістом. Саме тому вони нагадують видатні полотна самого Й. С. Баха, у яких композитор блискуче втілює ідею багатогранного розкриття музично-виразового потенціалу однієї теми. Опуси українських композиторів так само демонструють невичерпний потенціал бахівської монограми, яка стає «порталом» для творчого діалогу митців минулого і сучасності.

З'ясовано, що обидва музиканти демонструють *високу майстерність поліфонічного письма, темо- та формотворення, багатогранність творчих прийомів*. Н. Нижанківський – у межах одночастинної композиції, В. Бібік – циклічної, хоча композиційні структури їхніх творів тяжіють до протилежної якості: *Фуга* Н. Нижанківського – до багаточастинної композиції концертного типу значного масштабу із чергуванням поліфонічно-імітаційних, гомофонно-гармонічних та змішаних поліфонічно-гомофонних розділів; «*Прелюдія, Фуга та Арія*» В. Бібіка – до одночастинності на макрорівні з ознаками монотематизму (свого роду явище валентності-амбівалентності). Також в обох творах діалектично взаємодіють кілька різних образно-семантичних сфер – лірико-філософська, медитативна, героїко-драматична, апофеозно-екстатична, гімнічна, що свідчить про глибину, складність і багатаспектність представлених художніх концепцій.

Дослідження темотворення виявило відмінність композиторських підходів до роботи з монограмою. У Н. Нижанківського вона є початковим звукоінтонаційним імпульсом-«зерном», з якого виростає нова тема фуги, тоді як у коді вона виокремлюється й суцільно панує. В. Бібік використовує кілька принципів темотворення, завдяки чому монограма постає і як частка тематизму, і, навпаки, як його єдина основа, набуваючи функції теми-серії із подальшими її поліпараметровими (серіальними) трансформаціями і поліфонічними пермутаціями, аж до мотивного сегментування і розробки, але зі збереженням мало-секундового бахівського «коду»; також чотиризвучна тема-монограма зіставляється з іншим тематизмом.

За наявних відмінностей, також встановлено закономірні зв'язки між двома творами як вияв загальноєвропейських тенденцій розвитку музичного мистецтва ХХ століття, з модуляцією в український контекст, зокрема, при розгляді музично-виразових засобів (мелодики, гармонії, метроритму, тембро-фактури) у їх комплексній співдії, аж до узагальнень щодо жанрово-стильових моделей, використаних композиторами (барокова фуга, з апеляціями до символіки риторичних фігур, прелюдія, хорал, арія, скерцо та ін.). Підсумовано, зокрема,

деякі особливості композиторського мислення Н. Нижанківського та В. Бібіка як художників ХХ століття, які синтезують барокові бахівські інтонації (подекуди й цитати) із середньовічними, ренесансними, пізньоромантичними й сучасними засобами музичної виразності. Останні суттєво вплинули на *мелодико-гармонічний комплекс* творів (хроматизми, дисонантність, енгармонізм, розширена тональність – у Н. Нижанківського; атональність, значне ускладнення гармонічної вертикалі, серійність і серіальність, неомодальність – у В. Бібіка); *метроритміку* композицій (посилення ролі ритму, явища поліритмії та поліметрії, змінності акцентуації аж до відсутності тактування у В. Бібіка); їхній *темброво-фактурний план* (полішарова фактура, субфактура, поліфактура, темброво-фактурна сегментація, сонорно-фонічні ефекти); *темпорально-агогічну та артикуляційну складові* (зростання їх виразного значення, варіативності, індивідуалізації).

Усе сказане демонструє творчий характер та, водночас, універсальність підходу композиторів до інтерпретації бахівської монограми, що осмислюється ними не тільки і не стільки як просте цитування, згадка, у відповідному контексті, імені Й. С. Баха як видатного творця-поліфоніста. Мотив-формула *BACH* постає як гнучка динамічна інтонаційно-звукова структура, що зберігає свої впізнавані риси та, водночас, набуває різноманітного музичного розвитку як носій *унікального звукового «гена»* – *християнської символіки*, пов'язаної з цією *хрестоподібною* трагіко-драматичною загостреною інтонацією.

Перспективами подальшого розвитку заявленої проблематики є спеціальне вивчення як образно-філософського, так і власне музичного змісту розглянутих творів, включно з конкретними композиційними техніками, поліфонічними прийомами та принципами. Окремої уваги потребує і роль в них українського національно-стильового компонента, а також дослідження інших прикладів застосування монограми *BACH* у творчості українських і зарубіжних композиторів, зіставлення різноманітних художніх практик у цій сфері для вибудови універсальної моделі роботи з монограмами в музичному мистецтві.

ЛІТЕРАТУРА

- Андроннік, В. (2018). Семантико-композиційна функція мотиву монограми DSCH в «Прелюдії пам'яті Д. Шостаковича» Альфреда Шнітке. *Музична наука на початку третього тисячоліття*, 5, 1–12.
- Бібік, В. С. (1969). *24 прелюдії та фуги для фортепіано ор. 2*. [Ноти, неопублікований рукопис]. Особистий архів Вікторії Бібік, Харків, Україна.
- Бібік, В. С. (2000). *Прелюдія, Фуга та Арія на тему BACH для двох фортепіано ор. 54* [Ноти, неопублікований рукопис]. Особистий архів Вікторії Бібік, Харків, Україна.
- Борисенко, М. (2002). Бах – Веберн. Фуга-ричерката № 2 з «Музичного дарунку»: До проблеми інтерпретації першоджерела. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 9, 85–98.
- Булка, Ю. (1997). *Нестор Нижанківський. Життя і творчість*. Львів – Нью-Йорк: Вид-во М. П. Коць.
- Вовченко, Г. (2017). Монограма як основний формотворчий принцип у «Криптограмі» О. Щетинського. *Київське музикознавство*, 56, 69–75.
- Грібіненко, Ю. О. (2023). *Теоретичні та категоріальні засади музичної текстології як актуальної музикознавчої дисципліни*. Одеса: Олді+. <https://odma.edu.ua/wp-content/uploads/hribinienko-monografyya.pdf>
- Каширцев, Р. Г. (2021). *Інтерпретаційний потенціал тембру та фактури в оркестрових творах композиторів першої половини ХХ століття*. (Дис. ... д-ра філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Лисько, З. (1994). *Музичний словник*. Київ: Музична Україна.
- Мізітова, А. А., & Іванова, І. Л. (2006). *Фрагменти творчості Валентина Бібіка: монографічні нариси*. Харків: Рейтинг [рос.].
- Молчко, У. Б. (2003). *Фольклорні джерела музичної спадщини Нестора Нижанківського*. (Дис. ... д-ра філософії). Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника. Івано-Франківськ, Україна. https://nte.etnolog.org.ua/uploads/2003/1_2/publications/99.pdf
- Нижанківський, Н. (1923). *Фуга на тему BACH* [Ноти]. [Без вихідних даних]. (Зберігається в Бібліотеці Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна).
- Очеретовська, Н. Л., Цицалюк, Г. Н. (2017). *Поліфонія*. Харків: Водний спектр «Джі-Ем-Пі».
- Плющенко, М. Ю. (2021). *Темброво-фактурна специфіка транскрипцій за участю баяна чи акордеона композиторів Харкова кінця ХХ – початку*

- XXI століття*. (Дис. ... д-ра філософії). Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків.
- Постовойтова, С. (2024). *Великий поліфонічний цикл як композиційно-драматургічна цілісність (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів XX – початку XXI століття)*. (Дис. ... д-ра філософії). Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ.
- Середюк, І. М. (2021). *Семантика музичного портрету у клавірно-фортепіанній творчості XVII–XX століть*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса. http://old.odma.edu.ua/upload/files/Disertatsiya_Seredyuk_I.M.pdf
- Циганюк, Л., Коханська, С. (2024). Семантико-композиційна роль монограми ВАСН у циклі «34 прелюдії і фуги» В. Бібіка. *Вісник Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка*, 26 (182), 219–225. DOI: <https://doi.org/10.58407/visnik.242639>
- Щетинський, О. С. (2021). Валентин Бібік: набуття творчої зрілості. *Аспекти історичного музикознавства*, 23, 42–64. DOI 10.34064/khnum2-2303
- Юрійчук, Н. (2022). Шість фуг на тему «ВАСН» для органу або педального фортепіано ор. 60 Р. Шумана: до питань композиції. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 55, 3, 107–112. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/55-3-17>
- Bartel, D. (1997). *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln & London: University of Nebraska Press.
- Benitez, V. P. (1987). Musical-rhetorical figures in the “Orgelbüchlein” of J. S. Bach. *Bach*, 18(1), 3–21. <http://www.jstor.org/stable/41640282>
- Borysenko, M., Chernyavska, M., & Ocheretovska, N. (2022). Composers’ Dialogues with Beethoven: Modern Stylistic Dimensions of Musical Classics. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 53(1), 37–55. <https://www.scopus.com/record/display.uri?eid=2-s2.0-85138032226&origin=inward&txGid=1201f0c1dad40adee6b21248f72328a>
- Boyd, Malcolm. (2001). “B–A–C–H”. In *The New Grove Dictionary of Music Online*. DOI <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.01688>
- Büsing, O. (2023). Plante Johann Sebastian Bach seine letzte Fuge aus seiner Kunst der Fuge BWV 1080 als Quadrupelfuge?. *Journal of musical science*, 11(3), 74–90.
- Caldwel, J. (2001). Ricercare. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (2nd ed.). Vol. 2, pp. 325– 328. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23373>

- Dings, M. (2019). *Kleines Lexikon der musikalisch-rhetorischen Figuren [Small lexicon of the musical-rhetorical figures]*. Saar: Hochschule für Musik Saar. <https://es.scribd.com/document/503069184/Figurenlehre-Copia>
- Krones, H. (2016). »Denn jedes gute Tonstück ist ein Gedicht«. Rhetorik und Musik im deutschen Sprachraum. Von ca. 900 bis zur Gegenwart. *Rhetorik*, 35(1). <https://doi.org/10.1515/rhet.2016.004>
- Păun, F., Pepelea, R. (2018). Musical-Rhetorical Figures illustrated in Bach's Matthäus-Passion. *Bulletin of the Transilvania University of Brasov, Series VIII, Performing Arts*, 11(2), 229-238. https://scholar.google.com/py/citations?view_op=view_citation&hl=en&user=CwVELhoAAAAJ&citation_for_view=CwVELhoAAAAJ:_kc_bZDykSQC
- Schoenberg, A. (1978). *Theory of Harmony*. Berkeley – Los Angeles: University of California Press.
- Wilson, B. (2001). Rhetoric and Music 1: Middle Ages and Renaissance. In *The New Grove Dictionary of Music Online*. https://www.academia.edu/45544754/New_Grove_Dictionary_Rhetoric_and_Music_1_Middle_Ages_and_Renaissance

REFERENCES

- Andronnik, V. (2018). Semantic-compositional function of the DSCH monogram motif in Alfred Schnittke's "Preludes in Memory of D. Shostakovich". *Musical Science at the Beginning of the Third Millennium*, 5, 1–12 [in Ukrainian].
- Bartel, D. (1997). *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln & London: University of Nebraska Press [in English].
- Benitez, V. P. (1987). Musical-rhetorical figures in the "Orgelbüchlein" of J. S. Bach. *Bach*, 18(1), 3–21. <http://www.jstor.org/stable/41640282> [in English].
- Bibik, V. S. (1969). *24 Preludes and Fugues for piano op. 2*. [Sheet music, unpublished manuscript]. Personal archive of Viktoriia Bibik, Kharkiv, Ukraine [in Russian].
- Bibik, V. S. (2000). *Prelude, Fugue and Aria on the theme B-A-C-H for two pianos, op. 54* [Sheet music, unpublished manuscript]. Personal archive of Viktoriia Bibik, Kharkiv, Ukraine [in Russian].
- Borysenko, M. (2002). Bach – Webern. Fugue-ricerkata No. 2 from "The Musical Gift": To the problem of interpreting the original source. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy & Theory and Practice of Education*, 9, 85–98 [in Ukrainian].
- Borysenko, M., Chernyavska, M., & Ocheretovska, N. (2022). Composers' Dialogues with Beethoven: Modern Stylistic Dimensions of Musical Classics. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 53(1), 37–

55. <https://www.scopus.com/record/display.uri?eid=2-s2.0-85138032226&origin=inward&txGid=1201f0c1dadcd40adee6b21248f72328a> [in English].
- Boyd, M. (2001). “B–A–C–H”. In *The New Grove Dictionary of Music Online*. DOI <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.01688> [in English].
- Bulka, Yu. (1997). *Nestor Nyzhankivsky. Life and creativity*. Lviv – New York: M. P. Kots Publishing House [in Ukrainian].
- Büsing, O. (2023). Plante Johann Sebastian Bach seine letzte Fuge aus seiner Kunst der Fuge BWV 1080 als Quadrupelfuge? [Did Johann Sebastian Bach plan his last fugue from his Art of Fugue BWV 1080 as a quadruple fugue?]. *Journal of musical science*, 11(3), 74–90 [in German].
- Caldwel, J. (2001). Ricercare. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (2nd ed.). Vol. 2, pp. 325-328. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23373> [in English].
- Dings, M. (2019). Kleines Lexikon der musikalisch-rhetorischen Figuren. Saar: Hochschule für Musik Saar. <https://es.scribd.com/document/503069184/Figurenlehre-Copia> [in German].
- Hribinienko, Yu. O. (2023). *Theoretical and categorical foundations of musical textology as a current musicological discipline*. Odesa: Oldi+. <https://odma.edu.ua/wp-content/uploads/hribinienko-monografyya.pdf> [in Ukrainian].
- Kashyrtsev, R. H. (2021). *Interpretative potential of timbre and texture in orchestral works of composers of the first half of the 20th century*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Krones, H. (2016). »Denn jedes gute Tonstück ist ein Gedicht«. Rhetorik und Musik im deutschen Sprachraum. Von ca. 900 bis zur Gegenwart. [“For every good piece of music is a poem”. Rhetoric and Music in the German-Speaking World. From c. 900 to the Present]. *Rhetorik [Rhetoric]*, 35(1). <https://doi.org/10.1515/rhet.2016.004> [in German].
- Lysko, Z. (1994). *Musical Dictionary*. Kyiv: Muzychna Ukraine [in Ukrainian].
- Mizitova, A., Ivanova, I. (2006). *Fragments of Valentyn Bibik's work: monographic essays*. Kharkiv: Reitinh [in Russian].
- Molchko, U. B. (2003). *Folklore sources of Nestor Nyzhankivskyi's musical heritage*. (PhD diss.). Vasyl Stefanyk Precarpathian National University. Ivano-Frankivsk, Ukraine. https://nte.etnolog.org.ua/uploads/2003/1_2/publications/99.pdf [in Ukrainian].
- Nyzhankivsky, N. (1923). *Fugue on the theme B-A-C-H* [Sheet Music]. [N.d.]. [Stored in the Library of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine] [in Ukrainian].

- Ocheretovska, N., Tsytsaliuk, H. (2017). *Polyphony*. Kharkiv: Vodnyi spektr «Dzhi-Em-Pi» [in Ukrainian].
- Păun, F., Pepelea, R. (2018). Musical-Rhetorical Figures illustrated in Bach's Matthäus-Passion. *Bulletin of the Transilvania University of Brasov, Series VIII, Performing Arts*, 11(2), 229-238. https://scholar.google.com.py/citations?view_op=view_citation&hl=en&user=CwVELhoAAAAJ&citation_for_view=CwVELhoAAAAJ:_kc_bZDyKSQC [in English].
- Pliushhenko, M. Yu. (2021). *Timbre and texture specificity of transcriptions with the participation of bayan or accordion by Kharkiv composers of the late 20th – early 21st centuries*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Postovoitova, S. (2024). *A large polyphonic cycle as a composition and dramatic integrity (based on piano works of Ukrainian composers of XXth – early XXIth centuries)*. (PhD diss.). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv [in Ukrainian].
- Schoenberg, A. (1978). *Theory of Harmony*. Berkeley – Los Angeles: University of California Press [in English].
- Serediuk, I. M. (2021). Semantics of musical portrait in piano works of the 17th–20th centuries. (PhD diss.). A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music. Odesa. http://old.odma.edu.ua/upload/files/Disertatsiya_Seredyuk_I.M.pdf [in Ukrainian].
- Shchetynsky, O. (2021). Valentyn Bibik: reaching artistic maturity. *Aspects of Historical Musicology*, 23, 42–64. DOI 10.34064/khnum2-2303 [in Ukrainian].
- Tsyganyuk, L., Kokhanska, S. (2024). The semantic and compositional role of the BACH monogram in the cycle “34 Preludes and Fugues” by V. Bibik. *Bulletin of the T. Shevchenko National University “Chernihiv Collegium”*, 26(182), 219–225. <https://doi.org/10.58407/visnik.242639> [in Ukrainian].
- Vovchenko, H. (2017). Monogram as a leading forming principle in the “Cryptogram” by O. Shchetynsky. *Kyiv Musicology*, 56, 69–75 [in Ukrainian].
- Wilson, B. (2001). Rhetoric and Music 1: Middle Ages and Renaissance. In *The New Grove Dictionary of Music Online*. https://www.academia.edu/45544754/New_Grove_Dictionary_Rhetoric_and_Music_1_Middle_Ages_and_Renaissance [in English].
- Yuriychuk, N. (2022). Six fugues on the theme “BACH” for organ or pedal piano op. 60 by R. Schumann: to the issues of composition. *Current Issues of the Humanities*, 55, 3, 107–112. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/55-3-17> [in Ukrainian].

Mariia Borysenko

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
 PhD in Art Studies, Associate Professor,
 the Department of Music Theory
 e-mail: dbor@ukr.net
 ORCID iD: 0000-0002-5690-3917

Anna Levchenko

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
 postgraduate student,
 the Department of Music Theory
 e-mail: anna.lavrynyuk@gmail.com
 ORCID iD: 0000-0001-5046-3087

Principles of the composer's embodiment of the *BACH* monogram in Nestor Nyzhankivsky's and Valentyn Bibik's polyphonic works: the experience of comparative analysis

Statement of the problem. *A monogram in music, which acquires the meaning of a semantic emblem, code, cipher, appears as an intertextual, dialogical artistic phenomenon. After all, the presence of a monogram in a composer's work becomes a bridge between musical tradition and modernity, an experience of creative rethinking of the heritage of the past and/or a component of the author's representation of his own inner world. Musical works using monograms are one of the little-studied topics in modern musicology. Most often, composers turn to the monogram BACH – J. S. Bach, – which sounds in musical works of various genres and forms, primarily in polyphonic ones. Among them are works by famous Ukrainian composers of the 20th century, “Fugue on the theme BACH” by Nestor Nyzhankivsky and “Prelude, Fugue and Aria on the theme BACH” by Valentyn Bibik.*

Objectives, methods and novelty of the research. *The purpose of the study is to identify the specifics of the interpretation of the BACH monogram by N. Nyzhankivsky and V. Bibik as an embodiment of a unique authorial approach to the interpretation of the musical tradition. The composers represent different schools, generations and style formations in Ukrainian music, which necessitated a comparative analysis of the afore-mentioned opuses, separated by a historical distance of more than 60 years, and allowed us to identify the similarities, differences and universal features of the composers' approach to the interpretation of the BACH*

monogram. Other research methods were also applied, such as historiographic, search and research when working with sources of information and musical manuscripts, historical one and genre-stylistic, structural-functional and systemic, which are aimed at a comprehensive understanding of the authors' individual approach to the development of the BACH motif in the polyphonic works under consideration. The polyphonic opuses by N. Nyzhankivsky and V. Bibik have not previously been considered from the perspective of composers' work with monograms, which determines the scientific novelty of the results of this study.

Research results. A comparison of two works that use the BACH monogram and represent different historical eras – the first (N. Nyzhankivsky) and the last (V. Bibik) third of the 20th century – has shown that there are natural differences between them in the composer's methods of working on the theme. If N. Nyzhankivsky uses the motif-monogram as the initial intonation impulse, “seed”, from which a new expanded fugue theme grows, then V. Bibik uses several principles of theme-forming, thanks to which the monogram appears both, as a part of thematicism and its sole basis, acquiring the functions of a theme-series with its next serial transformations and polyphonic permutations. But certain analogies can also be traced: both works, despite the laconic thematic basis – the four-tone formula ‘BACH’, are large-scale in volume and monumental in artistic content. That is why they resemble the monumental compositions by J. S. Bach own, where he brilliantly embodied the idea of a comprehensive disclosure of the expressive potential of only one theme, and they also demonstrate this potential. Some common features of the composer's thinking of N. Nyzhankivsky and V. Bibik as artists of the 20th century are also noted, who, consciously focusing on the artistic models of baroque music (primarily fugue) with appeals to the symbolism of rhetorical figures, synthesize baroque Bachian intonations with medieval, Renaissance, late romantic and modern techniques and means of musical expressiveness. In both works of Ukrainian authors, several different figurative-semantic spheres – lyrical-philosophical, meditative, heroic-dramatic, apotheos-ecstatic, hymnic – interact dialectically, which testifies to the depth, complexity and multifacetedness of the artistic concepts presented by them.

Conclusion. It is concluded that both authors illustrate the innovative achievements of their time, demonstrate the high skill of polyphonic writing, theme and form creation, the versatility of creative techniques, as well as the inexhaustible potential of Bach's monogram, which carries the unique sound “gene” of Christian symbolism and becomes a “portal” for the creative dialogue of the past and the present.

Keywords: *Ukrainian music of the 20th century; genre-style and compositional-structural models; composer's interpretation; the sound image of the theme BACH; monogram; polyphonic cycle; fugue.*

Стаття надійшла до редакції 18 жовтня 2024 року

Розділ 3.

ІСТОРІЯ СВІТОВОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

УДК 78.071.1(430)(092):780.616.432

DOI 10.34064/khnum2-37.06

Мартьянова Аліна В'ячеславівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики
e-mail: alinamartianova@icloud.com
ORCID ID: 0000-0003-4238-8149

**«Нове життя» маловідомих фортепіанних сонат
Фелікса Мендельсона-Бартольдї**

Пропонується перший досвід музикознавчого та інтерпретаційного аналізу невідомих українському мистецькому загалу ранніх творів німецького композитора-романтика в аспекті їх актуалізації у сучасному виконавстві. Мета статті – на ґрунті системного аналізу фортепіанних сонат Ф. Мендельсона, написаних композитором у 1820 році, на початку його творчого шляху, визначити концептуальні відмінності їх інтерпретацій у наявних на сьогодні виконаннях Р. Просседи та А.-М. Марковіної. Практичні результати і новизна дослідження полягають у введенні до українського наукового обігу маловідомих творів Ф. Мендельсона, що довгий час залишалися неопублікованими, та визначенні концептуальних стильових засад їх виконання. Підсумовано, що у своїх ранніх фортепіанних сонатах композитор гармонійно поєднав традиції жанру та новаторство його прочитання, структурне класицистичне мислення та романтичну інтонаційну образність. Інтонаційно-драматургічний аналіз творів свідчить про поступовий розвиток стилю Ф. Мендельсона від наслідування барокових зразків і традицій віденських класиків до новаторських пошуків доби Романтизму. Розгляд інтерпретацій фортепіанних сонат Ф. Мендельсона виявляє в них діалектичну взаємодію образів «homo rationalis» і «homo emotionalis» як відображення аполлонічного та діонісійського життєтворчих начал. Версії виконання сонат А.-М. Марковіною та Р. Просседою розкривають обидва згадані аспекти та забезпечують «нове життя» цих творів, сприяючи їх популяризації у сучасному репертуарі піаністів.

Ключові слова: фортепіанна творчість Ф. Мендельсона; соната; жанрова стилістика; виконавська інтерпретація; *homo rationalis*; *homo emotionalis*.

* * *

*Я вважаю неможливим писати музику,
яку я не пережив цілком; це здається мені
неправдивим, оскільки ноти мають такий
самий визначений сенс, як і слова – можливо,
ще більш визначений.*

Ф. Мендельсон (цит. за: Просседа, 2016).

Постановка проблеми.

В історії німецької музичної культури особливе місце належить Феліксу Мендельсону-Бартольді (1809–1847) – як визначному композитору, піаністу, органісту, диригенту, педагогу, одному з видатних музичних просвітителів свого часу і найвпливовішому музиканту XIX століття. Досліджуючи надбання видатного композитора в *наш час*, неможливо не звернути увагу також на діяльність піаністів, які були першими, хто записав повне зібрання фортепіанних творів Ф. Мендельсона, включно з його маловідомими композиціями: це – німецька піаністка хорватського походження Ана-Марія Марковіна та італієць Роберто Просседа. Запропоновані ними інтерпретації вирізняються індивідуальним баченням звукообразного світу німецького романтика, взірцевою технічною досконалістю, багатством звукової палітри, стилістичним дотриманням класико-романтичних традицій виконавства. Р. Просседа мав привілей безпосередньо працювати над рукописами Ф. Мендельсона під час підготовки концертних програм з невідомих фортепіанних творів митця. За словами піаніста, рукопис молодого композитора чіткий, детальний, відображає набагато більше значень, ніж друкована партитура. Як правило, в автографах небагато виправлень, хоча це, переважно, лише чернеткові копії.

Що ж саме надихнуло піаністів на ідею виконання всіх сольних фортепіанних творів Ф. Мендельсона? У листуванні з авторкою цієї

статті виконавці вказували на ситуацію неоціненності фортепіанної спадщини великого композитора, яка не звучить на концертній сцені в повному обсязі, що є несправедливим. Тоді як у контексті європейської музики XIX століття фортепіанні сонати Ф. Мендельсона є важливою історичною «ланкою» на етапі переходу від класицистичного до романтичного стилю мислення; при цьому вони репрезентують багатогранність та своєрідність творчості композитора.

Попри стабільно високий інтерес виконавців та дослідників до творчого доробку німецького митця, у сучасному музикознавстві майже повністю відсутні наукові праці, присвячені питанням виконавської проблематики ранніх фортепіанних сонат композитора. Справа в тому, що сонати Ф. Мендельсона *a-moll MWV U 8*, *c-moll MWV U 17*, *e-moll MWV U 19*, *f-moll MWV U 23* для фортепіано протягом довгого часу залишалися неопублікованими. Тому апіорі нагальним видається їх системний аналіз (з погляду структурних, жанрово-стилістичних характеристик), який сприяє повноті розуміння еволюції фортепіанного стилю композитора та його ролі в історії музики в цілому. Вибрані для порівняння виконавські версії ранніх фортепіанних сонат Ф. Мендельсона, представлені у творчості сучасних піаністів Р. Просседи та А.-М. Марковіної, не тільки подарували цим опусам «нове життя», але й сприяли їх популяризації та впровадженню в репертуар сучасних піаністів.

Отже, *актуальність* теми цієї статті зумовлена тим, що вона є першим досвідом музикознавчого та інтерпретаційного аналізу невідомих в українському мистецькому обігу ранніх творів німецького композитора-романтика.

Мета статті – визначити жанрово-стильові засади маловідомих фортепіанних сонат *a-moll*, *c-moll*, *e-moll*, *f-moll* Ф. Мендельсона та концептуальні відмінності їх прочитання сучасними виконавцями Р. Просседию та А.-М. Марковіною, які забезпечили їхнє «нове життя» в мистецькому хронотопі XXI століття.

Останні дослідження і публікації. Вивченню різних аспектів творчого стилю Ф. Мендельсона присвячено багато наукових праць

у різних історико-теоретичних ракурсах (Веремйова, 2009; Горюхіна, 1973; Тимофєєва, 2009; Чернявська, 2002; Keym, 2009; Kimber, 2003; Louie, 2016; Prosseda, 2016, 2018; Todd, 2003, 2004; Taylor, 2011; Walshaw, 2017). Слід віддати належне й німецькому музикознавцеві Ральфу Венеру, який систематизував твори композитора-романтика, оприлюднивши 2009 року «*Mendelssohn-Werkverzeichnis (MWV)*»¹ – найповніший і найбільш детальний їх каталог (Wehner, 2009). Був охоплений весь творчий доробок Ф. Мендельсона, включаючи не лише опубліковані твори, але й рукописи, незавершені композиції та варіанти творів, які існують у різних редакціях.

Утім, артикульований у нашій статті порівняльно-інтерпретаційний підхід, якому передую не менш важливий системний аналіз композиторського тексту вибраних сонатних опусів раннього періоду творчості, ніяк не представлений у зазначених вище джерелах.

Матеріалом дослідження слугують нотні тексти ранніх фортепіанних сонат Ф. Мендельсона: *a-moll MWV U 8*, *c-moll MWV U 13*, *15*, *17*, *e-moll MWV U 19*, *f-moll MWV U 23*, а також аудіозаписи цих творів у виконанні Р. Просседи (Prosseda, 2017) та А.-М. Марковіної (Markovina, 2022).

Методологія дослідження. До вивчення вибраних творів застосований міждисциплінарний підхід, складовими якого є загальні когнітивні методи гуманітарних наук, музикознавства та музичного виконавства, зокрема:

¹ Систематизація фортепіанних композицій Ф. Мендельсона у *MWV* відповідає строгій класифікації, згідно з якою вони групуються за жанрами та хронологією створення, що дозволяє простежити еволюцію стилю митця. Твори об'єднані в тематичні групи та мають класифікаційні номери, які забезпечують зручний доступ до інформації про конкретні опуси, їх редакції та джерела. Фортепіанні твори позначені літерою «U», до інших жанрових категорій застосовані інші коди: «A» – оркестрові твори, «B» – духовна музика, «C» – кантати і т. ін. Наприклад, у позначці *MWV U 8* буква «U» вказує на фортепіанну музику, число – на порядковий номер твору в цій категорії.

- жанрово-стильовий, який дозволяє виявити типові ознаки музичного твору в системі композиторського стилю;
- функціонально-структурний, що сприяє досягненню формальної організації та змістової ієрархії музичного твору;
- системний, спрямований на розкриття законів композиторського тексту в єдності з його «живим» звучанням, що забезпечує розуміння художньої цілісності твору;
- виконавський – для виявлення піаністичних проблем та інтерпретаційних вимог у маловідомих творах Ф. Мендельсона;
- порівняльно-інтерпретаційний, який уможливорює процес пошуку загальних та відмінних параметрів обраних виконавських версій.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Фортепіанна спадщина Ф. Мендельсона охоплює широкий спектр жанрів: концерти, сонати, варіації, фантазії, капричіо, прелюдії і фуги, етюдів, «пісні без слів». Фортепіанні твори за життя композитора користувалися великою популярністю і поширювалися в музичному побуті серед любителів музики. Незважаючи на це, з понад 750 своїх композицій Ф. Мендельсон опублікував лише 72 твори з номером опусу і 30 – без нього. Після першого виконання він зазвичай піддавав свої твори ретельному перегляду перед друком; звідси, значну кількість їх так і не було опубліковано за його життя. Неопубліковані фортепіанні твори Ф. Мендельсона можна поділити на чотири групи: поліфонічні композиції, опуси крупної і малої форми, транскрипції.

Серед жанрового розмаїття творів Ф. Мендельсона значне місце посідає фортепіанна соната. За життя композитора були надруковані лише дві сонати для фортепіано: *E-dur op. 6* (1826) і *fis-moll op. 28* (1833). Дві інші – *g-moll* (1821) і *B-dur* (1827) – були видані посмертно як *op. 105* і *op. 106* відповідно. Декілька інших творів у цьому жанрі дійшли до нас лише в рукописах, які нині зберігаються у Німецькій державній бібліотеці імені Ф. Мендельсона в Берліні.

Узагальнюючи дослідження музикознавців, можна визначити низку стильових особливостей сонатних творів композитора. Для тематики сонат зрілого періоду творчості (Сонати *E-dur op. 6*, *g-moll op. 105*,

B-dur op. 106) характерні пісенно-романсова наспівність, заокругленість фраз, блискучі «перлинні» пасажі, концертна бравурність; для фактури – широке застосування контрастно-поліфонічних поєднань (підголоски, імітації, переклички). Драматургія фортепіанних сонат Ф. Мендельсона основана на неконтрастному зіставленні основних образів. Слід визнати, що ці твори крупної форми часто не мають тієї динамічної напруги і сили, яка притаманна мистецтву віденських класиків (зокрема, творчості Л. Бетховена). Вони швидше відбивають тенденції, притаманні німецькій бюргерській культурі того часу з її зосередженістю на релігійно-містичних та сентиментальних почуттях. Вищезгадані ознаки здебільшого виявлені завдяки аналітичним розвідкам щодо тих фортепіанних сонат Ф. Мендельсона, які вже здобули широку популярність.

Ляйпцигське видання за редакцією Ірени Шаллхорн (Mendelssohn, 2021) містить найперші чотири сонати Ф. Мендельсона: *a-moll MWV U 8*, *c-moll MWV U 13*, *15*, *17*, *e-moll MWV U 19*, *f-moll MWV U 23*, написані у 1820 році, після того, як він почав вивчати композицію у К. Зельтера і фортепіано у Л. Бергера (Todd, 2004: 181).

Наведений нижче інтонаційно-драматургічний аналіз цих сонат у вказаній вище послідовності базується на методиці порівняльно-інтерпретаційного аналізу, розробленій на кафедрі інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського (Тимофєєва, 2009). Після попереднього визначення жанрово-композиційних і стильових ознак твору піаніст має зосередити увагу на маркерах виконавської драматургії (артикуляції, темпоритмі, ідентифікації кульмінаційних зон, динамічній партитурі).

Соната *a-moll* є тричастинним циклом. Перша частина – *Allegro molto* – розпочинається стрімкою та досить лаконічною активною темою головної партії, яка представлена двома контрастними елементами. Перший – рішуча тирата у висхідному русі (тріолі на *f*); другий – «хорал» у нюансі *p*. У прийомах тематичного розвитку відчувається сильний вплив Л. Бетховена. Нагнітання напруги сприяє впровадження домінантового тону, то у вигляді басового органного

пункту, то як *ostinato* в мелодії. Побічна тема (*e-moll*) є більш ліричною, проте різкі *sf* на початку кожної фрази в правій руці за продовження тріольного руху в лівій надають їй пафосу й драматичних рис. Заклучна партія закріплює драматичні інтонації головної. Повторювана експозиція вказує на орієнтацію молодого композитора на жанровий еталон віденських класиків.

Друга частина – класичний менует у тричастинній формі *da capo* з тріо. Основна тема, якій притаманні сентиментальність і простота, звучить у терцієвому викладенні з елементами подальшого імітаційного розвитку. Фактура Фіналу (*Presto*), написаного у простій тричастинній формі, також поліфонізована й подібна до бахівських інвенцій. Його вольова, активна тема отримує тональний розвиток (*C-dur, d-moll, G-dur*).

У Сонаті *c-moll* помітні стильові впливи Й. С. Баха та Л. Бетховена. Інтродукція (*Largo*) за своєю стилістикою нагадує першу частину бахівської Партити *c-moll BWV 826*: темп, акордове розташування (тоніка в мелодичному положенні терції), тональність і опорні точки мелодичної лінії; пунктирний ритм. Для вступу характерні декламаційний пафос, завдяки висхідним пасажам тридцять другими, контрапунктичні елементи, що ріднять композицію з бахівською інструментальною лірикою.

Тема головної партії сонатного *Allegro* має ключовим елементом ритмічний малюнок у вигляді пунктиру, що активно застосовується як у мелодії, так і в супроводі (побудованому за схемою «бас – акорд»), наділяючи тему рисами рішучості, дієвості. Масштабна сполучна тема поступово переходить до більш високого регістру і модулює у *Es-dur*, (паралельну до основного *c-moll* мажорну тональність), відповідно до класичної традиції. Побічна партія (*Es-dur*) побудована на матеріалі основної теми, що є ознакою типового бетховенського «принципу похідного контрасту» (Семикін, 2012: 88).

Реприза першої частини Сонати є дещо видозміненою, динамізованою. Якщо головна і сполучна партії відтворені точно як в експозиції, то побічна втратила свою жанрову природу: вона поліфонізована,

здійснюється очевидна зміна вертикального типу фактури на горизонтальний. У темі присутні три голоси: вищий – мелодія, середній – її імітаційний підголосок – і умовна лінія баса. Драматургічний розвиток першої частини завершується поверненням лірико-життєствердного пафосу заключної партії.

Несподіваним є вибір тональності другої частини (*Adagio*) – *D-dur*, яка є достатньо далекою від основного *c-moll*. Частина написана у старовинній однотемній сонатній форми. Тема головної партії має спокійний, умиротворений характер, за викладом нагадує теми віденських класиків: її фактура є прозорою, здебільшого акордовою. Сполучна тема побудована на гамоподібних пасажах та прикрашена групетто й мордентами.

Тематизму Фіналу (*Presto, c-moll*) притаманні моторність і віртуозність. В основі теми – арпеджований та гамоподібний пасажний рух шістнадцятками. Тема має вольовий, дещо драматичний характер, відрізняється певною технічною складністю, чеканністю, схематизованістю й невиразністю тематизму.

Першу частину **Сонати *e-moll* MWV U 19** відкриває декламаційна тема інтродукції (*Adagio*). Друга контрастна тема вступу несе відбиток трагізму. Експозицію першої частини (*Allegro*) розпочинає сентиментальна, з рисами пісенності, тема головної партії. Показовою є інтонація висхідної малої сексти – один з типових елементів семантики романтичної музики. Розробка і реприза як другий розділ старосонатної форми мають бути повторені двічі, як це типово для барокової сонати.

Друга частина циклу – *Andante, G-dur* – написана у простій тричастинній формі. Основна тема є спокійно-наспівною, її ритмічний малюнок (пунктир в розмірі 3/8) надає їй рис баркароли. Основна тема фіналу нагадує рефрен з фіналу Фортепіанної сонати В. А. Моцарта *c-moll* K 457. Вона складається з двох контрастних елементів: перший – ліричного плану, другий – більш стрімкий, драматичний, з відповідною зміною фактури. Отже, у цій Сонаті Ф. Мендельсон здійснив спробу написати більш масштабний фінал.

Перша частина **Сонати *f-moll* BWV U 23** починається рухливою, рішучою за характером темою головної партії, яка викладена в октавний унісон у низькому регістрі в розмірі 3/4. В основі її мелодії – мотив кружляння вісімками, який завершується характерним кадансом – акордовою послідовністю. Тридольна пульсація надає темі танцювальної пружності. Поступово звучання переходить у вищі регістри, стає більш світлим та ліричним. Побічна партія (*As-dur*) – наспівана, але вона зберігає танцювальні риси головної, які тут створюють ефект легкості й граціозності.

Розробка, як і в попередніх сонатах Ф. Мендельсона, містить два етапи розвитку. У першому він відбувається на матеріалі експозиції більш «стихийно», а постійний ефект неспокою та спрямованості вперед створюється завдяки частим тональним відхиленням. Другий його етап – домінантовий предикт, що готує репризу. Якщо порівнювати першу частину цієї сонати з аналогічними частинами попередніх трьох сонат, то стає помітним, що ідея наскрізної драматургії втілена більш вдало: після певного розвитку у розробці (яка є достатньо лаконічною) основні теми видозмінюються в репризі, що сприймається як результат попередніх «перипетій».

Основна тема другої частини (*Adagio, C-dur*), спокійного просвітленого характеру, містить активний тональний розвиток, секвентний рух, її фактура поліфонізована (елементи канонічної секвенції). Тоніко-домінантове тональне співвідношення розділів цієї частини, а також розробковий характер середини вказують на наявні в ній риси старосонатної форми.

Тема фінального *Presto* являє собою здебільшого фігураційний рух, а *initio* на інтонації оспівування ріднить її з мотивом «кружляння» з першої частини. Сполучна партія характеризується стрімкістю й активним гармонічним розвитком, в ній також міститься невелика секвенція. Мрійливі та світлі образи з'являються в заключній партії, де ясніше проступає вальсова природа, притаманна й попереднім темам.

Важливим аспектом вивчення фортепіанних сонат Ф. Мендельсона є їх інтерпретація з огляду на дві сторони людської природи:

homo rationalis та *homo emotionalis* – концепції, що відображають відповідно когнітивний² та афективний³ виміри людської натури. Застосування цих понять дозволяє глибше усвідомити внутрішню драматургію творів Ф. Мендельсона, зокрема синтез структурованості та емоційної експресії, що властиві його творчому стилю. Композитор майстерно поєднує аполлонічний та діонісійський⁴ аспекти творчості, які відповідають протистоянню *homo rationalis* та *homo emotionalis*. Зокрема, у його музиці відчувається логіка розвитку музичної думки, яка підпорядковується чітким правилам, що склалися в класицистичній традиції. Наприклад, у Сонатах *a-moll* та *c-moll* Ф. Мендельсон засвідчив свою вірність законам класичної сонатної форми, де домінує діалектика взаємовідносин головних і побічних тем, для розвитку яких він нерідко застосовує поліфонічні прийоми, що додатково підкреслює раціональність підходу композитора до формотворення. Раціональний вимір творчості Ф. Мендельсона відповідає категорії *homo rationalis*, яку асоціюють із властивостями розуму, об'єктивної досконалості, логічної ясності. Як зазначає американський дослідник

² Когнітивний аспект (*homo rationalis*) стосується процесів мислення, логіки, раціональності й аналізу. Це та складова людської натури, яка відповідає за розуміння, планування, структурування та раціональну організацію дій. У музиці цей аспект проявляється в математичній точності побудови музичних форм, логічності мелодичних, гармонічних і ритмічних структур. Когнітивний підхід означає звернення до об'єктивних зрозумілих законів; у контексті творчості Ф. Мендельсона це проявляється як схильність до класичних форм, чіткої композиційної логіки і структурної досконалості.

³ Афективний аспект (*homo emotionalis*) відображає емоційно-чуттєвий тип людської психіки. Термін «афект» позначає емоції або настрої, які відчуває людина. У мистецтві афективний аспект – це ті елементи, які стосуються почуттів, викликають емоційні реакції, увиразнюють настрої і суб'єктивні переживання. У музиці цей аспект може втілюватися через динамічні зміни, використання модуляцій для створення напруги або передання стану спокою, та ін.

⁴ Категорії естетики, запроваджені Ф. Ніцше для означення двох начал культуротворчості – впорядкованого, інтелектуального, раціонально-логічного (світлого), і стихійного, пристрасного, екстатично-іраціонального (темного), названі згідно іменам давньогрецьких богів – Аполлона та Діоніса.

Леон Плантінга у розвідці щодо ролі фортепіано у XIX столітті, «...“позитивістська” точка зору ... набирала обертів упродовж століття, з великою вірою в науку, що підіймалася, й технологію індустріальної епохи, яка розвивалася...» (Plantinga, 2004: 11). Отже, й у творах Ф. Мендельсона спостерігаємо строгу архітектонічну логіку музичної форми, яка забезпечує цілісність художнього цілого й слугує свідоцтвом його досконалості.

Проте, поряд із раціональною логікою, в музиці майстра значущим є і емоційний вимір, що відповідає концепції *homo emotionalis* – чуттєвій стороні людської натури. Як представник раннього романтизму, Ф. Мендельсон «насичує» свої твори емоційною напругою, створюючи музику, яка глибоко резонує з внутрішнім світом людини. Наприклад, друга частина Сонати *c-moll (Adagio)* розкриває багатий спектр душевних станів, тонко відтворених завдяки майстерності гармонічних модуляцій, динамічним контрастам, поліфонізації фактури, яка підсилює мелодичну наспівність. Водночас, у цій частині простежується вплив патетичної риторики, притаманної бароковій музиці, де вона слугувала засобом вираження афектів, однак у Ф. Мендельсона вона набуває більш ліричного, особистісного характеру. У третій частині фортепіанної Сонати *a-moll* емоційне напруження досягається через застосування тональних зіставлень і динамічних контрастів; зміни гармонії та фактури створюють низку образів, співзвучних внутрішньому світу композитора, й у цьому сенсі музика Ф. Мендельсона розкриває «емоційну істину» (Просседа, 2016), поєднуючи структурну досконалість із багатою гамою психологічних переживань.

Таким чином, у фортепіанних сонатах Ф. Мендельсона діє діалектика раціонального та емоційного: композитор досягає гармонічного «примирення» цих двох начал. Сонати являють собою унікальний синтез традицій інструментальної музики віденських класиків та новаторських ідей, довершеної форми та емоційної експресії, гармонію *homo rationalis* та *homo emotionalis*.

Концепція музичного аналізу, яка спирається на ці філософські поняття, відкриває можливість дослідити інтерпретації сонат з нової

перспективи, висвітлюючи стильові й емоційні нюанси, які збагачують виконавське бачення творів Ф. Мендельсона.

У наш час існують лише два аудіозаписи ранніх фортепіанних сонат композитора, які здійснили Роберто Просседа⁵ та Ана-Марія Марковіна⁶. Піаністи пропонують протилежні підходи до інтерпретації творів Ф. Мендельсона, втілюючи дві різні виконавські концепції – *homo emotionalis* та *homo rationalis*, за обраною нами термінологією.

А.-М. Марковіна у виконанні Сонати *a-moll* MWV U 8 робить акцент на витонченості деталей і ясності музичної форми, реалізуючи концепцію *homo rationalis*, зосереджуючись на плавності мелодичного розвитку, фразуванні і виваженій динаміці. В *Adagio* піаністка приділяє особливу увагу артикуляційним засобам, «прозорості» кожної фрази, занурюючи слухача у світлу ліричну атмосферу.

Для Р. Просседи пріоритетними є емоційна виразність і драматизм. Його гру характеризують контрасти динаміки, швидкі темпи та багатство агогічних відтінків, що створює відчуття внутрішньої напруги й інтенсивності драматургічного розвитку. Так, у Сонаті *c-moll* піаніст вибирає надзвичайно швидкий темп у фінальній частині *Presto*, його стрімкість та енергія захоплюють слухача; виконавець

⁵ Роберто Просседа (*Roberto Prosseda*) – італійський піаніст і музикознавець, відомий інтерпретаціями класичної та романтичної фортепіанної музики; здобув міжнародне визнання завдяки виконанням творів Ф. Мендельсона, зокрема повного циклу його фортепіанних сонат. Крім виконавської діяльності, він активно досліджує і популяризує маловідомі та маловиконувані твори, сприяючи їх поверненню до концертного репертуару піаністів.

⁶ Ана-Марія Марковіна (*Ana-Maria Markovina*) – німецька піаністка з хорватським корінням, відома своєю спеціалізацією на творах епох Класицизму та Романтизму, а також музиці Бароко. Її репертуар охоплює широкий спектр творів, включаючи композиції, що рідко звучать у сучасних концертних програмах. Інтерпретації, здійснені піаністкою, вирізняються глибиною і технічною майстерністю. Її запис фортепіанних сонат Ф. Мендельсона здобув високі оцінки критиків за інтелектуальний підхід і чутливість виконання.

удало застосовує динамічні переходи й експресивні акценти, підкреслюючи емоційну складову твору.

А.-М. Марковіна, навпаки, ясніше демонструє структурну організацію композиції. Порівняно з Р. Просседою, у Сонаті *c-moll* вона вибирає повільніший темп, завдяки чому її виконання вирізняється чіткою артикуляцією, чистотою звучання, гармонічною ясністю та збалансованістю.

У Сонаті *e-moll* Р. Просседа підкреслює яскраві динамічні контрасти, створюючи враження потужного потоку емоцій, особливо в кульмінаціях. Натомість, А.-М. Марковіну вирізняє тонке відчуття музичної лінії, що надає її виконанню делікатності і простоти. У фіналі Р. Просседа демонструє драматичну напругу, підкреслюючи кульмінацію, тоді як А.-М. Марковіна, зосереджуючись на структурних тонкощах, залишає відчуття певної недосказаності.

Перша частина Сонати *f-moll*, де Р. Просседа підкреслює «діонісійське» начало, набуває рішучого характеру, що контрастує з більш стриманим виконанням А.-М. Марковіної, яка, через темброве розмаїття, особливо в *Adagio*, де звучання немов передає стан медитативного споглядання, виявляє емоційні глибини твору. Фінальне *Presto* розкриває технічні можливості обох піаністів, проте по-різному: Р. Просседа втілює динамічність і енергію, тоді як А.-М. Марковіна підкреслює легкість і грацію музики.

Як бачимо, загалом Р. Просседа обирає швидші темпи, яскравіші динамічні контрасти й рельєфнішу агогіку, що додає звучанню пристрасності та напруженості, підкреслює виразність музики і дозволяє слухачеві відчути різкі переходи в її настроях. При цьому піаніст осягає загальну ідею композитора і стильові особливості його епохи, зберігаючи «класичну» чіткість артикуляції й «барокову» поліфонічність мислення – отже, виконання Р. Просседи характеризуються технічною довершеністю. Водночас, динамічність розвитку і гнучкість фразування підкреслюють емоційний аспект музики Ф. Мендельсона. Отже, інтерпретація Р. Просседою його сонат втілює концепцію *homo*

emotionalis, виявляючи притаманну їм романтичну експресію й занурюючи слухача у вир почуттів і переживань.

А.-М. Марковіна, навпаки, втілює світ *homo rationalis*, фокусуючись при виконанні твору на його логічній завершеності й звуковому балансі. Її гра демонструє аналітичний підхід до музичного цілого та ретельність в опрацюванні деталей, залишаючи враження обдуманості й ясної інтерпретації, з акцентом на стабільності та внутрішній гармонії виконання. Піаністка зосереджена на раціональності сонатної логіки, чіткій структурованості цілого, точності артикуляції. Артистка вражає відчуттям виконавського темпоритму, який відіграє ключову роль в інтерпретації музичних творів, не стільки визначаючи швидкість звучання, скільки суттєво впливаючи на загальну концепцію музичного змісту. Темпові відмінності в інтерпретаційних версіях впливають на емоційний відтінок твору та його драматургію (див. *Таблицю 1*).

Таблиця 1. *Обсяг загальної тривалості звучання фортепіанних сонат у інтерпретаційних версіях Р. Просседи та А.-М. Марковіної*

	Роберто Просседа	Ана-Марія Марковіна
<i>a-moll</i> BWV U 8	8 хвилин 13 секунд	9 хвилин 41 секунда
<i>c-moll</i> BWV U 17	14 хвилин 5 секунд	15 хвилин 43 секунди
<i>e-moll</i> BWV U 19	15 хвилин 3 секунди	16 хвилин 7 секунд
<i>f-moll</i> BWV U 23	14 хвилин 15 секунд	16 хвилин 10 секунд

Таким чином, аналіз виконавських концепцій Р. Просседи та А.-М. Марковіної виявив відмінності в підходах артистів до інтерпретації фортепіанних сонат Ф. Мендельсона. У Р. Просседи домінує емоційне начало завдяки використанню широкого діапазону динамічних та агогічних нюансів, несподіваним темповим змінам, що надає його виконанню експресивності й імпульсивності. А.-М. Марковіна, навпаки, прагне до аналітичного осмислення форми, структурної ясності, вивіреного темпоритму, що забезпечує логічність і прозорість викладу музичного матеріалу. Ця контрастність підходів уможлиблює

погляд на інтерпретацію сонат Ф. Мендельсона як на взаємодію двох виконавських концепцій – *homo rationalis* та *homo emotionalis*, де кожна з них по-своєму розкриває баланс між логічною вираженістю та стихійною емоційністю, притаманний музиці композитора.

Аналіз інтерпретації ранніх сонат Ф. Мендельсона обома піаністами виявляє глибину та багатогранність цих творів, де поєднані емоційні та раціональні аспекти, різні концептуальні світи, відповідно до класицистичної та романтичної традицій. У фортепіанних сонатах раннього періоду творчості Ф. Мендельсон вдосконалює володіння класичною формою та експериментує з сонатним жанром. Ці пошуки згодом привели до створення його зрілих шедеврів, зокрема Концерту для фортепіано з оркестром *g-moll op. 25* та пізніших зразків сонатного жанру, таких як фортепіанні Сонати *E-dur op. 6*, *g-moll op. 105*, *B-dur op. 106*, які сьогодні користуються у виконавців великою популярністю. Отже, увага до перших кроків митця в композиції дозволяє глибше оцінити його творчість, а також простежити етапи його художнього становлення, що робить вивчення ранніх опусів особливо важливим для інтерпретаторів та музикознавців.

Так, інтонаційно-драматургічний аналіз ранніх сонат Ф. Мендельсона для фортепіано висвітлює поступовий розвиток його композиторського стилю – від наслідування барокових зразків, зокрема музики Й. С. Баха, і традицій віденських класиків до новаторських пошуків епохи Романтизму.

Запропонований концептуальний підхід до інтерпретації фортепіанних сонат Ф. Мендельсона виявляє в них діалектику образів *homo rationalis* і *homo emotionalis* як відображення аполлонічного та діонісійського життєтворчих начал, які, відповідно, втілюються в музиці як спрямованість мислення композитора на класичну ясність і досконалість форм та новаторське, романтичне, образне сприйняття.

Висновки.

Наведені вище спостереження підкреслюють багатовимірність ранніх фортепіанних сонат Ф. Мендельсона, засвідчують їхню художню цінність не лише в історичному контексті західноєвропейського

музичного мистецтва, але й у світлі сучасних світових мистецьких тенденцій. Виконавці довели актуальність цієї музики для слухачів і уможливили «нове життя» ранніх фортепіанних сонат Ф. Мендельсона, розкриваючи їхній потенціал як гідного матеріалу для виховання професіоналізму молодих генерацій музикантів.

Назвемо причини певного забуття цих творів і нинішнього їх повернення до слухача.

По-перше, Ф. Мендельсон висував до себе надто високі творчі та етичні вимоги, тому, можливо, ранні фортепіанні сонати залишилися неопублікованими – через високу самокритичність композитора і його прагнення до досконалості.

По-друге, важливим чинником був юний вік геніального музиканта, який на час написання Сонат був майже дитиною (11–12 років). Вірогідно, зрілий митець не вважав свої юнацькі роботи достатньо цікавими в художньому сенсі.

По-третє, загальний контекст виконавських ідеалів європейської культури зрілого Романтизму (творчість Ф. Шопена, Ф. Ліста) сформував пріоритет віртуозного стилю гри. Камерний характер ранніх сонат Ф. Мендельсона не відповідав цим вимогам, значною мірою апелюючи до попередніх музично-виконавських традицій (барокової та раннього класицизму) німецької музичної культури.

Утім, Сонати є цінним матеріалом для сучасних музикознавців та виконавців: саме на досвіді їх створення формувалося композиторське мислення Ф. Мендельсона як наслідувача традицій віденських класиків. Згодом з'являться його шедеври: Концерт для фортепіано з оркестром *g-moll op. 25*, Концерт для скрипки з оркестром *e-moll op. 64*, Фантазія («Шотландська соната») *fis-moll op. 28*. Розглянуті у дослідженні ранні сонати дають змогу побачити початок композиторської кар'єри митця, простежити еволюцію його стилю як взірця органічного синтезу класицистичних і романтичних музичних традицій.

Відродження ранніх сонат Ф. Мендельсона в сучасній виконавській практиці пов'язане із загальним інтересом до автентичного (історично-інформованого) виконавства. Сучасні піаністи прагнуть

відтворити стилістичні особливості музики епохи Романтизму. Завдяки зусиллям музикознавців, зокрема із систематизації (Wehner, 2009) та оприлюдненню нотних рукописів у спеціалізованих виданнях (Mendelssohn, 2021), ранні сонати Ф. Мендельсона стали доступними для вивчення та популяризації, що дозволяє оцінити їхній внесок в історію жанру і статус у контексті творчості композитора.

Перспектива розвитку теми полягає в подальшому пошуку маловідомих творів доби європейського Романтизму та аналізі специфіки їх виконання у світлі порівняльної інтерпретології.

ЛІТЕРАТУРА

- Веремйова, М. М. (2009). Етапи розвитку сучасного мендельсонознавства. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 17, 22–29.
- Горюхіна, Н. О. (1973). *Еволюція сонатної форми*. Київ: Музична Україна [рос.].
- Семикін, В. Г. (2012). Композиційно-драматургічні особливості фортепіанних сонатних allegro Л. Бетховена (в аспекті впливу на формування одночастинної романтичної сонати). *Музичне мистецтво*, 12, 85–93. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Muzmyst_2012_12_11
- Тимофєєва, К. В. (2009). *Порівняльний аналіз як метод інтерпретології (на прикладі фортепіанного виконавства)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Чернявська, М. С. (2002). Епоха Романтизму в фортепіанній музиці (до проблеми різноманіття фортепіанних стилів XIX століття). *Теоретичні питання культури, освіти та виховання*, 20, 186–191.
- Keym, S. (2009). Mendelssohn and the slow end of instrumental music of 19 century. *Musik Theorie*, 24 (1), 3–22.
- Kimber, M. W. (2003). Mendelssohn's Second Piano Concerto, Op. 40, and the Origins of his Serenade and Allegro Giocoso, Op. 43. *Journal of Musicology*, 20(3), 358–387. <https://doi.org/10.1525/jm.2003.20.3.358>
- Louie, D. (2016, March 24). How to finish a Mendelssohn sonata. *The official website of BBC Music Magazine*. <http://www.classical-music.com/article/how-finish-mendelssohn-sonata>

- Markovina, A.-M. (2022). Felix Mendelssohn Bartholdy: Complete Works for Solo Piano [Album]. Hanssler Classic. <https://www.musicweb-international.com/classrev/2022/Mar/Mendelssohn-piano-HC18043.htm>
- Mendelssohn, F. (2021). *Drei Sonaten und eine Sonatine*. (Hrsg. von I. Schallhorn). Leipzig: Hofmeister Musikverlag. <https://www.prestomusic.com/sheet-music/works/256822--mendelssohn-piano-sonata-in-e-minor-1820/browse?srsId=AfmBOop8Sej-PzlFDPh2zrOjqdEzoXu1DBcfy-3XpqrpjEkHvjCorYc5>
- Plantinga, L. (2004). The Piano and the Nineteenth Century. In R. L. Todd (Ed.), *Nineteenth-Century Piano Music*, (2nd ed.), pp. 1–15. New York & London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315024479>
- Prosseda, R. (2016). Felix Mendelssohn: a great composer still to be rediscovered. <https://www.robertoprosseda.com/en/writing.php?section=90&subsection=106#txt-content>
- Prosseda, R. (2017). Mendelssohn: Complete Piano Works [Album]. Decca Records. <https://www.discogs.com/release/23505629>; [Info] <https://lnx.robertoprosseda.com/en/discography.php?cd=34>
- Prosseda, R. (2018). Two unpublished piano pieces by Mendelssohn. <https://lnx.robertoprosseda.com/en/writing.php?section=90&subsection=200#txt-content>
- Taylor, B. (2011). *Mendelssohn, Time and Memory: The Romantic Conception of Cyclic Form*. New York: Cambridge University Press.
- Todd, R. L. (2003). *Mendelssohn: a life in music*. Oxford; New York: Oxford University Press.
- Todd, R. L. (2004). Piano music reformed: The case of Felix Mendelssohn Bartholdy. In R. L. Todd (Ed.), *Nineteenth-Century Piano Music*, (2nd ed.), pp. 178–220. New York & London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315024479>
- Walshaw, K. G. (2017). *Felix Mendelssohn and Sonata Form in the Nineteenth Century*. (PhD thesis). The University of Western Ontario. London, Ontario, Canada. <https://ir.lib.uwo.ca/etd/5085>
- Wehner, R. (2009). *Felix Mendelssohn-Bartholdy: Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke (MWV)*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

REFERENCES

- Chernyavska, M. S. (2002). The era of Romanticism in piano music (on the problem of diversity of 19th-century piano styles). *Theoretical Questions of Culture, Education, and Upbringing*, 20, 186–191 [in Ukrainian].
- Horiukhina, N. A. (1973). *The evolution of the sonata form*. Kyiv: Muzichna Ukraina [in Russian].

- Keym, S. (2009). Mendelssohn and the slow end of instrumental music of 19 century. *Musik Theorie*, 24 (1), 3–22 [in English].
- Kimber, M. W. (2003). Mendelssohn's Second Piano Concerto, op. 40, and the Origins of his Serenade and Allegro Giocoso, op. 43. *Journal of Musicology*, 20(3), 358–387. <https://doi.org/10.1525/jm.2003.20.3.358> [in English].
- Louie, D. (2016, March 24). How to finish a Mendelssohn sonata. *The official website of BBC Music Magazine*,. <http://www.classical-music.com/article/how-finish-mendelssohn-sonata> [in English].
- Markovina, A.-M. (2022). Felix Mendelssohn Bartholdy: Complete Works for Solo Piano [Album]. Hanssler Classic. <https://www.musicweb-international.com/classrev/2022/Mar/Mendelssohn-piano-HC18043.htm> [in English].
- Mendelssohn, F. (2021). *Drei Sonaten und eine Sonatine [Three Sonatas and one Sonatina]*. (Edited by I. Schallhorn). Leipzig: Hofmeister Musikverlag. <https://www.prestomusic.com/sheet-music/works/256822--mendelssohn-piano-sonata-in-e-minor-1820/browse?srsId=AfmBOop8Sej-PzlFDPh2zrOjqdEzoXu1DBcfy-3XpqrpjEkHvjCorYc5> [in German].
- Plantinga, L. (2004). The Piano and the Nineteenth Century. In R. L. Todd (Ed.), *Nineteenth-Century Piano Music*, (2nd ed.), pp. 1–15. New York & London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315024479> [in English].
- Prosseda, R. (2016). Felix Mendelssohn: a great composer still to be rediscovered. <https://www.robertoprosseda.com/en/writing.php?section=90&subsection=106#txt-content> [in English].
- Prosseda, R. (2017). Mendelssohn: Complete Piano Works [Album]. Decca Records. <https://www.discogs.com/release/23505629>; [Info] <https://lnx.robertoprosseda.com/en/discography.php?cd=34> [in English].
- Prosseda, R. (2018). Two unpublished piano pieces by Mendelssohn. <https://lnx.robertoprosseda.com/en/writing.php?section=90&subsection=200#txt-content> [in English].
- Semykin, V. H. (2012). Compositional and dramaturgical peculiarities of Beethoven's piano sonata allegros (in the aspect of their influence on the formation of the one-movement romantic sonata). *Musical Art*, 12, 85–93. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Muzmyst_2012_12_11 [in Ukrainian].
- Taylor, B. (2011). *Mendelssohn, Time and Memory: The Romantic Conception of Cyclic Form*. New York: Cambridge University Press [in English].
- Todd, R. L. (2003). *Mendelssohn: a life in music*. Oxford; New York: Oxford University Press [in English].

- Todd, R. L. (2004). Piano music reformed: The case of Felix Mendelssohn Bartholdy. In R. L. Todd (Ed.), *Nineteenth-Century Piano Music*, (2nd ed.), pp. 178–220. New York & London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315024479> [in English].
- Tymofieieva, K. V. (2009). *Comparative analysis as a method of interpretology (on the example of piano performance)*. (Extended abstract of PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky State University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Veremiiova, M. M. (2009). Stages of development of modern Mendelssohn studies. *Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 17, 22–29 [in Ukrainian].
- Walshaw, K. G. (2017). *Felix Mendelssohn and Sonata Form in the Nineteenth Century*. (PhD thesis). The University of Western Ontario. London, Ontario, Canada. <https://ir.lib.uwo.ca/etd/5085> [in English].
- Wehner, R. (2009). *Felix Mendelssohn-Bartholdy: Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke (MWV) [Felix Mendelssohn-Bartholdy: Thematic-Systematic Catalogue of Musical Works (MWC)]*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel [in German].

Alina Martianova

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student,
the Department of Interpretation and Music Analysis,
e-mail: alinamartianova@icloud.com
ORCID iD: 0000-0003-4238-8149

“New life” of little-known Piano Sonatas by Felix Mendelssohn-Bartholdy

Statement of the problem. *Felix Mendelssohn-Bartholdy occupies a distinguished place in the history of German music as a celebrated composer, pianist, conductor, and teacher. However, his early, little-known piano Sonatas, written in 1820, remained unpublished for decades and have been largely overlooked by both performers and music scholars. These sonatas represent a unique synthesis of Classical and Romantic elements, yet their potential remains untapped in contemporary piano practice. This study examines how contemporary interpretations breathe life into these compositions and contribute to their inclusion in today's repertoire.*

Objectives, methods, and novelty of the research. The study seeks to provide a genre and stylistic analysis of Mendelssohn's little-known early piano sonatas, with a focus on their structural and interpretative peculiarities and to identify the conceptual differences in their reading by contemporary performers Roberto Prosseda and Ana-Maria Markovina, who gifted them a "new life" in the artistic space of the 21st century.

F. Mendelssohn's musical legacy has been the subject of numerous studies (Walshaw, 2017; Veremyova, 2009; Todd, 2004, 2011 etc.), with emphasizing his lyrical style, structural clarity and expressiveness of his music. While his major piano works are well-documented, the early Sonatas such as a-moll MWV U 8, c-moll MWV U 13, 15, 17, e-moll MWV U 19, and f-moll MWV U 23 remain underexplored. This study is the first within Ukrainian musicological discourse to systematically analyze the early Mendelssohn's piano sonatas. It sheds light on the conceptual and stylistic innovations presented in these works and evaluates the interpretative strategies of modern pianists. The contribution by R. Prosseda and A.-M. Markovina, who have recorded the complete collection of the composer's piano works, underscore the sonatas' artistic significance and serve as critical sources for this research. The research employs genre-stylistic analysis to explore the interaction of Classical and Romantic elements, functional-structural analysis to investigate the organization and hierarchy of musical ideas, performance analysis to address technical and interpretative challenges, and comparative analysis to reveal the specifics of the renditions by Prosseda and Markovina.

Research results. It is concluded that in his early piano sonatas the composer harmoniously combined the traditions of the genre and the innovation of its reading, structural classicist thinking with romantic intonation imagery. The intonation and dramaturgical analysis of the works testifies to the gradual development of F. Mendelssohn's style from imitation of Baroque models and the Viennese classics's traditions to innovative searches of the Romantic era. Consideration of the performances of F. Mendelssohn's Piano Sonatas reveals in them the dialectical interaction of the images of "homo rationalis" and "homo emotionalis" as a reflection of the Apollonian and Dionysian life-creating principles. The versions of the Sonatas performed by A.-M. Markovina and R. Prosseda reveal both of these aspects and provide a "new chance" for these works, contributing to their popularization in the modern repertoire of pianists.

Conclusion. Mendelssohn's early Piano Sonatas are invaluable for understanding the evolution of the piano sonata genre in the early 19th century. Their revival by contemporary pianists underscores their artistic and

pedagogical significance. The research results testifying the need for these works to be integrated into mainstream piano repertoire that will be ensuring them a rightful place in music history.

Keywords: *Mendelssohn's piano works; sonata; genre stylistics; performance interpretation; homo rationalis; homo emotionalis.*

Стаття надійшла до редакції 17 жовтня 2024 року

УДК 780.616.432.04:782(510)

DOI 10.34064/khnum2-37.07

Чернявська Маріанна Станіславівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
кандидат мистецтвознавства, професор,
проректор з наукової роботи,
професор кафедри спеціального фортепіано
e-mail: pianokisa@gmail.com
ORCID iD: 0000-0002-8379-5536

Сунь Ле

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики
e-mail: 275533933@qq.com
ORCID iD: 0009-0003-2368-7407

Звуковий образ пекінської опери у фортепіанній творчості китайських композиторів

Статтю присвячено виявленню та науковому обґрунтуванню зв'язків фортепіанної творчості китайських композиторів ХХ–ХХІ століть з національними традиціями пекінської опери «цзинцзюй». Цей вид мистецтва, що вважається одним з найцінніших культурних скарбів Китаю, є постійним джерелом натхнення для багатьох китайських композиторів. Представлені фортепіанні твори Цзяна Венє, Чен І, Чжу Сяояюя, Чжан Чжао, Чен Циганга демонструють широке застосування елементів пекінської опери як уособлення національного стилю. Основними складовими його прояву є пентатонова ладова основа, структурна послідовність традиційних розділів банші та їх темпоритмічна організація, втілення характеристик стилів співу «сіпі» та «ерхуан», принципи варіювання «банцян» основних тем – «дуобан», «юаньбан», «ерліу», «куайбан», «манбан», «даобан», «яобан» та ін., наслідування ігрових прийомів китайських інструментів, що супроводжують спів та інші сцени, образи головних персонажів та їх специфічне віддзеркалення через мистецтво співу, рухів, масок, костюмів тощо.

Ключові слова: *пекінська опера; фортепіанна творчість китайських композиторів; звукові прийоми; національний стиль; китайські традиційні інструменти.*

Постановка проблеми.

Серед регіональних різновидів китайського музично-драматичного мистецтва провідне місце належить столичній драмі – *пекінській опері цзинцюй*, яка абсорбувала чимало елементів вистав інших регіонів Китаю. Пекінська опера, широко визнана як одна з головних форм китайської опери, поєднує вокальне виконання, інструментальний супровід, сценічну мову, пантоміму, танець, бойове мистецтво, акробатику та специфічний грим і костюми. Як художня форма, вона вважається одним з найбільших культурних скарбів Китаю. Цілком зрозуміло, що музична складова *пекінської опери* стала джерелом натхнення для багатьох китайських композиторів, що створювали, зокрема, фортепіанну музику, дозволяючи їм реалізовувати сміливі художні задуми. На сьогодні сформувався цілий пласт фортепіанної літератури, що репрезентує звуковий образ *пекінської опери*. Такі фортепіанні твори потребують вивчення з погляду їх композиційно-драматургічної специфіки, виявлення паралелей з принципами побудови китайських музично-драматичних творів різних регіонів, з'ясування їх ладогармонічних, інтонаційних, метроритмічних, тембрових, фактурних особливостей. Це дозволить установити найважливіші виконавські завдання у процесі інтерпретації цих фортепіанних творів та допоможе не тільки зберегти і популяризувати значну частину китайської культури, що репрезентує національні театральні традиції, а й суттєво збагатити виразові можливості сучасного фортепіанного мистецтва.

Останні дослідження і публікації за темою статті. Дослідженню *пекінської опери* присвячено багато робіт, найвагомішою з яких є двадцятитомне видання «Зібрання китайських місцевих опер» (1959–1962), підготовлене Асоціацією китайських драматургів та опубліковане видавництвом «China Drama Publishing House», де кожний том присвячений операм певної регіональної традиції Китаю.

Цей величний історичний документ зафіксував незліченну кількість сюжетів оперних вистав і є монументальною антологією китайського музично-драматичного мистецтва. Однак музична складова спектаклів, зокрема й пекінської опери, не є центром уваги у цьому виданні.

Переважна більшість наукових праць китайською та англійською мовами присвячена характеристикам самотутньої традиції китайської культури, «яка може бути загадковою і складною для іноземців» (Xu Chengbei, 2012: 2). Найбільшу увагу автори приділяють історії розвитку пекінської опери, обговорюючи витoki та розвиток цього унікального мистецтва. Розглядаються особливості гриму та костюмів, характери-амплуа персонажів, а також і музика, що супроводжує оперний спектакль (Halson, 1966; Чжан Чжень Мін, 1985; Чень Фу Шен, 1985; Лю Чжен Вей, 1986; Жень Мін Яо, 1993; Wang-NGai Siu & Lovrik, 1998; Чжен Янь, 2003; Чжань Цяо Лін, 2005; Лянь Юнь, 2009; Xu Chengbei, 2012; Ruan Yongchen, 2013; Юй Цинь, 2015, Лі Мін, 2019, та ін.). Важливе значення для розуміння сучасної творчої долі пекінської опери має книга Мін Тяня «Мей Ланьфань і міжнародна сцена XX століття: китайський театр, місцевий та мандрівний» (Min Tian, 2012), яка дає змогу усвідомити шлях цього музично-театрального феномена до визнання у всьому світі.

Незважаючи на те, що у XX столітті в китайській фортепіанній музиці з'явилася значна кількість творів, назви яких указують на зв'язок з пекінською оперою, *віддзеркалення її специфіки в них вивчено недостатньо*. Деякі розрізнені дані можна знайти в дослідженнях, присвячених фортепіанній творчості китайських композиторів, де тим чи іншим чином згадується вплив пекінської опери на їхню музику (Kuo Tzong-Kai, 1987; Liu Shao-Shan, 1998; Wendy Wan-ki Lee, 2001; Xiaole Li, 2003; Li Yannan, 2012; Gu Shiqi, 2020; Чень Чжаоїн, 2023, та ін.). Також варто звернутися до ґрунтовних праць китайських музикознавців з питань національного фортепіанного мистецтва, що зв'язалися останнім часом (Цю Бінчжу, 2022; Чень Сі, 2023; Song Mengyu, 2024).

Так, Цю Бінчжу (邱冰主 編 2022) проводить ретельне історичне дослідження розвитку китайської опери різних регіонів країни у різні епохи. Однак фортепіанні твори, у яких спостерігається віддзеркалення традицій пекінської опери, у роботі фактично не аналізуються, оскільки авторка зосереджується на загальних питаннях історико-естетичної проблематики зв'язків музично-театрального та фортепіанного мистецтва Китаю. Чень Сі (陈希 2023) присвячує своє дослідження аналізу та осягненню історії розвитку китайського фортепіанного мистецтва та використання в ньому національних оперних елементів. Однак дослідниця згадує лише один невеличкий твір, що має зв'язок з мелодикою *ерхуан*, яка є невід'ємним елементом пекінської опери. Сонь Менчжу подає «стилістично-педагогічний аналіз фортепіанних творів, які посилаються на три найбільш символічні північні опери: пекінську оперу, оперу *юй* та циньцянську оперу» (Song Mengyu, 2024: 112). Але основна увага дослідника спрямована скоріше на усування прогалин у педагогічному репертуарі – складання схем, де твори послідовно систематизовано за ступенем складності, ніж на осмислення зв'язків фортепіанної музики з культурно-історичним доробком китайської опери.

Як бачимо, спеціальних праць, що розкривають заявлену тему, на сьогодні не існує, що зумовлює **наукову новизну результатів** здійсненого нами дослідження.

Мета статті – виявити і науково обґрунтувати зв'язки фортепіанної творчості китайських композиторів XX–XXI століть з національними традиціями пекінської опери.

Матеріалом дослідження вибрано низку фортепіанних творів китайських композиторів – «Сережки верби» з циклу «Ванхуа в Пекіні» (1938) Цзяна Веньє, фантазію «Дуо І» (1984) та мініатюру «Маленький пекінський гонг» (1993) Чен І, «Уривок з пекінської опери» із циклу «Сюїти місцевих китайських опер» Чжу Сяюя (1991), фантазію на теми пекінської опери «Піхуан» (1995) Чжан Чжао, «Моменти з Пекінської опери» (2000) та Концерт «Ер Хуанг» для фортепіано з оркестром (2009) Чен Циганга.

Методологія дослідження. У статті залучені жанрово-стильовий, історико-типологічний, структурно-функціональний, системний, компаративний, філософсько-естетичний, інтонаційний, інтерпретаційний методи дослідження.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Пекінська опера *цзинцюй* увібрала історичний досвід стародавніх культурних традицій різних регіонів Китаю. Вона виникла в провінції Аньхой та від середини XVII століття, за часів династії Цін, активно розвивалася у Пекіні, досягши найбільшої популярності у середині XIX століття (Gu Shiqi 2020: 21) та продовжуючи функціонувати в сучасній музичній культурі (Peking Opera Festival, 2024). Традиційний репертуар пекінської опери містить понад тисячу сюжетів, які налічують уже понад двісті років історії. Вистава пекінської опери, з її синтезом вокальних та інструментальних звучань, розмовного діалогу, танцю, акробатики та бойових навичок, є прикладом унікальних мистецьких зв'язків, які утворюють «художню єдність складових компонентів, втілених у взаємодії акторської майстерності та музики» (Лянь Юнь, 2009: 178). Розуміння сенсу спектаклю пекінської опери пов'язано зі складною символічною системою, яку разом утворюють грим, костюми, акторські амплуа, умовні рухи – жести, танцювальні та акробатичні фігури, спів та музичний супровід.

У традиційному спектаклі вокальна партія найбільш яскраво виражає емоції та образний світ героїв, а також визначає конкретний стиль вистави. Основою вокального мистецтва пекінської опери є кілька стилів співу різних провінцій Китаю – *анхойський*, *хубейський* та *сичуаньський* (Ruan Yongchen, 2013: 5). При цьому всі речитативи виголошуються виключно на пекінському діалекті *пін'їнь*. Манера виконання в спектаклі має свій уже усталений стиль, при цьому вона може бути різноманітною за мелодикою (*цяндяо*), темпом і метром (*баншуй*), широтою голосового діапазону. Відповідно до використання різних вокальних прийомів склалися й різні різновиди співу, які символічно пов'язані з образом та емоційним станом персонажу. Так, наприклад, різновид співу *сіні* зазвичай передавав радість і

пристрасть, *ерхуан* – навпаки, відтворював стан туги, суму та гірких згадувань (Чень Фу Шен, 1985).

Зазвичай в оперному спектаклі персонажі застосовували сольний спів, речитативи і розмовну мову. Сцени з повсякденного життя супроводжували розмовні діалоги. Спів в опері з'являвся лише тоді, коли «не вистачало слів» для вираження емоцій – у моменти найвищого напруження почуттів, у найбільш емоційно насичених сценах. Співати в низькому регістрі вважалося некрасивим, тому основною формою вокалу в пекінській опері стала арія *цзинцзюй*, що відрізняється різким звучанням та високою теситурою. В ній використовуються своєрідні техніки співу: *цзясан* – «штучне горло, яке затискається», та *чженьсан* – «справжнє горло», коли затиск менший, але звук є дуже високим і різким. Провідним інструментом, що підтримує спів у аріях, є скрипка *цзіньху*, звучання якої також вирізняється фальцето-пронизливим тембром. Це пояснюється естетичними вподобаннями китайців та їх традиційними уявленнями про прекрасне (Чжан Чжень Мін, 1985). Декламація, яка застосовувалася в опері, поділялася на віршовану, *юнбай*, та розмовну, *цзінбай*, яка була більш близькою до звичайної побутової мови, але також римованою.

Музичний супровід традиційного спектаклю здійснювався оркестром пекінської опери *юедуй*, який був більше схожий на ансамбль. Зазвичай такий колектив складався з восьми музикантів, що також мало символічний сенс, оскільки *ба* – цифра вісім – у Китаї вважається найщасливішою. У супроводі опери брали участь такі інструменти: струнно-смичкові *арху* та *цзіньху*, триструнна гітара *сяосаньсянь*, духові – гобой *сона*, поперекова бамбукова флейта *цюйді*, ударні – церемоніальний барабан *таньгу* і малий дерев'яний *баньгу*, тріскачки *пайбань*, великий гонг *дало* та малий гонг *сяоло*.

На початку XX століття в Китаї поширився західний інструмент фортепіано, й завдяки творчості китайських композиторів почався активний процес інтеграції національних і західних музичних традицій. Розвиток «китаїзації фортепіанного мистецтва» (Чень Чжаоїн, 2023), тобто створення національного піаністичного репертуару,

відбувався на основі адаптації пісенно-інструментального фольклору, китайської традиційної музики та елементів музично-театрального мистецтва до нового інструмента. Завдяки творчим зусиллям композиторів – фундаторів китайського піаністичного мистецтва – з’явилася велика кількість видатних творів у традиційному китайському стилі.

Від початку XX століття композитори активно впроваджували елементи «столичної» опери у свої фортепіанні п’єси. У 1930 роки один з корифеїв китайської музики – **Цзян Веньє** (1910–1983) – у своїх фортепіанних творах застосував пентатонний лад та інші елементи пісенно-інструментального фольклору, а також традиційної китайської опери для створення національного колориту (Yang Shuan-Chen, 2008). Вперше це відбулося в циклі «Шістнадцять багателей» (1936). Упровадження національних елементів продовжилось у фортепіанній сюїті «Ванхуа в Пекіні» (1938), що складається з десяти п’єс, які репрезентують красу і велич культури стародавньої китайської столиці. Шоста п’єса – «**Вербові сережки**» – змальовує прекрасну картину весняної природи – пух від цвітіння верби, що ширяє у повітрі. Твір вирізняється своєю ритмічною розмаїтістю. Авторська позначка *саньбань*, що вказує на відтворення традиції вільного метру у співі на тлі інструментального супроводу – утримуваного звучання струнних та духових, ще більш урізноманітнює цей гнучкий ритмічний рух. Підкреслюючи його плавність та безперервну текучість, плинність, мінливість, композитор пише пунктирні лінії замість тактових рисок, лише «натякаючи» на їх присутність.

Мініатюра відкривається мелодією, що наслідує звукові прийоми та уособлює образ струнно-смичкового інструмента *цзіньху*, який у пекінській опері зазвичай супроводжує голос співака. Лінія, що імітує вокальний спів, має високу теситуру та різкий тембровий відтінок, а також прикрашена додатковими дрібними звуками, які розцвічують основні тони мелодії. Уся композиція побудована на одному тематичному матеріалі, що складається з трьох розгорнутих музичних фраз. Наскрізною ідеєю твору є постійне ускладнення ритмічних фігур, їх імпровізаційний характер. У правій руці мелодична лінія

проводиться в ладі *a юй*, при цьому гармонічна основа, витриманий бас на тоні *d*, налаштована на лад *d шан*. Таке політональне з'єднання утворює ефект «гойдання» звукової барви, імітуючи специфіку співу в китайській опері і темперацію китайських традиційних інструментів, і розширюючи таким чином виразові можливості фортепіано.

Елементи пекінської опери застосовуються і у фортепіанних п'єсах композиторки **Чен І**, творчість якої стала «пошуком коріння в класиці на шляху до авангардизму» (Xiaole Li, 2003: 28), через поєднання в її музиці національних елементів та сучасних західних композиційних технік. У фортепіанній фантазії «*Дуо І*» (1984) вона зобразила ритуальний танець етнічної народності *донг* з автономної області Гуанксі Жуанг, розташованої на південному заході Китаю, поєднавши його з мелодичними елементами народної пісні та фрагментами з пекінської опери (Chen Yi, 2000).

Спираючись на народний спів і мелодії пекінської опери, композиторка імітує притаманну їм стилістику, зокрема, передаючи мінливий ритм традиційних ударних інструментів, відтворює характерну для них ритмічну формулу. Фортепіанна п'єса містить ряд епізодів, що виконуються без перерви і не мають назв, їх поєднує наскрізний розвиток та принцип варіаційності. Протягом п'єси темп неодноразово змінюється: *Largo*, *Allegro*, *Adagio*, *Andante*, *Allegro mosso*, *Allegro*, *Vivo con animato*. У шести темпах указані точні значення для узгодження за метрономом. Початкова низхідна терція *e-cis* виступає в ролі лейтінтонації, на якій побудований подальший розвиток. За рахунок її повторення відтворюється автентичний характер співу. Основу фантазії «*Дуо І*» складають дві теми, що мають виражений національний характер: одна з них – з пісні китайської меншини *донг*, друга – із традиційної пекінської опери.

У вступі *Largo* і *Allegro* чергуються, відображаючи музичну структуру фрази ритуального заклинання. Мотив пісні *донг* ґрунтується на тризвуковій послідовності: *e-cis-fis*, яку представники національної меншини зазвичай співають, вигукуючи ритуальне «*Я Дуо І*» (Xiaole Li, 2003). Друга тема контрастує з першою, оскільки

належить до жанру *гагаку*, «імператорської» музики, яка раніше виконувалася при дворах правителів Китаю і була широко розповсюджена в стародавні часи. Таким чином, основні теми п'єси уособлюють контраст між народним побутом і церемоніально-вишуканим стилем життя аристократії. Вони протиставляються одна одній за характером, естетикою та емоційним сприйняттям: тема народності *донг* – прямолінійна та примітивна, тоді як мелодія пекінської опери більш вишукана та граційна. З погляду структури, перша тема не є тривалою та послідовною мелодичною лінією, а швидше використовує одну лейтінтонацію, а її розгортання у часі підтримується ритмічним рухом. Друга тема, навпаки, є більш мелодійною та протяжною. Нарешті, звучання першої теми є більш інтенсивним порівняно з набагато м'якшою й ніжнішою другою темою.

Ажурна та вишукана мелодія пекінської опери представлена у поліфонічному викладі у нетривалій повільній частині, перехідній до *Adagio*. У подальшому – в епізоді прискорення темпу від *Andante* до *Allegro* – Чен І майстерно поєднує танцювальний пентатоновий акомпанемент у лівій руці з ліричною мелодичною лінією, характерною для теми пекінської опери, у правій. Вона побудована на частих змінах темпу, ритмічних формул, розмірів, метру, подекуди відсутній поділ на такти. Своєрідна метроритмічна організація передає мінливість ритму ударних інструментів, що зазвичай супроводжують спів.

Авторка застосовує політональні поєднання та імітаційний розвиток тематичного матеріалу. Короткі діатонічні мотиви вплетені в складну політональну вертикаль, паралельні акорди, що дисонують, відтворюють тембри таких інструментів пекінської опери, як дерев'яний барабан, струнний *баньху* зі «струмливим» звуком, різновид дво-струнного *хуцзиня*. Власне політональність використовується фрагментарно, зазвичай її елементи з'являються в момент варіювання тематичного матеріалу – тонально-гармонічного, ритмічного, поліфонічного.

Віддзеркалення звукового образу пекінської опери можна знайти ще в одній фортепіанній п'єсі Чен І – *«Маленький пекінський гонг»* (1993). Попри свій незначний об'єм, ця мініатюра є вельми показовою

в плані поєднання елементів китайської музичної драми та західної музики. Чен І зазначала, що музичний стиль «Маленького пекінського гонгу» вона запозичила в пекінської опери. У цьому фортепіанному творі композиторка репрезентує звуковий образ ансамблю *жсинг ю* з ударних (гонгів і барабанів) та струнних інструментів, що є основою музичного супроводу у виставах пекінської опери. П'єса побудована у двочастинній формі, а її тематизм відходить від канонічних моделей з модальними формулами та ритмічними патернами *баньши* у дводольних розмірах. Тут панує авангардний стиль XX століття з атональним мисленням, дисонантними акордами та змінними розмірами.

Музичний інструмент, ім'ям якого названо п'єсу, є важливим учасником музичного ансамблю пекінської опери. Виготовлений з резонуючої бронзи, маленький пекінський гонг виконує функцію акомпанементу в *жсинг ю* та інших інструментальних ансамблях. Його звук – яскравий, дзвінкий і не губиться навіть у великому оркестрі.

Чен І прагне створити у своїй фортепіанній п'єсі характерний образ цього інструмента, зберігаючи впізнаваність мелодії *жсинг ю*. При цьому композиторка, застосовуючи атональну музичну мову, не вдається до прямого звуконаслідування. На думку Бай Є, цей твір, «спрямований на пошук нового звучання китайських інструментів на фортепіано, несе естетичні ідеї лаконізму, алегоричності і має лінійну фактуру» (Бай Є, 2014: 14). З одного боку, «Маленький пекінський гонг» відображає рідну та звичну музичну мову Чен І; з іншого – ламає китайські традиції: використання модальних ладів, структура фраз, ритмічна організація п'єси свідчать, що музичний стиль композиторки еволюціонує від застосування переважно китайських традиційних елементів і звучань до сучасного атонального музичного письма. Сама Чен І вважала свою фортепіанну п'єсу експериментальною роботою, в якій додекафонна техніка композиції комбінується з прийомами гри на китайських інструментах та китайською речитативно-оповідальною піснею. Чен І стверджує, що така музика «може мати більше різноманітності, у дванадцяти нотах закладено більше можливостей, а в мікротоновій музиці можливостей

навіть більше, ніж у дванадцяти нотах; тому я об'єднала всі ці речі разом і використала їх у цій п'єсі» (Xiaole Li, 2003: 130). Для створення ударних ефектів у п'єсі «Маленький пекінський гонг» Чен І обрала дисонантні інтервали та атональні висотні комбінації – типово західний спосіб – та уникла використання китайських ладів.

При цьому у своїй мініатюрі Чен І звертається до розмовного речитативу пекінської опери й перетворює його на власне «оповідання», переказане за допомогою мелодичної інтонації та виразних засобів фортепіано. Авторка надихалася ідеєю *йінь сон*, речитативної мови пекінської опери з протягнутими довгими складами, і хотіла переконатися, що її музика відповідає лінгвістичним особливостям китайської мови. Передаючи інтонації мандаринської мови у трискладових словах, Чен І ретельно виписує в нотах гліссандо на окремих тонах, форшлаги та ліги таким чином, щоб ті, хто розуміють мандарин, слухаючи п'єсу, впізнавали слова у вокальній мелодії.

Отже, музична мова багатьох фортепіанних творів Чен І є своєрідною трансформацією мови пекінської опери, її речитативів, музики інструментального ансамблю *жінг ю*, що супроводжує спів, відтворенням на фортепіано всього спектра характеристик музичної драми, вона свідчить про «використання ідеї *юй*, що наголошує тісні зв'язки між музикою та іншими видами мистецтв» (Цінг Тянь, 2012: 62–63).

Ще один приклад втілення традицій пекінської опери у фортепіанній музиці – перший номер із циклу **Чжу Сяюя** «Сюїти місцевих китайських опер» (1991) – «**Уривок з пекінської опери**» – жвава мініатюра, що демонструє основну ідею характеристики персонажів пекінської опери через стилі співу *сіні* та *ерхуан*. Контрастуючи один із одним, наче *інь* і *ян*, вони утворюють єдине ціле. П'єсу відкриває радісна речитативна мелодія *сіні*, згодом до неї контрапунктом доєднується сумна протяжна мелодія *ерхуан* – композитор майстерно використовує тут поліфонічну техніку. Ці дві контрастні теми асоціюються з двома персонажами вистави, тому їх характеристика потребує вираження протилежних емоцій, різноманіття штрихів і тембрів.

Тема *cini* – світла та яскрава, заснована на пентатонному ладі, вона виконується на стаккато ніжним зворушливим тоном, у дуже гнучкому русі і може бути характерною для комічного персонажа *чоу*. Перші два такти починаються у правій руці, фраза повторюється шість разів, як у розділі *ерліу* пекінської опери. Характерний штрих стаккато імітує лінію акомпанементу на *хуцині* – одному з головних інструментів пекінської опери.

Друга тема – *ерхуан* – може належати персонажу *хуалянь*, якого часто називають «розфарбованим обличчям» (Song Mengyu, 2024: 75), оскільки кольори його особливо яскравого гриму та костюму є важливими для розкриття його образу та емоційного стану. Тема *ерхуан* вступає в четвертому такті як контрастний контрапункт до мелодії *cini* й проходить двічі, її довгі протяжні фрази звучать на легато спочатку в лівій, потім у правій руці. Виконуючи цю тему, необхідно уникати незграбності, також важливо сфокусуватись на тембральному забарвленні мелодії, яке має відповідати звучанню триструнного інструмента *арху* або *цзінху*, які супроводжують спів в опері. Мелодії *ерхуан* часто виконуються в пентатонних ладах *чжу* і *юй*, які мають деяку схожість із західною мінорною гамою, оскільки між тонами звукорядів можуть утворюватися малі терції, сексти й септими.

Одночасне виконання мелодій *cini* і *ерхуан* відповідає стилю *яобан* пекінської опери. Його вирізняє гнучка неструктурована мелодична складова, що «вкладається» композитором у метричну формулу такту. Це приводить до ефекту накладання двох різних метроритмічних структур через поліфонічне поєднання. Такий «ансамбль» дозволяє відобразити різноманітні стосунки персонажів, які уособлюють різні, іноді полярні образи, та їх взаємодію один з одним у напрузі емоцій або у спокійному стані.

Одним з найяскравіших та найвідоміших творів, що репрезентує світ пекінської опери, є фортепіанна фантазія **Чжан Чжао «Піхуан»** (1995). Цей твір відрізняється «радісним, піднесеним настроєм, підвищеним життєвим тонусом, оригінальністю художньої мови, специфічністю ритму, імпровізаційністю» (Чжан Гуанцзянь, 2020: 244).

Чжан Чжао написав твір у 1995 році, після чого фантазія зазнала декілька переробок до свого остаточного завершення у 2014-му. На думку Вей Цзюаньцзюаня (2022), унікальність Фантазії полягає в «ідеальному поєднанні піаністичного мистецтва та елементів пекінської музичної драми, які утворюють своєрідну фортепіанну версію пекінської опери».

«Піхуан» відтворює глибинний дух пекінської опери, що засвідчує навіть вже назва цієї фортепіанної композиції, яка походить від назв двох основних стилів співу в оперній виставі – *cini* і *ерхуан*. *Cini* вважається найбільш поширеним, яскраві живі мелодії зазвичай виконуються у швидкому темпі, переважно з піднесеним настроєм. Однак загальний емоційний тон *cini* може також бути «викликаний відчуттям збудження, іноді супроводжуваним настроєм неспокою та люті» (Song Mengyu, 2024: 82). Широкий спектр емоцій *cini* зазвичай втілюється в ладах *гун* і *чжі*. На противагу *cini*, стиль *ерхуан* позначений ліризмом, неквапливими темпами, він черпає «натхнення з химерної та романтичної чутливості» (там само). Лади, які найчастіше представляють *ерхуан* – *юй* і *цзюе*. У фортепіанній фантазії дух пекінської опери втілюється через її основний принцип – «майстерність “запеклої гри та млявого співу” та імітації звучання акомпануючих інструментів» (там само: 85).

За думкою дослідників, у творі Чжана Чжао втілено філософську концепцію *інь-ян* (Song Mengyu, 2024: 82–83), згідно якій еволюція розвитку ґрунтується на принципі дуалізму. З огляду на неї, можна порівняти *cini* та *ерхуан* з двома протилежними взаємопов'язаними елементами. Якщо *інь* у китайській філософії зазвичай асоціюється з темрявою, холодністю, жіночністю і негативністю, то *ян* символізує такі якості, як яскравість, тепло, мужність і позитивність. Чжан Чжао створив музику, де так само співіснують два протилежні, але взаємопов'язані начала. Він демонструє життєву силу музики через філософську концепцію *інь-ян*. Зауважимо, що і *cini*, і *ерхуан* можуть окремо існувати в оперному спектаклі, але саме їх взаємодія сприяє розвитку драми, підвищенню напруги та гостроти сюжету.

Стосовно форми фантазії «Піхуан» існують різні думки: деякі науковці стверджують, що вона відповідає традиційній структурі пекінської опери *Баньцян Ті* (Gu Shiqi, 2020; Chen, Dongmin, 2023), інші знаходять аналогії із західними – варіаційною та тричастинною формами (Zhai Weiying, 2017). Гу Шиці порівнює *Баньцян Ті* із західною варіаційною формою, але в *Баньцян Ті* відсутні чіткі переходи, оскільки розділи поєднуються додатковим матеріалом і вони звучать без перерви, зазвичай у певній темповій послідовності: вільно – повільно – помірно – швидко – вільно (Gu Shiqi, 2020: 28).

У фантазії «Піхуан» Чжан Чжао не цитує мелодій пекінської опери. Проте твір будується на традиційних мелодичних мотивах за її законами. Джерелом натхнення для митця стали пейзажі його рідної провінції Юньнань, спогади дитинства і студентства (Chen, Dongmin, 2023: 21). Композитор використовує у творі традиційний інтонаційно-ритмічний малюнок, що характеризує оперний стиль *банцян*. За власним твердженням автора, твір ґрунтується на звуках *g-b-c*, що складають основу головної теми фантазії *юаньбан* (цит. за: Song Mengyu, 2024: 84). У цій послідовності представлені інтервали малої терції та великої секунди, які є основою пентатоніки. За інтервальною послідовністю «мала терція + велика секунда» не закріплена у творі конкретна висота, а тематичні мотиви можуть бути відтворені як у висхідному, так і в низхідному русі. Вони пронизують мелодичні та гармонічні ходи, будучи основним імпульсом композиції, стають її своєрідним лейтмотивом, центральним елементом.

Структурна специфіка *банцян* пов'язана з варіюванням за певними правилами, із плавними безперервними переходами від одного формального розділу (*баншї*) – до іншого. У фортепіанній п'єсі композитор зберігає класичну темпову послідовність *баншї*, характерну для *Баньцян Ті*. Вступ *даобан* – «вільно», основна тема *юаньбан* – «повільно», *ерліу*, *люшуй* та *куань саньянь* – «швидко», перехід до *манбан* – «вільно». Розділ *манбан* – «повільно», далі – постійне пришвидшення темпу від *куайбан* до *яобан* і, нарешті, – *дуобан* – «швидко». Кода *вейшен* – «вільно». Розуміння структури, характерної

для пекінської опери, допомагає виконавцям-піаністам досягнути образний зміст фантазії «Піхуан», віддзеркалити характери різних сценічних персонажів та вибудувати драматургію твору.

Твір відкривається вступним розділом у стилі *даобан* у вільному русі із позначкою *сань-бань*. Спираючись на європейський еквівалент *Rubato*, піаніст має відчувати себе дуже вільно в часі, плавно розтягуючи трелі й арпеджіо, імітуючи імпровізаційний вступ триструнної скрипки *цзіньху* та двострунної скрипки *веньчан*. Другий розділ *юань-бан* побудований на основній темі, змальовуючи чарівний жіночий образ. Її неквапливий рух, що підкреслює початок оповідального епізоду, може бути асоційований зі стилем *ерхуан*. Але, як підкреслює Гу Шиці, композитор написав його в стилі *cini* (Gu Shiqi, 2020: 24), у ладі *ес гун*, підкреслюючи його позитивний настрій.

Наступні три розділи – *ерліу*, *люшуй* та *куань саньянь* – є варіаціями головної теми. Їх можна порівняти з «діалогами між двома ролями (старого і юнака)» (Chen, Dongmin, 2023: 25). Зазвичай – це ролі-амплуа пекінської опери Лао Шен, що співає більш низьким голосом із глибоким тембром, і Сяо Шен, що виконує партії у високому регістрі. Композитор застосовує звуконаслідувальні прийоми, імітуючи звучання інструментів супроводу. Так, в *ерліу* у високому регістрі введені дрібні «ковзання» тонів, що імітують *хуцинь*, тоді як у нижньому регістрі повторювані звуки наслідують удари *баньгу* – одного з провідних інструментів, що визначає ритміку пекінської опери.

В *ерліу*, *люшуй* та *куань саньянь* можна спостерігати різні варіаційні видозміни основної теми. В *ерліу* з'являються повторювані вступні тони на стаккато, що утворюють ритмічний паттерн «дві восьмі шість разів», змінюється фактурний малюнок, поживавлюється темп. «Плигучі» штрихи на тлі коротких повторюваних нот нагадують про комічного персонажа *чоу*. В епізоді *люшуй*, який має назву «Текуча вода», додається безперервний потік шістнадцятих тривалостей, які сприяють подальшому розвитку дії, втягуючи тему у стрімкий вир. Нерегулярні акценти на дрібних нотах підкреслюють стан хвилювання. У *куань саньянь* попередній розвиток ніби «вибухає», створюючи

емоційну кульмінацію, де тема та її супровід несуть найбільше фактурне і динамічне навантаження. Тут залучені ігрові прийоми «ковзання» тонів разом із *martellato*. Звукоряд *es-f-g-b-c* (*es гун*) надає звучанню своєрідного ладового забарвлення.

Нарешті, коли дія набуває найвищого ступеня напруги і звучить могутній акорд, подібний до удару великого гонгу разом із барабаном, відбувається немов зворотній відплив «текучої води», втілений пасажем у вільному русі. Цей переламний момент виступає в якості своєрідного «містка» від *куань саньянь* до повільної частини *манбан* – контрастного епізоду *ерхуан*, ліричного центру фантазії, пов'язаного «з художньою концепцією медитації» (Chen, Dongmin, 2023: 28). Розділ *манбан* має дуже вибагливу метроритмічну основу, оскільки фактично в кожному такті змінюється розмір. Тематичний матеріал у ладі *es юй*, що має звукоряд *es-ges-as-b-des*, також дещо «розосереджений», він ніби «блукає» серед вертикальних гармоній та голосу, що «коливається». Розвиток музичної дії вінчає висхідний пасаж, який повертає до активної і стрімкої музики розділу *куайбан*.

Наступні три *баниші* – *куайбан*, *яобан* і *дуобан* – демонструють інший вид варіювання головної теми *юаньбан*. *Куайбан* розпочинається акцентованими акордами *sf* та вирізняється швидким темпом, залучені прийоми *martellato*, пунктирний ритм. На його тлі розпочинається «кружляння» двоголосного канону, яке приведе до розділу *яобан*, що має назву «Гойдалки», де розвиток відбувається за рахунок «коливань», утворюваних прихованими мелодією та гармонією в прозорій «фоновій» імпресіоністичній фактурі. У результаті мелодичний малюнок, який розпочинається з тонів *es-as*, ніби проступає крізь витончене звукове мереживо, що створюється *цзіньху*. Отже, довгі мелодичні тони імітують «м'який стиль» співу пекінської опери, передаючи відчуття статичності, медитативності, тоді як повторювані восьмі тривалості на *martellato* відтворюють дрібний ритм *баньгу*.

Поступово мелодичні та ритмічні візерунки стають більш неспокійними, *martellato* поширюються по всій клавіатурі, чим досягається значна динамічна напруга. Стрімкий злет *glissando* на тлі висхідних

чистих квінт на *fff* свідчить про перехід до розділу *дуобан* – найбільш стрімкого та ефектного в п'єсі. Тут стиль *cini* покликаний виразити такі негативні емоції, як гнів і обурення. Композитор використовує політональне сполучення у двох руках, створюючи драматичне, доволі жорстке дисонуюче звучання.

Останній розділ *вейшен* виконує функцію коди. Мелодичний матеріал викладено у вигляді могутніх акцентованих акордів, що асоціюються зі звучанням гонгів і барабанів. У широкі акордові сполучення вплітаються візерунки швидких віртуозних пасажів, що на максимально яскравій емоційній ноті вінчають блискучий фінал п'єси.

Традиції пекинської опери отримали яскраве відбиття у двох фортепіанних композиціях *Чена Циганга* – сольній п'єсі «Моменти з пекинської опери» (2000) та фортепіанному концерті «Ер Хуанг» (2009). *«Моменти з пекинської опери»* – одночастинний твір (Chen Qigang, 2000), в якому композитор застосував новаторські виразні засоби: «використання серійної техніки, основою якої є музичний матеріал пекинської опери, поєднання найскладніших ритмів, кластерних співзвуч з елементами пентатонного ладу і відбиття прийомів гри на китайських інструментах» (Бай Є, 2014: 12). Структура п'єси відповідає побудові сцен у пекинській опері – тема і сім епізодів складаються у варіаційну форму з наскрізним розвитком. Цезури утворюються завдяки зміні темпоритму, регістру, типу фактури. По суті, драматургічний розвиток твору можна схематизувати таким чином: вступ – сім варіацій – кода. Тему та контртему композитор відмітив, відповідно, позначками «I» та «II», вони з'являються одночасно після перших трьох тактів вступу. Низхідний хід з чотирьох нот у правій руці *b-a-g-e* представлений як тема I, тоді як симетричний висхідний рух у лівій руці представлений як тема II (контртема). Звучання теми I в ладу *e юй* близьке до стилю *cini*, тему II викладено у ладі *es юй*.

Інтонація *b-a-g-e* є типовою для *сінсянь* у пекинській опері, вона фактично є «перехідним пасажем», що зазвичай виконується скрипкою *цзіньху* для супроводу та підтримки діалогу, рухів та акробатики акторів (Li Yannan, 2012: 28). Чен Циганг збагачує спектр звучань

фортепіано за рахунок музично-драматичних атрибутів пекінської опери. Композитор широко використовує пентатоніку як ладову основу п'єси, відтворює характерні образи-амплуа різноманітних оперних персонажів, постійно застосовує принцип варіювання. Твір оснований на токатному русі, фігураціях та октавних стрибках, що багаторазово швидко повторюються і чітко артикулюються. Токатна ударність характерна фактично для всіх епізодів, завдяки чому створюється радісно-захоплений, святковий, навіть тріумфальний настрій. Іноді характер музики перетворюється на агресивний. Динамічними чинниками розвитку є метр і темп, що породжує строкатість ритмічних формул та розмаїття їх переплетень. У твір включено такі ритми, як *дяньбань*, що відрізняється активною динамікою та синкопуванням, та *юаньчан*, яким супроводжується кружляння акторів по сцені для демонстрації поспіху та бігу. Ударні пасажі, які нагадують про сцени єдиноборств у пекінській опері, вимагають від виконавця певної віртуозності, оскільки вони написані в нерегулярному ритмі та виконуються у швидкому темпі щільними кластерами.

У п'єсі застосовано принципи політональності, алеаторики, сонористики. Варіації ґрунтуються на імітаційній техніці та мотивному розвитку. Фактурно-гармонічна сфера твору корелює з тембровим забарвленням горизонтально-вертикального звукового поля. Складна тональна мова твору формується китайською пентатонікою, численними фрагментами різних ладів, впливами О. Мессіана, що разом наділяє п'єсу багатозначністю і чарівністю. Таким чином, композитор синтезує музичні елементи різних культур, створюючи своєрідне міжкультурне поле взаємодій.

Концерт «Ер Хуан» (2009) для фортепіано з оркестром – ще один твір Чен Циганга, що містить елементи пекінської опери. Його світова прем'єра відбулася в Карнегі-Холлі (Нью-Йорк) 28 жовтня 2009 року із Жульєрдським оркестром під орудою Майкла Тільсона Томаса. Партію соліста виконував знаменитий китайський піаніст Ланг Ланг. Концерт також виконувався європейськими й американськими солістами

та оркестрами у різних країнах. Друга редакція твору була представлена у березні 2010 року (Chen Qigang, 2010).

Фортепіанний концерт «Ер Хуан» написаний у традиційній для пекінської опери формі – теми та варіацій. Послідовність розділів відповідає темпоритму оперного спектаклю: *даобан* (вступ) – *сань-бань* (вільний рух, часто змінюваний розмір) – *манбан* (повільно) – *куайбан* (швидко) – *манбан* (повільно) – *сань-бань* (вільний рух). Проте Чен Циганг визначає свій твір як «тему і варіації з родзинкою» (цит. за: Wang Funa, 2017: 32), оскільки за стилістикою його можна порівняти з європейською одночастинною поемною формою з рисами тричастинності – експозицією, варіаційним розвитком теми та репризою. Разом з тим, дослідники зазначають, що Концерт має «особливу форму, яка поєднує дві структури, а саме класичну форму концерту та типову форму традиційної китайської музики» (Yundi Hou & Shao Xiao Ling, 2024: 1). Учені вважають, що твір зазнав впливу стародавньої національної традиції, де була представлена давньокитайська музична форма, «яка об'єднує пісню, танець та інструментальні виступи в комплексний цикл рухів» (там само).

Головна тема Концерту є мелодією пекінської опери – *юаньбан*, яка має назву *ерхуан янбан* (Wang Funa, 2017: 34). Це – основний тип арій, що походять з провінції Аньхой і характеризуються сумним думливим настроєм. Друга тема, використана композитором, – мелодичний фрагмент арії *ерхуан гуомен*, який звучить і як сольний інструментальний епізод, перехідний між різними варіаціями. Найчастіше такий інтермедійний матеріал грають струнні інструменти – двострунні *цзіньху* і *арху*. У процесі виконання музиканти можуть імпровізувати, прикрашаючи свою партію мелізмами. Композитор адаптує свої улюблені мелодії пекінської опери до західної композиційної форми й інструментарію, зберігаючи при цьому специфічні національні звукові характеристики тем та їх емоційне забарвлення.

Чен Циганг використовує можливості фортепіано та західного оркестру, щоб імітувати звучання китайських традиційних інструментів, які тембрально представляють звуковий світ пекінської опери.

Особлива увага приділена таким характерним ударним, як тарілки, гонги, колотушки та інші, струнним інструментам *арху* та *піба*. Яскраво втілені такі традиційні елементи співу та інструментальні виконавські прийоми пекінської опери, як ковзання тонів, унікальні ударні ритми й вільні метри. Тому твір одразу викликав підвищений інтерес західної аудиторії завдяки своїй екзотичній новизні. Водночас, використання західних інструментів значно вдосконалило його загальну звучність: західні струнні додають більшої чуттєвості й ліризму, імітуючи стиль гри *арху*, а західні мідні духові інструменти й литаври ущільнюють оркестрову фактуру, посилюють динаміку. Це особливо помітно у сценах боїв і танців, у яких дія супроводжується ударними, які відбивають ритм, – барабанами та хлопощами.

Висновки.

Пекінська опера (*цзинцзюй*) – один з різновидів китайського традиційного театрального мистецтва. Її історія налічує понад двісті років. У нинішній час «столична» опера перетворилася на національний символ, і є самостійною, багатогранною комплексною художньою системою, яка зберігає особливості національної історії та культури, уособлюючи основи традиційної китайської музики, відбиває дух традиційного сценічного мистецтва у всіх його складових. Активне впровадження елементів пекінської опери у сферу фортепіанної музики мало позитивну двосторонню дію, яка дозволяла знаходити точки перетину китайського та західного мистецтва, спільні риси естетичних настанов обох культур.

Універсальність фортепіано дозволила відбити звуковий образ пекінської опери як синтетичного явища у всій сукупності його компонентів. Створення музичного образу будь-якого персонажу пекінської опери або певного сюжету у фортепіанних п'єсах включало втілення темброво-інтонаційного забарвлення мелодики вокалу та декламації, звукові імітації гри інструментів. Але таке втілення не є прямим перекладенням музичного супроводу драми. Фортепіано – багатоголосний інструмент, який у своєму звучанні здатен відтворити цілий «музичний театр». Щоби досягти ефекту наслідування і

втілити драматичні характеристики китайської опери, до її одно-голосних мелодій необхідно додавати інші голоси музичної фактури, а також багатий спектр тонально-гармонічних і тембрових барв, які спроможне передати фортепіано.

Наведені фортепіанні твори китайських композиторів широко демонструють застосування елементів пекінської опери як втілення національного стилю. Основними складовими його прояву є пен-татонна ладова основа; дотримання традиційної послідовності темпоритмічної організації розділів – *баншиі*; втілення характеристик стилів співу *сіні* та *ерхуан*; принципи варіювання *банцянь* основних тем – *дуобан*, *юаньбан*, *ерліу*, *куайбан*, *манбан*, *даобан*, *яобан* та ін.; наслідування ігрових прийомів китайських інструментів, що супроводжують спів та інші сцени; відтворення образів, що асоціюються з головними персонажами опери; програмні назви фортепіанних п'єс як відображення яскравих вражень від сценічних вистав.

Композитори використовують елементи пекінської опери як фрагментарно («Дуо І» Чен І, «Моменти з пекінської опери» Чен Циганга), створюючи образ одного інструмента метроритмічними засобами та відповідність мелодичної лінії лінгвістичній структурі китайської мови («Маленький пекінський гонг» Чен І), так і намагаються зберегти послідовність розділів, присутніх в опері, що створює цілісний «спектакль» («Піхуан» Чжан Чжао). Деякі композиції (наприклад, «Дуо І» Чен І) звертаються до обох скарбниць китайської культури – традиційної народної музики та мистецтва пекінської опери.

Поєднання європейських композиційних технік та виразних засобів пекінської опери у фортепіанних п'єсах веде до створення своєрідної синтетичної музичної мови, що містить елементи східної та західної культур. Виникають різноманітні специфічні види фактури, що спираються на традиції музики опери. Фортепіано, імітуючи звучання ударних і струнних інструментів, які беруть участь в китайських оперних виставах, різні манери оперного співу, відтворює характерні для них звукові ефекти й ритми. Отже, відображення у фортепіанній музиці Китаю глибокого змісту його стародавньої

культури, одним із найяскравіших явищ якої є пекінська опера, відбувається за допо-могою сучасних технік композиції та прийомів музичного розвитку.

Перспективою нашого дослідження може стати подальше вивчення зв'язків китайського музично-драматичного мистецтва із фортепіанною творчістю сучасних композиторів.

ЛІТЕРАТУРА

- Бай Є. (2014). *Китайська фортепіанна музика в контексті інтеграційних процесів світового музичного мистецтва*. (Автореф. канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Лі Мін. (2019). *Оперне мистецтво Китаю та Європи в контексті взаємодієвображень*. (Дис. ... д-ра філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Лянь Юнь. (2009). *Пекінська опера як музично-естетичний феномен*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Цін Тянь. (2012). *Образ рідного краю у фортепіанних творах китайських композиторів*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Чжан Гуанцзянь. (2020). Проблеми інтерпретації фортепіанних творів Чжан Чжао (на прикладі фантазії «Піхуан»). *Аспекти історичного музикознавства*, XXI, 230–247. DOI 10.34064/khnum2-21.15
- Chen Qigang. (2010). *Er Huang. Concerto in C for piano and orchestra* [Notes]. London: Boosey & Hawkes.
- Chen Yi. (2000). *Duo Ye for Piano* [Notes]. [Bryn Mawr]: Theodore Presser Company.
- Chen, Qigang. (2000). *Instants d'un Opéra de Pékin, for piano* [Notes]. Paris: Gérard Billaudot Éditeur.
- Chen, Dongmin (2023). *A Pedagogical Analysis of Zhao Zhang's "Pi Huang": Representing Peking Opera on the Piano*. (D.M.A. diss.). University of North Texas. Denton, Texas, USA.
- Gu Shiqi. (2020). *The Influence of Chinese Culture, Nature, and Western Music in Pi Huang (1995) and Nature No. 1 (2019), Piano Solos by Zhao Zhang*. (D.M.A diss.). The University of Arizona. Tucson, USA.

- Halson, E. (1966). *Peking Opera: a schort guide*. London: Oxford University Press.
- Kuo Tzong-Kai. (1987). *Chiang Wen-Ye: The Style of his Selected Piano Works and A Study of Music Modernization in Japan and China*. (D.M.A. diss.). The Ohio State University. Columbus, OH.
- Li Yannan. (2012). *Cross-Cultural Synthesis in Chen Qigang's Piano Composition Instants d'un Opéra de Pékin*. (D.M.A. diss.). The University of North Carolina at Greensboro. Greensboro.
- Liu Shao-Shan. (1998). *Chiang Wen-Yeh: An Overture With an In-Depth Analysis of his Masterwork Folk Festival Poem*. (D.M.A. diss.). The University of Texas at Austin. Austin, TX.
- Min Tian. (2012). *Mei Lanfang and the Twentieth-Century International Stage: Chinese Theater Placed and Displaced*. New York: Palgrave Macmillan. (Palgrave studies in theatre and performance history).
- Ruan Yongchen. (2013). *Peking Opera as a Synthetic Stage Performance*. (PhD diss.). [https://www.dissercat.com/content/pekinskaya opera-kak-sinteticheskoje-stsenicheskoe-deistvo](https://www.dissercat.com/content/pekinskaya%20opera-kak-sinteticheskoje-stsenicheskoe-deistvo)
- Song Mengyu. (2024). *Reflections of Chinese Opera in Contemporary Chinese Piano Repertoire: A Cutral, Analytical, and Pedagogical Guide*. (Doctoral diss.). University of South Carolina. Columbia, SC, USA. <https://scholarcommons.sc.edu/etd/7783>
- Wang Funa. (2017). *Beijing Opera Elements in Qigang Chen's Piano Concerto Er Huang*. (D.M.A. diss.). University of Southern Mississippi. Hattiesburg, MS, USA.
- Wang-Ngai, Siu & Lovrik, Peter. (1998). *Chinese Opera. Images and Stories*. Vancouver: UBC Press; Seattle: University of Washington Press.
- Wendy Wan-ki Lee. (2001). *Western Compositional Techniques in Chen Yi's Duo Ye: A performer's Perspective*. New York: Heinrichshofen Edition.
- Xiaole Li. (2003). *Chen Yi's Piano Music: Chinese Aesthetics and Western Models*. (PhD diss.). University of Hawai'i. Mānoa. <https://scholarspace.manoa.hawaii.edu/server/api/core/bitstreams/aaf3714d-499c-44ea-ac8d-04b376a14401/content>
- Xu, Chengbei. (2012). *Peking Opera: Introductions to Chinese Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, UK.
- Yang, Shuan-Chen. (2008). *Struggle for Recognition: Wen-Ye Jiang, Chih-YuenKuo, and Their Piano Music*. (D.M.A. diss.). University of Cincinnati, College Conservatory of Music. Cincinnati, OH.

- Yundi Hou & Shao Xiao Ling. (2024). *Audiovisual Imagery in Multimodal Perception and Performance of Qigang Chen's Er Huang Concerto*. AVANCA CINEMA, 15, 1–10. DOI: 10.37390/avancacinema.2024.a558
- Zhai Weiyang (2017). *Analysis of Zhao Zhang's Solo Piano Works*. (Master's thesis). Nanjing Normal University. Nanjing.
- 陈朝莹 (2023). 戏曲元素在钢琴作品创作中的思考. 公务员期刊网 论文中心 正27.05.2023. 南宁师范大学音乐舞蹈学院 [Чень, Чжаоїн (2023). Роздуми про використання елементів опери у фортепіанних творах. *Журнал громадської служби, Центр публікацій у мережі*, 27.05. Школа музики й танцю, Наньнінський педагогічний університет]. Наньнін, Китай. <https://www.21ks.net/lunwen/ctxqlw/119707.htm>
- 陈复声. (1985). 京剧皮黄腔生旦分腔的音乐手法. 上海音乐学院学报. 第4期. 第83–89页 [Чень Фу Шен. (1985). Музичні техніки розподілу чоловічих та жіночих ролей в пекінській опері. *Журнал Шанхайської консерваторії*, 4, 83–89].
- 陈希 (2023). 钢琴音乐中戏曲元素的借鉴与应用. 广西大学艺术学院音乐系 [Чень Сі (2023). Використання оперних елементів у фортепіанній музиці. Музичний факультет Коледжу мистецтв Університету Гуансі]. <https://www.21ks.net/lunwen/xqwxlw/123886.html>.
- 刘正维. (1986). 二黄腔论源. 音乐研究. 第1期. 第73–89页. [Лю Чжен Вей. (1986). Роздуми про походження ерхуану. *Музичні дослідження*, 1, 73–89].
- 邱冰主 編 (2022). 中国戏曲艺术在钢琴音乐中的传承和发展. 板春: 吉林出版集团股份有限公司 [Цю Бінчжу (ред.) (2022). *Розвиток китайської опери Ціму у звучаннях тунцуня*. Чанчунь, Цзілінь, Китай: Видавнича група Цзіліня.]
- 任明耀. (1993). 梅兰芳九思. 中国京剧. 第6期. 第10–11页 [Жень Мін Яо. (1993). Дев'ять думок про Мей Ланьфана. *Пекінська опера Китаю*. 6, 10–11.]
- 魏娟娟. (2022). 中国戏曲音乐元素在钢琴作品《皮黄》中的运用. 戏剧之家订阅, 8期收藏 [Вей Цзюаньцзюань. (2022). Застосування елементів китайської оперної музики у фортепіанному творі «Піхуан». *Театр Драми*, вип. 8]. <https://m.fx361.com/news/2022/1113/10881412.html>
- 俞芹. (2015). 浅析京剧的艺术特征. 大众文艺. 第6期. 第183页 [Юй Цинь. (2015). Короткий аналіз художніх особливостей Пекінської опери. *Популярна література та мистецтво*, 6, 183].
- 詹巧玲. (2005). 中国歌剧发展谈概. 音乐研究. 第1期. 75–83页. [Чжань Цяо Лін. (2005). Загальний огляд розвитку китайської опери. *Музичні дослідження*. 1, 75–83].
- 张振敏. (1985). 京剧的唱腔特点. 北京: 民族音乐 [Чжан Чжень Мін. (1985). *Характеристики співу в пекінській опері*. Пекін: Народна музика].

- 郑燕. (2003). 浅谈京剧二黄腔的特点. 戏剧之家. 第2期. 第32页. [Чжен Янь. (2003). Специфіка наспіву ерхуан у пекінській опері. *Дім драми*. 2, 32].
- 中国地方戏曲荟萃. (1959–1962 年). 中国戏剧家协会. 中国戏剧出版社 1959–1962 年出版. 卷数: 共20卷. [Зібрання китайських місцевих опер. (1959–1962). У 20 томах. (Асоціація китайських драматургів). Вид-во «Китайська драма»].
- 中国京剧节. [Фестиваль Пекінської опери] (2024). WU Promotion. [Wu International Culture Media (Beijing)]. <http://www.pekingopera.eu/cn.html>

REFERENCES

- Bai Ye. (2014). *Chinese piano music in the context of integration processes of world musical art*. (Extended abstract of PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Chen Fusheng. (1985). Musical techniques of the division of male and female roles in Peking opera. *Journal of the Shanghai Conservatory*, 4, 83–89 [in Chinese].
- Chen Qigang. (2010). *Er Huang. Concerto in C for piano and orchestra* [Notes]. London: Boosey & Hawkes [in Chinese, in English].
- Chen Xi (2023). *The Use of Opera Elements in Piano Music*. Department of Music, College of Arts, Guangxi University. <https://www.21ks.net/lunwen/xqwxlw/123886.html> [in Chinese].
- Chen Yi. (2000). *Duo Ye for Piano* [Notes]. [Bryn Mawr, Pa.]: Theodore Presser Company [in English].
- Chen, Qigang. (2000). *Instantants d'un Opéra de Pékin [Moments from a Peking Opera], for piano* [Notes]. Paris: Gérard Billaudot Éditeur [in Chinese, in French].
- Chen, Zhaoying (2023). Reflections on the Use of Opera Elements in Composing Piano Works. *Public Service Journal, Network Thesis Center*, 27.05. Nanning, China: School of Music and Dance, Nanning Normal University. <https://www.21ks.net/lunwen/ctxqlw/119707.htm> [in Chinese].
- Chen, Dongmin (2023). *A Pedagogical Analysis of Zhao Zhang's "Pi Huang": Representing Peking Opera on the Piano*. (D.M.A. diss.). University of North Texas. Denton, Texas, USA [in English].
- Collection of Chinese Local Operas*. (1959–1962). (Vols 1–20). (Chinese Dramatists Association). China Drama Publishing House [in Chinese].
- Gu Shiqi. (2020). *The Influence of Chinese Culture, Nature, and Western Music in Pi Huang (1995) and Nature No. 1 (2019), Piano Solos by Zhao Zhang*. (D.M.A diss.). The University of Arizona. Tucson, USA [in English].

- Halson, Elizabeth (1966). *Peking Opera: a schort guide*. London: Oxford University Press [in English].
- Kuo Tzong-Kai. (1987). *Chiang Wen-Ye: The Style of his Selected Piano Works and A Study of Music Modernization in Japan and China*. (D.M.A. diss.). The Ohio State University. Columbus, OH [in English].
- Li Min. (2019). *Opera art of China and Europe in the context of mutual reflections*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Li Yannan. (2012). *Cross-Cultural Synthesis in Chen Qigang's Piano Composition Instants d'un Opéra de Pékin*. (D.M.A. diss.). The University of North Carolina at Greensboro. Greensboro [in English].
- Lian Yun. (2009). *Peking opera as a musical and aesthetic phenomenon*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Liu Zhengwei. (1986). On the Origins of Erhuang. *Music Research*, 1, 73–89 [in Chinese].
- Liu Shao-Shan. (1998). *Chiang Wen-Yeh: An Overture With an In-Depth Analysis of his Masterwork Folk Festival Poem*. (D.M.A. diss.). The University of Texas at Austin. Austin, TX [in English].
- Min Tian. (2012). *Mei Lanfang and the Twentieth-Century International Stage: Chinese Theater Placed and Displaced*. New York: Palgrave Macmillan. (Palgrave studies in theatre and performance history) [in English].
- Peking Opera Festival (2024). *WU Promotion*. [Wu International Culture Media (Beijing)]. <http://www.pekingopera.eu/cn.html> [in Chinese].
- Qin Tian. (2012). *The image of the native land in the piano works of Chinese composers*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Qiu Bingzhu (ed.). (2022). *The development of the Chinese opera Qimu in the sound of Tongqin*. Changchun, Jilin, China: Jilin Publishing Group Ltd [in Chinese].
- Ren Ming Yao. (1993). Nine Thoughts on Mei Lanfang. *Chinese Peking Opera*, 6, 10–11 [in Chinese].
- Ruan Yongchen (2013). *Peking Opera as a Synthetic Stage Performance*. (PhD diss.). <https://www.dissercat.com/content/pekinskaya-opera-kak-sinteticheskoe-stsenicheskoe-deistvo> [in Russian].
- Song Mengyu. (2024). *Reflections of Chinese Opera in Contemporary Chinese Piano Repertoire: A Cutural, Analytical, and Pedagogical Guide*. (Doctoral diss.). University of South Carolina. Columbia, SC, USA. <https://scholarcommons.sc.edu/etd/7783> [in English].

- Wang Funa. (2017). *Beijing Opera Elements in Qigang Chen's Piano Concerto Er Huang*. (D.M.A. diss.). University of Southern Mississippi. Hattiesburg, MS, USA [in English].
- Wang-Ngai, Siu & Lovrik, Peter. (1998). *Chinese Opera. Images and Stories*. Vancouver: UBC Press; Seattle: University of Washington Press [in English].
- Wei Juanjuan. (2022). The Application of Chinese Opera Music Elements to the Piano Work “Pi Huang”. *Drama Theatre*, issue 8. <https://m.fx361.com/news/2022/1113/10881412.html> [in Chinese].
- Wendy Wan-ki Lee. (2001). *Western Compositional Techniques in Chen Yi's Duo Ye: A performer's Perspective*. New York: Heinrichshofen Edition [in English].
- Xiaole Li. (2003). *Chen Yi's Piano Music: Chinese Aesthetics and Western Models*. (PhD diss.). University of Hawai'i. Mānoa. <https://scholarspace.manoa.hawaii.edu/server/api/core/bitstreams/aaf3714d-499c-44ea-ac8d-04b376a14401/content> [in English].
- Xu, Chengbei. (2012). *Peking Opera: Introductions to Chinese Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, UK [in English].
- Yang, Shuan-Chen. (2008). *Struggle for Recognition: Wen-Ye Jiang, Chih-Yuen Kuo, and Their Piano Music*. (D.M.A. diss.). University of Cincinnati, College Conservatory of Music. Cincinnati, OH [in English].
- Yu Qin. (2015). A brief analysis of the artistic characteristics of Peking Opera. *Popular Literature and Art*, 6, 183 [in Chinese].
- Yundi Hou & Shao Xiao Ling. (2024). *Audiovisual Imagery in Multimodal Perception and Performance of Qigang Chen's Er Huang Concerto*. *AVANCA CINEMA*, 15, 1–10. DOI: 10.37390/avancacinema.2024.a558 [in English].
- Zhai Weiyang (2017). *Analysis of Zhao Zhang's Solo Piano Works*. (Master's thesis). Nanjing Normal University. Nanjing [in Chinese].
- Zhan Qiaoling. (2005). An overview of the development of Chinese opera. *Music Research*, 1, 75–83 [in Chinese].
- Zhang Guangjian. (2020). Problems of interpretation of the piano compositions by Zhang Zhao (on the example of the Fantasy “Pihuang”). *Aspects of Historical Musicology*, XXI, 230–247. DOI 10.34064/khnum2-21.15 [in Ukrainian].
- Zhang Zhenmin. (1985). *Characteristics of Peking Opera singing*. Beijing: People's Music Publishing House [in Chinese].
- Zheng Yan. (2003). On the characteristics of Erhuang Singing in Peking Opera. *Drama House*, 2, 32 [in Chinese].

Marianna Chernyavska

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
 PhD in Art Studies, Full Professor, Vice-Rector for Research,
 Professor at the Special Piano Department
 e-mail: pianokisa@gmail.com
 ORCID iD: 0000-0002-8379-5536

Sun Le

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
 postgraduate student, the Department of Interpretation and Music Analysis
 e-mail: 275533933@qq.com
 ORCID iD: 0009-0003-2368-7407

Sound image of Peking opera in piano works of Chinese composers

Statement of the problem. Among the regional varieties of Chinese musical and dramatic art, the leading place belongs to the capital drama – Beijing (Peking) opera Jingcui, which has absorbed many elements of performances from other regions of China. This art form is considered one of the most valuable cultural treasures of China, it inspires many Chinese composers to create piano music, which presents the sound image of Peking opera.

Objectives, methods, and novelty of the research. The purpose of the article is to identify and scientifically substantiate the connections of the piano works of Chinese composers of the 20th – 21st centuries with the national traditions of Beijing opera. The article involves genre, stylistic, historical, typological, philosophical and aesthetic, comparative, structural, functional, intonation, interpretive, and systemic research methods. The vast majority of scientific works in Chinese and English are devoted to the characteristics of the original tradition of Chinese culture, in particular, to the history of the development of Peking opera, where they consider the characters' roles, the features of makeup and costumes, and the music that accompanies the opera performance. Nevertheless, there are currently no special works that address the stated topic, which determines the scientific novelty of the results of our research.

Research results. The article analyzed the piano works that embody elements of Peking opera: “Willow Earrings” from the cycle “Wanhua in Beijing” (1938) by Jiang Wenye, the fantasy “Duo Yi” (1984) and “Little Beijing Gong” by Zhu Xiaoyu (1991), the fantasy on the themes of Peking opera “Pihuang” (1995)

by Zhang Zhao, “Moments from Peking Opera” (2000) and the Concerto “Er Huang” for piano and orchestra (2009) by Chen Qigang. The versatility of the piano made it possible to reflect the sound image of Peking opera as a synthetic phenomenon in all its components. The presented piano works by Chinese composers widely demonstrate the use of elements of Peking opera as the embodiment of the national style. The main components of its manifestation are the pentatonic modal basis; adherence to the traditional sequence of the tempo-rhythmic organization of sections – banshi; embodiment of the characteristics of the singing styles “sipi” and “erhuan”; principles of variation of “banqiang” of the main themes – “duoban”, “yuanban”, “erliu”, “kuaiban”, “manban”, “daoban”, “yaoban”, etc.; imitation of playing techniques of Chinese instruments that accompany singing and other scenes; reproduction of images associated with the main characters of the opera; program names of piano pieces as a reflection of vivid impressions from stage performances.

Conclusion. The combination of European compositional techniques and expressive means of Peking opera in piano pieces leads to the creation of a kind of synthetic musical language containing elements of Eastern and Western music, hence, various specific types of piano texture arise, based on traditional musical models of Chinese opera. The piano, imitating the sound of percussion and string instruments participating in Chinese opera performances, as well as various manners of opera singing, reproduces their characteristic sound effects and rhythms, using all the experience of modern Western music (tonal and atonal harmony, polyphony, timbre sonorous effects, etc.). Thus, the reproduction in Chinese piano music of the deep meaning of its ancient culture, one of the symbols of which is Peking opera, occurs with the help of modern compositional techniques and methods of musical development.

Keywords: Beijing opera; piano works of Chinese composers; sound techniques; national style; Chinese traditional instruments.

Стаття надійшла до редакції 7 листопада 2024 року

УДК 780.616.432.071.1(092)(510):78

DOI 10.34064/khnum2-37.08

Цінь Юйхан

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

e-mail: 1812866606@qq.com

ORCID iD: 0009-0004-7905-0242

**Сольні фортепіанні твори Ду Мінсіна:
жанрово-стильовий та виконавський аспекти**

У статті досліджено фортепіанний доробок видатного китайського композитора, піаніста, скрипаля і диригента з міжнародним авторитетом Ду Мінсіна (нар. 1928 р.). Композитор відомий передусім як автор масштабних симфонічних, хорових, вокальних та інструментальних творів, балетів, численних обробок народних пісень. Фортепіанна творчість Ду Мінсіна є маловисвітленою, зокрема, відсутні жанрово-стильові характеристики його фортепіанних творів, не розглядається проблематика виконавської реалізації його фортепіанного доробку. Представлене дослідження має на меті оцінку творчого вкладу Ду Мінсіна в національне мистецтво в аспекті жанрової специфіки та новаторства його фортепіанного стилю та виконавської реалізації його піаністичного доробку. Аналізуються, з музикознавчої та виконавської позицій, сольні фортепіанні твори Ду Мінсіна: сюїти «Червоний жіночий батальйон», «Русалка», «Нове століття», «Етюд», обробка «Танець Лотоса». Визначено, що сольна фортепіанна музика Ду Мінсіна є яскравим прикладом втілення класико-романтичного стилю в китайському мистецтві завдяки органічному синтезу досягнень європейського фортепіанного мистецтва композиторів-класиків і романтиків з китайським фольклором. Розглянуто питання, пов'язані з образним змістом творів та їх виконавською реалізацією.

Ключові слова: Ду Мінсін; китайський композитор; фортепіанна творчість; жанрово-стилістична специфіка; виконавська реалізація.

Постановка проблеми.

Ду Мінсін (杜鸣心, Du Mingxin, нар. 1928) – композитор, піаніст, скрипаль і диригент з міжнародним авторитетом. Він відомий, насамперед, як автор масштабних симфонічних творів, балетів, хорових і

сольних вокальних та інструментальних композицій, численних обробок народних пісень. Тому його фортепіанна творчість залишилась однією з малодосліджених сторінок китайської музики. Тим не менш, до фортепіанного доробку майстра належать три Концерти, ряд фортепіанних сюїт, мініатюри, п'єси у чотири руки, камерні ансамблі за участю фортепіано.

Актуальність теми цієї статті визначає той факт, що фортепіанна музика Ду Мінсіна досі не стала предметом спеціального вивчення. Тому важливо звернутись до цих маловідомих сторінок творчості китайського композитора, а також зробити певні узагальнення у спробі осмислити пов'язаний з ними важливий етап розвитку національної фортепіанної музики, представити фортепіанний доробок композитора як історично закономірну ланку в еволюції китайського музичного мистецтва ХХ століття. Пропоноване дослідження покликане сприяти впровадженню в концертне життя і навчально-виховний процес фортепіанних творів Ду Мінсіна, більшість з яких мають на це право завдяки своїм високим художнім якостям.

Останні дослідження і публікації за темою статті. У працях китайських музикознавців, таких як Бянь Мен (卞萌, 1996), Ван Юйхе (汪毓和, 1992), Жао Сяошен (赵晓生, 2000), Тун Даоцзинь (童道锦, 2001), У Цзуцзян (吴祖江, 1998), Чжоу Чжан (周畅, 2003), можна знайти деякі розрізнені відомості про життя і творчість Ду Мінсіна. Єдиною ґрунтовною монографією про життя композитора стало дослідження Сю Фу (秀夫 [原名朱振雷], 2014). Але фортепіанна творчість китайського музиканта мало висвітлена в цій роботі. Відсутні жанрово-стильові характеристики його фортепіанних творів, не розглядаються проблеми виконавської реалізації фортепіанного доробку. Отже, для вивчення жанрово-стильового та виконавського аспектів фортепіанної творчості Ду Мінсіна до методологічної бази дослідження доцільним виявилось залучити праці деяких українських науковців: О. Катрич (2000), Л. Шаповалової (2008), О. Безбородька (2010), Л. Кияновської (2014),

І. Коханик (2017), І. Сухленко (2017), О. Копелюка (2019), Ю. Ніколаєвської (2020), М. Чернявської та К. Тимофєєвої (2022).

Мета дослідження – оцінка творчого вкладу Ду Мінсіна в національне мистецтво в аспекті новаторства фортепіанного стилю композитора, жанрової специфіки та виконавської реалізації його творів.

Матеріалом дослідження слугують найбільш значущі сольні фортепіанні твори Ду Мінсіна: фортепіанні сюїти «Червоний жіночий батальйон», «Русалка», «Нове століття», «Етюд», обробка народної мелодії «Танець Лотоса».

Методологія дослідження. Концепція роботи ґрунтується на поєднанні принципів музично-теоретичного, музично-історичного і виконавського аналізу.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Видатний китайський композитор, піаніст, скрипаль і диригент Ду Мінсін народився 19 серпня 1928 року в місті Цинь Жанг провінції Хубей центрально-східного Китаю. З раннього дитинства Ду Мінсін виявляв неабиякий музичний хист. Уже в десять років він вступив до школи при консерваторії імені Тао в Чунціні (Chongqing). Він вивчав там фортепіано, скрипку і теорію музики з 1938 по 1948 роки. Після цього молодий музикант переїхав до Шанхаю, який був у той час центром музичного життя, і дебютував як піаніст з першим сольним концертом у 1948 році. З 1958 року він став викладати в Центральній консерваторії Пекіна, з часом обійняв посаду професора і декана факультету композиції. Ду Мінсін відвідував США в 1982 і 1988 роках, його Скрипковий концерт був виконаний у Центрі імені Дж. Кеннеді. Композитор є автором багатьох симфонічних робіт, серед яких – програмні симфонії «Юність» і «Великий китайський мур»; симфонічні поеми «Річкова Богиня Лю», «Південне море Батьківщини» і «Майорить армійський прапор!». Його найбільш масштабними творами визнані два Концерти для скрипки, чотири Фортепіанні концерти, балетні сюїти «Русалка» і «Червоний жіночий батальйон».

Багатогранна творча діяльність Ду Мінсіна охоплює всі галузі фортепіанного мистецтва: композиторську творчість, виконавство і

педагогіку. Музикант зробив вагомий внесок у збагачення вітчизняної фортепіанної музики, створивши чудові зразки професійного педагогічного і концертного репертуару. Глибоко усвідомлюючи необхідність розвитку національного фортепіанного виконавства, Ду Мінсін бачив подальший шлях розвитку китайської музики в синтезі народних традицій і професійної європейської майстерності, у розширенні кола жанрів і форм фортепіанної літератури.

Однією з особливостей фортепіанної творчості Ду Мінсіна є її нерозривна єдність з образами та ідеями симфонічних і балетних композицій, взаємозбагачення творів різних жанрів. Для Ду Мінсіна улюбленим фортепіанним жанром стали циклічні твори. Композитор є автором кількох фортепіанних сюїт – перекладень для фортепіано уривків власних балетів, які посідають важливе місце у його творчості. Це фортепіанні сюїти за мотивами балетів «Червоний жіночий батальйон» і «Русалка». Жанр сюїти найчастіше осмислюється музикантом як ліричне або героїко-драматичне оповідання, пов'язане з образом Батьківщини. Продовжуючи усталені традиції національної фортепіанної музики, композитор збагатив її новою тематикою – образом жінки на війні.

У часи Культурної революції Ду Мінсін працював над балетом «Червоний жіночий батальйон» у співпраці з Ву Зуцяном (*Wu Zuqiang*), Ши Ваншуном (*Shi Wanshun*), Ван Янцяо (*Wang Yanqiao*) і Дай Хонвеем (*Dai Hongwei*). Ця «зразкова» з погляду того часу танцювальна драма триває більше двох годин і відрізняється своєю крайньою політичною тенденційністю. Не варто дорікати талановитим композиторам за цей дуже заангажований твір, бо, ймовірно, на написання балету їх спонукала тодішня влада. Танцювальна драма має шість чітко визначених сцен, увертюру, прелюдію та інтерлюдії – проміжні епізоди. Назви танців, ймовірно, скажуть слухачеві навіть більше, ніж він захотів би дізнатися про балет: «Увертюра»; «Пролог: Втеча з утробы тигра, ненависть у грудях»; «Відкидання ворога від червоного табору під керівництвом Чанг Ксінг»; «Чінг Хуа розповідає про свої образи і йде в Червону Армію»; «Удар з усіх боків. Нічна атака на барліг банди-

тів»; «Виховані партією герої. Солдати і цивільні – одна сім'я»; «Триматись до кінця в горах; Хоробре вбивство ворога»; «Проміжний епізод: Переслідування ворога з силою лавини» і «Вперед! Уздовж кривавої дороги, де впали герої».

Фортепіанна сюїта за мотивами балету «Червоний жіночий батальйон» абстрагується від багатьох жахів першоджерела. Композитор прагне передати життєстверджувальні настрої, прославляючи мужність китайських жінок-бійців. У циклі головне місце відведено героїчним образам. Сюїта включає три номери: «Збройні сили і народ – єдина сім'я», «Весела і радісна жінка-боєць» і «Відважно вперед!». Усім трьом номерам сюїти притаманні імпровізаційність, використання класичних принципів варіювання, збагачених романтичними виразними засобами, «пишність» фактури, де застосовуються поліфонічні прийоми. Фортепіанна сюїта Ду Мінсіна «Червоний жіночий батальйон» узагальнює образи народного гніву і сили. Героїко-патріотична ідея, пов'язана з воєнними роками, знаходить своє продовження як частина єдиної теми, що пронизує роботи багатьох китайських митців – теми Батьківщини. Її втіленню сприяло вміле використання китайськими композиторами особливостей народного музичного мистецтва. При цьому увага здебільшого концентрується навколо інтерпретування у фортепіанному звучанні народної історичної пісні.

Перша п'єса циклу Ду Мінсіна, «Збройні сили і народ – єдина сім'я», починається вільним вступом у дусі народних імпровізацій з барвистими форшлагами і трелями у верхньому регістрі. Засоби художньої виразності, що сходять до традицій європейського романтизму як одного з основних стильових напрямів у фортепіанній музиці композитора, поєднуються з національно-характерним мелосом, джерелом якого є практика народного вокального та інструментального виконавства.

П'єса «Весела і радісна жінка-боєць» продовжує народно-танцювальну тему. Вільний імпровізаційний вступ асоціюється з музикуванням на народних китайських інструментах і свідчить про переосмислення автором прийомів романтичного піанізму на національному

грунті, їх адаптації до китайської музичної традиції. Гнучка вокальна декламація покладена в основу пісенної мелодії фортепіано, до якої додається барвистий гармонічний супровід-тремоло. Вона розвивається за рахунок певної драматизації і внесення деяких зображувальних прийомів, а також багатства мелодичного, гармонічного, фактурного варіювання. Багатоплановість і поліфонічна насиченість фактури стають характерними для фортепіанних п'єс композитора. Заключна п'єса циклу – «Відважно вперед!» – свого роду фортепіанна фреска, сповнена пафосу завдяки заклично-радісним інтонаціям. Її акордова фактура і динаміка, а також рухливий темп покликані передати піднесений настрій і героїчний оптимізм. Композитор підкреслює окремі виразні мелодичні звороти й інтонації, барвисто зіставляє різні регістри інструмента, що разом із різноманіттям фактурних прийомів дозволяє йому створити яскраві образи, сповнені героїчного пафосу й оптимістичної надії.

Назви п'єс фортепіанного циклу зобов'язують виконавця розглядати його як програмний твір, що має в основі тему війни й героїзму. У фортепіанній фактурі всього циклу використана крупна і дрібна техніка: широко розташовані акорди, тремоло, віртуозні пасажі. Ясна спрямованість до основної кульмінації перед кодою в кожній із п'єс циклу дозволяє побудувати їх чіткій виконавський план.

Другий твір, що став першоджерелом сюїти «Русалка», – однойменний балет, створений Ду Мінсіном у співавторстві з У Цзуняном. Цей твір виявився повною протилежністю творам періоду революційних подій. В основу сюжету балету покладено міф про принцесу моря Русалку, яка разом із земною людиною – Мисливцем, перемогла гірське чудовисько; урешті-решт, Русалка і Мисливець одружилися. У фортепіанну сюїту за мотивами балету «Русалка», написану Ду Мінсіном у 1959 році, включено вибрані фрагменти сценічного твору – музичний матеріал Прологу і 15 фрагментів із першого, другого і третього актів. П'єси фортепіанної сюїти складаються в лінію танцювальних номерів: «Танці Женьшеня», «Танець Русалки і Мисливця», «Танці водоростей», «Танець рибки», «Танці перлин»,

«Танці коралів», «Весільний обряд», «Танці квітів», «Танці захоплення», «Танці черепашок», «Танці солом'яних капелюхів», «Танці нечисті», «Танець трьох нечистих», «Танці 24 русалок». Більшість номерів має життєрадісний, оптимістичний характер.

У цій сюїті Ду Мінсін проявив свою майстерність не тільки як талановитий композитор, але і як прекрасний піаніст. Авторська редакція номерів балету тяжіє до збереження всіх деталей першоджерела, але при цьому є дуже зручною для піаніста. Надзвичайно красиві й багаті мелодика і гармонія створюють відчуття занурення у чарівне водне царство. Твір також приваблює своєю виразністю, тісно пов'язаною з народною музичною традицією, яскравою темброво-коліристичною трактовкою інструмента, багатством ігрових прийомів, оснований на різних видах техніки, що дозволяють розкрити віртуозні можливості виконавця.

Розкриттю авторського задуму твору сприяє усвідомлення властивих творчому стилю Ду Мінсіна жанрової конкретності, програмності, поліфонічності, глибинності втілення фольклорних витоків. Ці стильові риси реалізовані в метроритмічній, інтонаційній і ладогармонічній сферах і впливають на такі компоненти виразності фортепіанного звучання, як фразування, агогіка, туше, педалізація, інтонування фактури тощо. Для всебічного осягнення стильових особливостей, ладово-інтонаційної специфіки музичної мови сюїти піаністу-виконавцю необхідно враховувати паралелі з іншими жанрами композиторської спадщини – балетними та симфонічними творами майстра.

Фортепіанні номери сюїти пройняті інтонаціями народних пісень та інструментальних награвань. Народна пісня чи інструментальний наспів рідко використовується в цитатній формі. Переосмислені, творчо перероблені, окремі характерні мелодичні, ладогармонічні, ритмічні і навіть темброві риси народної музики є основою музичної мови цих фортепіанних п'єс.

Подібно до традиції, розповсюдженої серед європейських художників епохи Ренесансу, цією роботою два талановитих і честолюбних молодих артисти виставили на огляд свої власні творчі здібності

в надії вразити своїх старших колег. І вони мали успіх, оскільки «Русалка» вважалася хітом китайського балету, а у списку творів, рекомендованих до виконання в 1985 році, були названі всі три версії «Русалки» – танцювальна драма, фортепіанна сюїта й оркестрова сюїта, основані на цьому музичному творі.

Ду Мінсін з великим задоволенням писав також дитячу фортепіанну музику. Необхідність композиторської підтримки розвитку музичної освіти в Китаї спонукала митців до створення фортепіанного репертуару для дітей, молоді та юнацтва. Тому в останнє десятиліття XX століття розвиток жанру дитячого фортепіанного циклу досяг своєї вершини, «з'явилося багато творів, що мають новаторське значення не тільки у сфері музичної мови, а й у змісті, виборі тем, стилі і жанрі, в техніці виконання» (Хуан Чжулін, 2009: 10).

Фортепіанна сюїта для юнацтва Ду Мінсіна *«Нове століття»* (2000) призначена для молодого покоління XXI століття. Твір став дуже популярним і сьогодні продовжує активно використовуватися в навчальному процесі. Характерною рисою сюїти став синтез європейських і народних китайських жанрів. Сюїта характеризується ясністю висловлювання, стрункістю викладу музичного матеріалу, прозорістю фактури. Композитор знайомить маленьких виконавців із власною палітрою музичних звучань, користуючись для цього найпростішими засобами і створюючи світлі, оптимістичні образи, доступні дитячому сприйняттю. У його сюїті *«Нове століття»* помітним є уважне ставлення до засвоєння молоддю жанрових засад європейської музики, зокрема жанрів маршу та вальсу. Про це свідчать і назви п'єс: *«Радісне алегро»*, *«Пісня мрії»*, *«Вальс»*, *«Марш молоді нового століття»*. При цьому спостерігається використання композитором пентатоніки. Пентатонний лад у синтезі з елементами європейської мажорно-мінорної системи надає композиторові широке коло можливостей для створення різних емоційних станів. Іноді пентатоніка буває майже прихованою і лише додає музиці певного колористичного відтінку.

Сюїта *«Нове століття»*, як і інші твори китайських композиторів для дітей, покликана виховувати молоде покоління музикантів на на-

вчальному матеріалі, що має конкретні художні завдання та невеликий обсяг. Попри те, що центральною художньою ідеєю при створенні циклів для дітей стала доступність музичних образів, це жодним чином не пов'язано зі спрощенням технічних засобів їх реалізації. Твір поєднує найважливіші завдання, що постають перед композиторами, які створюють дитячий репертуар, – це простота, «легкість фортепіанного викладу з педагогічною доцільністю прийомів, що дозволяють засвоїти найбільш важливі піаністичні навички: різні види артикуляції, способи дотику до інструменту, музичне передчуття й здатність інтонувати, технічну витривалість. Одним із найважливіших факторів розвитку є художня значущість даних творів...», де представлені «яскраві музичні образи» (Хуан Чжулін, 2009: 10–11).

«Етюд» Ду Мінсіна – цікавий зразок віртуозного жанру в китайській фортепіанній музиці. Він привертає увагу простотою задуму, пошуками раціональних піаністичних рішень. Разом з тим, цей твір яскраво відбиває концертно-віртуозні характеристики – звукову щільність, застосування різних технічних прийомів, блиск і темброву барвистість фортепіанної фактури у поєднанні з поетичною гармонійністю музичної мови, зіставлення регістрових тембрів тощо. Композитор використовує метод варіювання музичного матеріалу та фактурного збагачення музичної тканини.

«Етюд» Ду Мінсіна є достатньо популярним у китайській фортепіанній педагогічній практиці. У творі синтезуються риси класичного і романтичного піанізму. Такі формули фортепіанної фактури, як альбертієві баси, гамоподібні й арпеджовані пасажі, збагачені засобами романтичного мистецтва: відчутні впливи Ф. Шопена і його геніальних етюдів. Особливу спорідненість можна виявити з Етюдом № 23 польського митця. Ду Мінсін так само розпочинає свою композицію неквапливим вступом задумливого характеру. Однак у низькому регістрі звучить мелодія, близька до китайських народних наспівів, і музика одразу набуває неповторного національного колориту.

Фортепіанна обробка Ду Мінсіном народної мелодії «Танець Лотоса» демонструє на фортепіано один з найкращих китайських

народних жіночих танців, що поширений у східних районах провінції Ганьсу, який раніше був відомий під назвою «Вогні, що блукають». У 1953 році балетмейстери Дай Ай-Лянь і Цяо Гу здійснили постановку цього танцю під назвою «Танець Лотоса». Цей танець був виконаний 1957 року на IV Всесвітньому фестивалі молоді і студентів, де здобув другу премію.

Як відомо, символ лотоса в китайській культурі пов'язаний із найбільш світлими і чистими вполюваннями людини. Він символізує благополуччя, мир, здоров'я. У буддистських практиках лотос означає просвітлення і любов. Втілення в п'єсі Ду Мінсіна образу лотоса відбувається через багату гармонічну мову, якій властиве поєднання романтичних барв і національного колориту, зіставлення пентатоніки та хроматизованих підголосків, колористичні ефекти та ін. Вибір тих чи інших фортепіанних прийомів зумовлений не тільки бажанням композитора створити ефектне, зовні яскраве звучання, а й прагненням відобразити засобами фортепіано внутрішній зміст образу. Мелодична мова композитора багата і різноманітна, мелодичних рух вирізняється широким диханням, внутрішньою напруженістю і тривалістю розгортання.

Висновки.

Фортепіанна творчість Ду Мінсіна пройшла значний шлях розвитку, сутність якого визначається еволюцією системи його ідейно-художнього мислення, яке спирається на весь його життєвий досвід. Його перші фортепіанні твори виникли на ґрунті, підготовленому китайською фортепіанною музикою початку ХХ століття. Фортепіанна творчість композитора розвивалася в руслі загальноєвропейських традицій, що дали імпульс розквіту національної композиторської школи.

Фортепіанна музика Ду Мінсіна є яскравим прикладом втілення класико-романтичного стилю в китайському музичному мистецтві завдяки органічному синтезу досягнень європейських композиторів класичної і романтичної доби з китайським фольклором. Ду Мінсін є прихильником тонального мислення й естетичних настанов мистецтва ХІХ століття, віддаючи перевагу фортепіанній мініатюрі або цикліч-

ним формам. Серед жанрів його фортепіанної творчості переважають програмні сюїти, концертні п'єси та мініатюри, обробки фольклорного матеріалу. У програмних п'єсах відображені історичні події, портретні замальовки, картини природи, обряди, взаємини героїв, казкові образи, лялькові персонажі і т.п.

Серед стилістичних пріоритетів композитора – тяжіння до концертності, розуміння віртуозності, досконалого володіння інструментом як засобу розкриття в музиці художньої складової образно-емоційного змісту. Інша грань його піанізму проявляється у спрямованості до камерного типу висловлювання, акварельних фарб, скромності фактурного малюнка. Ця складова доповнюється незгасним інтересом до світу дитинства – як в образно-змістовому, так і в дидактично-виховному планах. Необхідно відзначити важливу роль фортепіанної творчості Ду Мінсіна у створенні навчально-педагогічного репертуару, що сприяє музичному розвитку виконавської індивідуальності на різних стадіях навчання.

Композитор суттєво збагатив національну фортепіанну літературу, піднявши її до рівня професійного концертного виконавського репертуару. Глибоко усвідомлюючи необхідність створення такого репертуару, Ду Мінсін пройшов у своїй творчості через синтез фольклорних традицій і професійної європейської майстерності, розширивши коло жанрів і форм фортепіанної літератури.

Перспективою розвитку нашої теми може стати вивчення жанру фортепіанного концерту у творчості Ду Мінсіна.

ЛІТЕРАТУРА

- Безбородько, О. А. (2010). *Національно-вербальний фактор музичної творчості*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ.
- Катрич, О. Т. (2000). *Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ.
- Кияновська, Л. (2014). Психологічний портрет композитора як джерело пізнання його індивідуального стилю. *Українська музика*, 3(13), 52–57.

- Копелюк, О. (2019). Феноменологія стилю як музикологічний дискурс. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 55, 7–21. DOI 10.34064/khnum1-55.01
- Коханик, І. М. (2017). Музичний стиль як сфера комунікації композитора, виконавця, музикознавця. *Київське музикознавство*, 55, 70–81.
- Ніколаєвська, Ю. В. (2020). *Номо Interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть*. (Монографія). Харків: Факт.
- Сухленко, І. Ю. (2017). Твір композитора у виконавській практиці: тотожність / ідентичність-відкритість-цілісність. *Аспекти історичного музикознавства*, 10, 169–180.
- Хуан Чжулін. (2009). *Шляхи розвитку дитячої фортепіанної музики в Китаї*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Чернявська, М. С., Тимофєєва, К. В. (2022). Вектори оновлення фортепіанного репертуару сучасного виконавця. *Аспекти історичного музикознавства*, 29, 43–67. DOI 10.34064/khnum2-29.03
- Шаповалова, Л. В. (2008). *Музика як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості* (Автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- 卞萌. (1996). 中国钢琴文化之形成与发展. 北京: 华乐 [Бянь Мен. (1996). *Формування і розвиток китайської фортепіанної культури*. Пекин: Хуа Юе].
- 童道锦. (2001). 钢琴艺术研究文集 (下册). 下册载. 中国钢琴曲. 国外钢琴作品. 北京: 人民音乐 [Тун Даоцзинь. (2001). *Зібрання досліджень з питань фортепіанного мистецтва*. Т. 2. Китайські фортепіанні твори. Зарубіжні фортепіанні твори. Пекин: Народна музика].
- 汪毓和. (1992). 中国近代音乐家评传. (上册). 北京: 文化艺术 [Ван Юйхе. (1992). *Біографії сучасних китайських музикантів*. (Кн. 1). Пекин: Культура і мистецтво].
- 吴祖江. (1998). 分析钢琴周期“美人鱼”. 钢琴艺术. №4. 页. 36. [У Цзущан. (1998). *Аналіз фортепіанного циклу «Русалка»*. *Фортепіанне мистецтво*, 4, 36].
- 秀夫, [原名朱振雷]. (2014). 杜鸣心:大音希声. 北京中国文联出版社 年. [Сю Фу [Чжу Чженьлей]. (2014). *Ду Мінсін: Чудові звуки мовчать*. Вид-во Пекінської федерації літературних і мистецьких кіл].

- 赵晓生. (2000). 钢琴文化. 北京 : 韵华 [Жао Сяошен. (2000). Фортепіанна культура. Пекін: Юньхуа].
- 周畅. (2003). 中国现当代音乐家与作品. 北京: 人民音乐 [Чжоу Чжан. (2003). Сучасні китайські музиканти та їхні твори. Пекін: Народна музика].

REFERENCES

- Bezborodko, O. A. (2010). *National-verbal factor of musical creativity*. (Extended abstract of PhD diss.). P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].
- Bian Meng. (1996). *Formation and development of China piano culture*. Beijing: Hua Yue [in Chinese].
- Chernyavska, M. S., & Tymofeieva, K. V. (2022). Vectors for updating the piano repertoire of a modern performer. *Aspects of Historical Musicology*, 29, 43–67. DOI 10.34064/khnum2-29.03 [in Ukrainian].
- Huang Zhulin. (2009). *Paths of development of children's piano music in China*. (Extended abstract of PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky State University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Katrych, O. T. (2000). *Individual style of a musician-performer (theoretical and aesthetic aspects)*. (Extended abstract of PhD diss.). P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].
- Kokhanyk, I. M. (2017). Musical style as a sphere of communication of a composer, performer, and musicologist. *Kyiv Musicology*, 55, 70–81 [in Ukrainian].
- Kopeliuk, O. (2019). Phenomenology of style as a musicological discourse. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education*, 55, 7–21. DOI 10.34064/khnum1-55.01 [in Ukrainian].
- Kyianovska, L. (2014). Psychological portrait of a composer as a source of knowledge of his individual style. *Ukrainian Music*, 3(13), 52–57 [in Ukrainian].
- Nikolaievska, Yu. V. (2020). *Homo Interpretatus in the musical art of the 20th – early 21st centuries*. Kharkiv: Fact [in Ukrainian].
- Shapovalova, L. V. (2008). *Music as an analogue of personality: to the problem of reflective consciousness*. (Extended abstract of Doctoral diss.). P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].
- Sukhlenko, I. Yu. (2017). Musical work of a composer in performing practice: sameness / identity – openness-integrity. *Aspects of Historical Musicology*, 10, 169–180 [in Russian].
- Tong Daojin. (2001). *Collection of Researches on Piano Art*. (Vol 2). Chinese Piano Works. Foreign Piano Works. Beijing: People's Music [in Chinese].

- Wang Yuhe. (1992). *Biographies of Modern Chinese Musicians*. (Book 1.) Beijing: Culture and Art [in Chinese].
- Wu Zujiang. (1998). Analysis of the piano cycle “Mermaid”. *Piano Art*, 4, 36 [in Chinese].
- Xiu Fu [Zhu Zhenlei]. (2014). *Du Mingxing: Wonderful sounds are silent*. Beijing: Beijing China Federation of Literary and Art Circles Press [in Chinese].
- Zhao Xiaosheng. (2000). *Piano Culture*. Beijing: Yunhua [in Chinese].
- Zhou Zhang. (2003). *Contemporary Chinese musicians and their works*. Beijing: People’s Music [in Chinese].

Qin Yuhan

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student,
the Department of Interpretology and Music Analysis
e-mail: 1812866606@qq.com
ORCID iD: 0009-0004-7905-0242

Du Mingxin’s solo piano works: genre-style and performance aspects

Statement of the problem. *The article examines the piano works of the famous Chinese composer, pianist, violinist and conductor with international prestige Du Mingxing. The composer is known primarily as the author of large-scale symphonic works, ballets, choral, vocal and instrumental works, numerous arrangements of folk songs. Solo piano works of the composer are analyzed – the suites “Red Women's Battalion”, “Mermaid”, “New Century”, the piece “Etude”, and the arrangement of folk tune “Lotus Dance”. The genre component of the composer’s piano works is studied and their stylistic features are determined. The issues related to the characteristics of figurative content and its performance implementation, and the pianistic techniques used by the author in each specific work are considered.*

Objectives, methods, and novelty of the research. *The purpose of the study is to assess Du Mingxing’s creative contribution to national art in terms of innovation in piano style, genre specificity, and performance implementation of his works. The concept of the work is based on a methodology that combines the principles of music-theoretical, music-historical and performance analysis. The relevance of the topic and the scientific novelty of the results of this investigation are determined*

by the fact that Du Mingxing's piano music has not yet become the subject of special study.

Research results. Du Minxing's piano work has gone through a significant path of development, the essence of which is determined by the evolution in the system of his ideological and artistic thinking, which reveals all his life experience. His first piano works arose on the ground prepared by Chinese piano music of the early 20th century. They developed in the vein of pan-European traditions, which gave impetus to the flowering of the national composer school. Du Minxing's piano music is a vivid example of the embodiment of the classical-romantic style in Chinese art due to the organic synthesis of the achievements of European piano classicism and romanticism with Chinese folklore. Among the genres, program suites, concert pieces and miniatures, and arrangements of folklore prevail. The program pieces reflect historical events, portrait sketches, nature scenes, rituals, relationships between heroes, fairy-tale images, puppet themes, etc. This component is complemented by a relentless interest in the world of childhood, both in figurative and substantive terms, and in didactic and educational terms. It is also necessary to note the important role of Du Minxin's piano work in creating an educational and pedagogical repertoire that will contribute to the development of performing individuality at different stages of learning.

Conclusion. The composer significantly enriched the national domestic piano literature, raised it to the level of professional concert performance of the repertoire. Deeply aware of the need to create a national performing repertoire, Du Mingxing "moved" in his work through the synthesis of folklore traditions and professional European skill, expanding the range of genres and forms of piano literature.

Keywords: Du Mingxin; Chinese composer; piano creativity; genre-stylistic specifics; performance realization.

Стаття надійшла до редакції 4 листопада 2024 року

УДК 780.643.2.071.2(73)(092):78.036.9

DOI 10.34064/khnum2-37.09

Стецюк Роман Олександрович

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

e-mail: romanstetsiuk88@gmail.com

ORCID iD: 0000-0002-7980-2289

**Джазовий саксофонний стиль С. Роллінза:
етапи становлення**

Розглядається творчість видатного джазмена Сонні Роллінза, чимало аспектів якої все ще залишається поза дослідницькою увагою, з погляду еволюції його стилю; виявляються параметри, які вплинули на його формування і розвиток. Застосовано комплекс загальнонаукових та музикознавчих методів дослідження (жанрово-стильовий, біографічний, історичний, структурно-функціональний, інтерпретаційний). Як результат, визначено три періоди творчості С. Роллінза: перший – моностильовий з опорою на hard bop (до 1959 року, тобто до першої творчої «паузи»); другий – полістильовий або еклектичний (від початку 1970 років, коли закінчився його другий «відхід зі сцени»); третій – ретроспективний, що поєднує ознаки двох попередніх у «новому моностилі» (від 1980 років дотепер). Підсумовано, що, залишаючись самим собою, С. Роллінз зумів енциклопедично узагальнити ключові тенденції і напрямки світової музики значного за масштабами часового періоду – від 50 років минулого століття до сьогодні.

Ключові слова: творчість С. Роллінза; джазовий саксофон; стиль; стилістика; історія джазу.

Постановка проблеми.

«Жива легенда» – так називають видатного джазового саксофоніста Теодора Уолтера «Сонні» Роллінза / Theodore Walter «Sonny» Rollins (нар. 1930 р.). З його ім'ям пов'язаний важливий період становлення джазу, який можна позначити як перехідний, розмаїтий за стилістикою, що передував новаціям другої половини ХХ століття. Дж. Коллієр дає таку оцінку творчості цього видатного джазмена:

«Роллінза часто називають новатором джазу – навряд чи це відповідає дійсності» (Collier, 1978: 449). Обґрунтовуючи свою позицію, дослідник зазначає, що «його вплив пояснюється не новою виконавською інтерпретацією, а визначним талантом, який викликав захоплення музикантів» (там само). «Еклектик-джаз», що демонструється С. Роллінзом, фактично означає різноманітну палітру жанрів, які входять у його цілісний стиль. Видатний саксофоніст-імпровізатор сучасності по праву з 1973 року посідає місце в «Залі слави джазу». Він отримав дві премії *Grammy* та став лауреатом в номінації «*Lifetime achievement Award*» (2004). У 2010 році музикант був нагороджений Національною медаллю США в галузі мистецтв.

Творчість С. Роллінза позначена глибиною емоційного висловлювання, приваблює насиченим, багатим звучанням інструмента і викликає жвавий інтерес як слухачів, так і джазологів. Проте чимало творів видатного митця і певні аспекти його творчого стилю все ще залишаються поза дослідницькою увагою, що свідчить про **актуальність та новизну** запропонованої нами теми.

Останні дослідження і публікації. Творчості С. Роллінза присвячені дослідження американських музикознавців, зокрема М. Вільямса (Williams, 1993), Б. Гівана (Givan, 2014, 2016, 2023), Дж. Коллієра (Collier, 1978), Е. Леві (Levy, 2022), М. Макдоноу (McDonough, 2005), Г. Шуллера (Schuller, 1958). Більшість названих досліджень мають незначні масштаби та переважно розкривають особливості певного періоду чи ряду творів у доробку музиканта. Зокрема, робота Дж. Коллієра (Collier, 1978) містить біографічні відомості про джазмена до 1960 років та описує творчу діяльність С. Роллінза цього періоду, пов'язану із джазовим напрямом «хард-боп». На ранніх композиціях джазмена зосереджується й М. Вільямс (Williams, 1993). Г. Шуллер (Schuller, 1958) розглядає особливості джазової імпровізації на прикладі композиції «*Blue 7*». Остання з названих робіт, за словами Б. Гівана (Givan, 2014), є дискусійною, оскільки стаття не враховує культурний контекст. До того ж, Г. Шуллер, розглядаючи «*Blue 7*», стверджує, що в середині цієї композиції С. Роллінз розвинув мотивні

елементи її теми. Б. Гіван вважає цю думку хибною, оскільки мотив, названий Г. Шулером тематичним, був «імпровізаційною формулою» С. Роллінза, яка зустрічалася в багатьох його записах (Givan, 2014: 167). Значний інтерес викликають інші роботи Б. Гівана (Givan, 2016, 2023), присвячені творчості С. Роллінза. В одній з них (Givan, 2016) автор розглядає та переосмислює деякі випадки взаємодії виконавців у процесі імпровізації. Інше дослідження Б. Гівана «Музична думка Сонні Роллінза: риторика, стриманість і реальність» (Givan, 2023) осмислює суперечливу заяву С. Роллінза про те, що він вважав себе примітивним (інтуїтивним) виконавцем. Б. Гіван, спираючись на рукописи музиканта, заперечує цей факт, оскільки в 1960 роки С. Роллінз активно займався самопізнанням – записував практичні вправи, а також технічні та інтроспективні коментарі, читав літературу, що охоплювала широкий тематичний спектр: праці, присвячені теорії музики, акустиці, фізіології дихання людини тощо.

Важливою для осмислення творчості С. Роллінза є монументальна монографія Е. Леві «Саксофонний колос: життя та музика Сонні Роллінза» (Levy, 2022). Дослідження вражає деталізацією при викладенні біографічних відомостей: включено інформацію щодо походження С. Роллінза та членів його сім'ї, топографічні деталі з позначенням точних адрес, за якими проживав і працював джазмен, місць, які він відвідував, побутові подробиці, особливості характеру та поведінки «героя оповідання», точні дати тих чи інших подій та багато іншого. Такий підхід дозволяє читачеві поринути у життя і творчість С. Роллінза, досягнути риси його характеру, вподобання, особисті стосунки тощо. Однак розгорнуті аналітичні нариси безпосередньо музичного матеріалу майже відсутні.

Мета цієї статті – визначити параметри, які вплинули на формування та еволюцію джазового саксофонного стилю С. Роллінза.

Методологія дослідження. Застосовано комплекс загальнонаукових та музикознавчих дослідницьких методів, таких як *жанровий, біографічний, історичний, структурно-функціональний та інтерпретаційний*.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Стиль С. Роллінза характеризується джазологами як еклектичний (Collier, 1978), де на паритетних засадах поєднувалися, комбінувалися (окремо або одночасно) свінг, боп, естрадний джаз, від якого у 1950 роки минулого століття відокремлюється рок-музика – стильовий антипод елітарного джазу як надбання, насамперед, афроамериканської мовленнєвої традиції.

Можливо, така мозаїчність стилю пов'язана з розмаїттям музичних інтересів С. Роллінза в дитинстві та юності, адже він зростав під впливом різнобічних музичних вражень. Перш за все, слід відзначити, що батьки музиканта були вихідцями з Віргінських островів, які, за словами Е. Леві / *Aidan Levy*, «охоплюють різноманітні традиції, які є колективними і поліритмічними, потребують винахідливості імпровізатора та нерозривно пов'язані з танцем» (Levy, 2022: 5). Серед танців, розповсюджених на Віргінських островах на початку XX століття, дослідник називає *карізо*, *квадриль* і *бамбулу*. Крім цього, існував напрям африканської музики – *кельбе* (рання форма *калінсо*), який виконували популярні на той час скретч-групи. До характерних рис *кельбе* належать «мелодична імпровізація, синкопований ритм та оповідальний характер» (там само). Е. Леві вважає, що джазмен успадкував всі ці традиції (Levy, 2022).

Іншим джерелом музичних вражень було місто, де народився джазмен, – Нью-Йорк – та один із найвідоміших його афроамериканських кварталів – Гарлем. Там вирувало жваве музичне життя, про що згадує сам виконавець: «Це було ідеальне середовище для когось, подібного до мене, який хотів стати музикантом. Всі мої кумири жили поблизу» (цит. за: Levy, 2022: 10). При цьому сім'я відвідувала церкву, де також звучала музика, зокрема інструментальна. Там юнак захопився звучанням труби. Одним із улюблених музикантів молодого С. Роллінза був Фатс Уоллер / *Fats Waller*. Його пісня «*I'm Gonna Sit Right Down and Write a Letter*», почута по радіо, стала «одним із моїх найбільш ранніх спогадів про джаз», – зазначає С. Роллінз (цит. за: Levy, 2022: 5). Саме тоді юнак зрозумів, що хоче стати джазовим

виконавцем. Серед музикантів, творчістю яких захоплювався Сонні Роллінз, можна назвати Дюка Еллінгтона / *Duke Ellington*, Бена Уебстера / *Ben Webster*, Нета Кінга Коула / *Nat King Cole*, Бенні Берігана / *Bunny Berigan*, Луї Армстронга / *Louis Daniel Armstrong* та інших. Проте кумирами молодого джазмена стали саксофоністи Коулман Хокінс / *Coleman Hawkins* та Луїс Джордан / *Louis Jordan*. Удосконалюючи власні виконавські навички, Сонні Роллінз надихався імпровізаціями цих джазових музикантів. За словами Е. Леві, у подальшому він «буде працювати над тим, щоб поєднати “елементарну” гру Джордана, як він думав про це, з “інтелектуальним елементом і величчю” Хокінса» (Levy, 2022: 28). Серед такого розмаїття різнохарактерної, різностилевої музики й формувався музичний світогляд С. Роллінза.

Саксофонний стиль джазмена на ранньому етапі його творчості (1940 роки) був пов’язаний із вокально-танцювальною течією «*jump band*», представленою невеликими свінговими оркестрами в складі двох-трьох солістів і ритм-групи, що виконували «популярні мелодії і блюзи, як правило, з вокалом комічного або фривольного змісту» (Collier, 1978: 449).

Свою виконавську манеру С. Роллінз, який віддавав на той час перевагу альтовому саксофону, будував на поєднанні «енергійного свінгу і блюзу» (там само), тобто в рамках типових засобів комерційного афроамериканського джазу, а експерименти бібопу, що лише виник на той час, його «мало цікавили». Найближчою в той період йому була манера К. Хокінса, під впливом якого він незабаром змінив альтовий саксофон на теноровий, на якому «опановував інтенсивне, насичене звучання» (там само). При цьому, копіюючи К. Хокінса, С. Роллінз переймав у нього і стилістику «білого» саксофонного джазу, який був визначальним для більшості афроамериканських саксофоністів аж до 1930–40 років. Манера гри К. Хокінса поєднувала вибуховість, напористість похідних від блюзу *dirty tones* афроамериканських витоків з властивою «білим» саксофоністам «гладкістю, плавністю, злитністю» виконання (там само: 219).

Важливий внесок у розвиток музичних здібностей С. Роллінза зробили два його вчителі, у яких він брав приватні уроки. Першим з них був Волтер Томас / *Walter Thomas*, у якого С. Роллінз навчився мотивному та імітаційному прийомам розвитку музичного матеріалу: «Томас був одним із перших, хто вважав, що імпровізації можна навчитися. Він підкреслював важливість повторення та варіації» (Levy, 2022: 42). Другим вчителем став Джо Наполеон / *Joe Napoleon*, який працював із Сонні Роллінзом над звуковидобуванням та правильною постановкою дихання.

Утім, як зазначає Дж. Колліер, у 1950 роки, коли С. Роллінз став учасником ансамблю Майлса Девіса / *Miles Davis* і записав з ним 1954 року кілька своїх композицій (включаючи «*Oleo*», що стала пізніше джазовим стандартом), «вплив Хокінса на його манеру зберігся лише в найзагальніших рисах» (Collier, 1978: 451), музикант «став використовувати короткі, ламані фігури, розділені паузами», що «незабаром стало відмінною рисою його виконавської манери» (там само).

У 1956 році з'явився перший авторський альбом С. Роллінза, записаний разом із піаністом Т. Фланагеном / *Tommy Flanagan*, контрабасистом Д. Уоткінсом / *Douglas Watkins* і барабанщиком М. Роучем / *Maxwell Roach* під символічною назвою «*Saxophone Colossus*». Серед п'яти композицій альбому найбільшу зацікавленість дослідників викликала «*Blue 7*». Зокрема, М. Вільямс зазначає, що інтерпретацію цього твору «може відразу оцінити майже будь-хто: від новачка, який хоче знати, де розташована мелодія, до того, хто симпатизує класиці та може оцінити, наскільки розвиненим стало мистецтво джазмена» (Williams, 1993: 184).

Г. Шуллер вважає, що С. Роллінз застосував у «*Blue 7*» новаторський підхід до імпровізації. Загалом автор виділяє два типи джазової імпровізації: *paraphrase* (парафраз), який передбачає розвиток мелодії завдяки орнаментиці, та *chorus* – вільну імпровізацію з виходом за межі заданого тематичного матеріалу, де виконавець використовує лише акордову структуру (Schuller, 1958: 6). У джазовому мистецтві, за словами автора, перевага віддається другому типу.

Пояснюючи імпровізаційний процес у джазі, дослідник говорить про неправильне використання терміна «варіація»: «У цьому відношенні важливо відмітити, що те, що ми час від часу вільно називаємо “варіацією”, у строгому значенні не являється варіацією загалом, оскільки вона не виходить із основного заданого тематичного матеріалу, а просто відображає роздуми виконавця про незмінну послідовність акордів» (там само). Це призводило до спрощення та уніфікації виконань, недостатності загальної зв'язаності і направленості розвитку, що збіднювало джазові композиції.

За словами Г. Шуллера, саме у творчості С. Роллінза «тематична та структурна єдність нарешті досягла тієї ваги в чистій імпровізації, яку такі елементи, як свінг, мелодична концепція та оригінальність вираження вже мають багато років» (Schuller, 1958: 6). Саме композиція «*Blue 7*», за Г. Шуллером, є «прикладом справжньої варіаційної техніки. Імпровізація основана не тільки на гармонічній послідовності, але й на мелодичній ідеї» (там само: 8). У ній С. Роллінз «остаточно додав до масштабів джазової імпровізації ідею розвитку та варіювання головної теми, а не лише другорядного мотиву чи фрази, на які гравець випадково натикається під час виконання і яка сама по собі не пов'язана з “головою” композиції» (там само: 9). Таким чином, джазмену вдалося створити новий стиль «тематичної імпровізації», який вплинув на джазове мовлення в цілому: «Невдовзі тенори почали вивчати до дрібниць те, що Сонні та Колтрейн робили, зокрема їхню аплікатуру та положення пальців» (Levy, 2022: 226).

Характеризуючи детально зміст альбому «*Saxophone Colossus*», Дж. Коллієр висловлює схожу думку: «<...> основний внесок Роллінза в мистецтво джазової імпровізації – це вміння варіювати головну тему» (Collier, 1978: 451). Далі автор надає такі пояснення: «На мій погляд, правильніше було б стверджувати, що Роллінз не “варіював головну тему”, а просто будував мелодичну лінію, постійно повторюючи певну фігурацію <...>, його соло того часу [середина 1950 років] були побудовані так, немовби він розрізав на шматочки мелодичні лінії Паркера, а потім склеював їх в іншому порядку» (там само).

Йдеться про привнесення у виконавський стиль С. Роллінза елементів паркерівського бібопу в комбінації зі стилем *swing*. Тривалі, безперервні мелодії Ч. Паркера / *Charles Parker*, що стали еталоном бібопу в його саксофонній репрезентації, не могли цілковито відповідати стилю С. Роллінза, для якого варіювання головної теми означало не її рух у формі, а, швидше, немов постійне перебування в ній, як у вмістилищі різноманітних фігурацій, оснований на гармонічній «сітці» в дузі свінгових хорусів, збагачених бопівською експресією.

Найбільш вираженою манерою імпровізаційної гри С. Роллінза дослідники (зокрема Дж. Колліер) вважають *hard bop*, немов «очищений» від експериментів, до яких музикант постійно тяжів, хоча вони не завжди були вдалимими. Зразком втілення цієї манери можна назвати ансамблеву композицію «*The Eternal Triangle*» (14 хвилин звучання), записану С. Роллінзом спільно з Д. Гіллеспі / *Dizzie Gillespie* (труба) і С. Стіттом / *Sonny Stitt* (саксофон-альт).

В основу цієї джазової п'єси покладено тему-стандарт «*I've Got Rhythm*», представлену С. Роллінзом і його партнерами в експресивній подачі – «саксофоністи грають соло, по черзі передаючи один одному фрази по чотири або по вісім тактів, обрушуючи на слухачів цілий каскад музичних ідей» (там само: 452). Тут унаочнено нові риси саксофонного стилю С. Роллінза, які проступили в композиціях кінця 1950-х: якщо раніше імпровізатор тяжів до «рваного, ламаного фразування» (сучасники називали його «сардонічним» або «гумористичним»), то тепер він дбає про цілісність мелодичної лінії, проявляючи «винахідливість» в її розвитку (там само).

В еволюції джазового саксофонного стилю творчість С. Роллінза стала своєрідним «містком», передбачивши, з одного боку, експерименти 1960 років (Дж. Колтрейна, Е. Долфі), з іншого – убезпечивши їхній спадкоємний зв'язок зі стилями своїх «наставників» – К. Хокінса і Ч. Паркера (там само: 452). Однак продовжити цю лінію поєднання традицій і новацій С. Роллінзу тоді не вдалося. Після невеликої перерви в концертній діяльності (1959–1961) він повертається на сцену, працюючи в тому ж стилі, що і раніше, не враховуючи того факту,

що культивованій ним *hard bop* вже вичерпав себе, а його мова «набридла і музикантам, і слухачам» (там само).

На наш погляд, справа не в тому, що С. Роллінз як творча особистість не відрізнявся «вишуканим смаком» і «винахідливістю» (Collier, 1978), і навіть не в тому, що актуальність бібопу на той період уже була багато в чому втрачена. Як видається, тут слід урахувувати дві такі обставини:

1) сам тип творчої особистості С. Роллінза, який досяг вершин майстерності вже на початку своєї кар'єри і тримався на цьому ж рівні далі ніби за інерцією;

2) «поточний момент» – стан джазового мистецтва в революційній для нього 1960-ті, коли найбільше цінувалися експерименти і новаторство, втілити які зумів інший представник саксофонного мистецтва, Дж. Колтрейн.

С. Роллінз же уособлював власний джазовий саксофонний стиль, який істотно відрізнявся від стилю його безпосереднього конкурента – Дж. Колтрейна. «Саксофонний колос» (так іменували тоді С. Роллінза критики та публіка) і «Месія джазу» (нагадаємо, що так Дж. Колтрейна називав Дж. Коллієр) у художньому та особистісному відношенні були антиподами, але їхня творчість живилася спільними витоками, які можна визначити за допомогою сукупного поняття «американський джаз».

В умовах радикальних змін парадигм джазового мистецтва, що виразно проявилися на межі 1950–1960 років, колтрейнівські концепції *sheets of sound* і модального джазу мали вигляд набагато більш актуальний, ніж хард-боп С. Роллінза. Отже, згадувана вище перерва в концертній діяльності С. Роллінза була пов'язана з необхідністю осмислення стильової ситуації, на яку видатний саксофоніст відреагував нестандартно, а саме – мовчанням. В одному із інтерв'ю С. Роллінз пояснює це таким чином: «Зараз я зайнятий багатьма справами, найактуальнішими з яких є писання та композиція <...> Ці зусилля вимагають більшої частини мого часу, концентрації та енергії. Найкраще вони реалізуються, якщо я зберігаю певну усамітненість

і максимально віддаляюся від своєї професійної кар'єри протягом цього періоду» (цит. за: Levy, 2022: 341–342).

Шлях, яким пішов далі С. Роллінз, можна визначити терміном «стильова еклектика». На той час цей напрям у джазі вже не сприймався негативно, оскільки, починаючи з появи фрі-джазу та модальної техніки джазової імпровізації, він став альтернативою авангарду, виконуючи свого роду охоронну функцію в системі, в першу чергу, афро-американської джазової традиції. Це не була в повному значенні полістилістика, тим більше в тому вигляді, у якому вона фігурує як техніка академічної композиції. Префікс «полі» тут означає вільне поводження зі стилями та жанрами джазової музики найрізноманітніших напрямів. Такий майстер, як С. Роллінз, ідучи власним шляхом, завжди демонструє їх оригінальне трактування, не переступаючи при цьому нормативів і сформованих канонів.

Примітна в цьому контексті назва першого альбому, виданого С. Роллінзом після «кризи мовчання», – «*The Bridge*» (1962). Основною спрямованістю наведених у ньому композицій постає, однак, не «місток» між традиціями і новаціями джазу, а ретроспекція, що поєднується з демонстрацією власного таланту саксофоніста-імпровізатора, який свідомо не працює з будь-якими авангардними віяннями.

У 1960 роки, коли джазова традиція піддається потужному впливу рок-музики (із джаз-року розпочинали тоді свій шлях такі корифеї джазу, як Ч. Коріа / *Chick Corea* та інші представники «школи» М. Девіса), С. Роллінз, перебуваючи на вершині майстерності, намагається додати до своєї музики елементи сучасної джазової мови.

Випущені джазменом альбоми наочно демонструють стильову спрямованість таких пошуків: альбом «*What's New*» (1962) виконано в стилістиці *latino jazz*; альбоми «*Our Man in Jazz*» (1962) і «*East Broadway Run Down*» (1966) демонструють техніку імпровізації *free jazz* у комбінаториці зі *swing*'ом; «*Now's the Time*» (1964) являє собою римейк популярних джазових стандартів.

Пошуки «нового стилю» у С. Роллінза відбуваються й через співпрацю з музикантами різноманітних джазових напрямів, серед яких

можна назвати «метра» саксофонного джазу К. Хокінса, гітариста Дж. Холла / *James Hall*, представника мейнстріму, трубача Д. Черрі / *Don Cherry* і піаніста П. Блея / *Paul Bley* – представників джазового авангарду. Однак, створюючи «колекцію» джазових саксофонних стилів, С. Роллінз не віддає переваги жодному з них, в дусі концепції О. Коулмана, одного з основоположників стилю *free jazz*.

У 1966 році С. Роллінз знову віддав перевагу «мовчанню», припинивши виступи і записи, захопившись натомість філософією йоги і дзен-буддизму, що тоді, під впливом руху хіпі (*hippie*), полонили більшість молодих музикантів. Він прагнув душевної рівноваги: «Людина доходить до моменту, коли хочеться мати ці умови повної гармонії. Це повертає до духовних речей. Я просто провів своє життя, намагаючись знайти себе, і там, у кінці печери, є достатньо світла, щоб я міг бачити» (цит. за: Levy, 2022: 498). І ще: «Я вирішив відправитися до Індії, тому що вірив, що це місце, де я зможу глибше поринути в духовний елемент життя і знайти спосіб впоратися з такою реальністю» (цит. за: Levy, 2022: 501). Після цієї довгої перерви С. Роллінз повернувся до творчості лише на початку 1970-х, а перший альбом, що презентує новий етап становлення музиканта, вийшов у 1972 році.

Зазначимо, що й на цьому етапі С. Роллінз не відмовляється від принципів стильової еkleктики, проте не за рахунок прямих запозичень із рок-стилістики, а через звернення до її передтеч – *funk*'у і *rhythm & blues*'у. Елітарний джаз у стилістиці *free* С. Роллінз не практикує, віддаючи перевагу поверненню до естрадизованих форм того періоду, що передував *hard bop*'у.

«Апогеєм» цих пошуків стає участь С. Роллінза у записі альбому «*Tattoo You*» культового рок-гурту «*Rolling Stones*» (1981). Крім того, до складу керованих ним тоді ансамблів включаються електрогітари, що, однак, не було усталеною тенденцією, оскільки клас гри самого С. Роллінза значно перевершував можливості рок-виконавців, яких він залучав до співпраці. Зокрема, у 1980 році був записаний альбом «*Love at First Sight*», інструментальний склад якого, поруч із фортепіано (Дж. Дюк / *George Duke*), барабанами (А. Фостер / *Al Foster*) та

перкусією (Б. Самерсом / *Bill Summers*), містив електричну бас-гітару (С. Кларк/ *Stanley Clarke*).

З огляду на цей факт, він звертається до створення сольних дисків, один з яких так і називається – «*Solo Album*» (1985). Попри високу майстерність виконавця-імпровізатора, сольні диски С. Роллінза не отримують визнання публіки та критиків у США 1980 років. Набагато ефективнішими виявляються виступи «наживо» з концертної естради, що засвідчив гастрольний тур по США, у якому С. Роллінз виступив як учасник ансамблю «*Milestone Jazzstars*», куди входили, крім нього, М. Тайнер / *McCoy Tyner* (фортепіано), Р. Картер / *Ron Carter* (контрабас), Е. Фостер (барабани). Музиканти ансамблю довели, що стиль *hard bop* у філігранному виконавському трактуванні може бути цілком затребуваним і в ситуації кризи, у якій у 1980 роки опинився «нормативний» джаз афроамериканської традиції.

У нове тисячоліття С. Роллінз вступив не лише як всесвітньо визнаний майстер – «саксофонний колос», але і як діючий учасник різноманітних джазових фестивалів, що широко практикувалися в багатьох країнах світу в 1990–2000 роки. Це був третій етап творчості С. Роллінза, для якого характерно поєднання нових стилєвих елементів з віднайденими раніше.

Подібні риси притаманні альбому С. Роллінза, який побачив світ у 2000 році, на межі тисячоліть. Наступного року цей альбом був удостоєним премії *Grammy* в номінації «*Best Contemporary Instrumental Album*» під показовою назвою «*This Is What I Do*» («Це те, що я роблю»). Основою стилістики тут є джазовий мейнстрим, що включає, на перший погляд, досить еклектичний «набір» жанрових форм (танцювальних – від *calypso jazz* в № 1 до *jazz waltz* в № 2 і № 6; вокальних за генезою – від *jazz ballade* в № 4 до *blues* в № 5, змішаних за стилістикою – *jazz funk* в № 3). Це не виключає того факту, що ключовим стилєвим напрямом для С. Роллінза-імпровізатора є *hard bop*, що його він, незважаючи на різні «відгалуження», фактично ніколи не залишає, й до якого періодично повертається й донині. Зазначимо, що цей твір не отримав широкого висвітлення в музикознавчій сфері,

його аналітичні описи обмежуються загальними відомостями. Зокрема, його загальна характеристика представлена в монументальній монографії Е. Леві (Levy, 2022). Отже, детальний аналіз альбому «*This Is What I Do*» намічає перспективи подальших розвідок творчості С. Роллінза.

Стилістичним показником альбому є, передусім, його виконавський склад, до якого входили власне С. Роллінз (тенор-саксофон), К. Андерсон / *Clifton Anderson* (тромбон), С. Скотт / *Stephen Scott* (фортепіано), Б. Креншоу / *Bob Cranshaw* (електробас), Дж. Деджонетт / *Jack DeJohnette* (барабани), та П. Уїлсон / *Perry Wilson* (барабани). Наявність двох виконавців на барабанах пов'язана з розподілом їхніх партій по різних треках: перший із них задіяний у доріжках 1, 2, 4, 6, а другий – у 3 і 5. Привертає увагу й наявність фортепіано, яка вказує на поєднання традицій «гармонічного» *swing*'у 1930 років і «модального» *hard bop*'у 1950-х, хоча вплив останнього в цьому, фактично «легкожанровому», розрахованому на масового слухача, альбомі є мінімальним і відчувається лише в окремих моментах імпровізацій на авторські теми.

Альбом складається із шести номерів, підібраних С. Роллінзом за принципом контрасту, тобто за моделлю сюїтного циклу: № 1 – «*Salvador*» (авторська тема), № 2 – «*Sweet Leilani*» (тема-стандарт), № 3 – «*Did You See Harold Vick?*» (авторська тема), № 4 – «*A Nightingale Sang in Berkeley Square*» (тема-стандарт), № 5 – «*Charles M.*» (авторська тема), № 6 – «*Moon of Manakoora*» (тема-стандарт). Як бачимо, тут чергуються авторські теми й теми-стандарт, що із цього моменту (крім розглянутого далі унікального сольного альбому «*Without a Song: The 9/11 Concert*») стане типовим для творчості С. Роллінза. Загальна ретроспективна спрямованість альбому підкреслює прагнення С. Роллінза поєднати різні джазові стилі і напрями, показати, з одного боку, їх спадкоємність, з іншого – можливість їх актуалізації в умовах нових «екстратенденцій» (внутрішньостильових і міжпластових), характерних для авангардного джазу кінця ХХ – початку ХХІ століть.

Поштовхом до нової якості саксофонного інтонування для С. Роллінза стала трагедія, яку в США називають «*nine eleven*» – жахлива подія світової історії, смертоносний терористичний акт, що відбувся 11 вересня 2001 року і забрав життя майже трьох тисяч людей, і прямим свідком якої був музикант. Усю глибину своєї скорботи він вклав у свій виступ, що відбувся в залі «*Berklee College of Music*» у Бостоні. У 2005 році запис цього концерту було видано на CD під назвою «*Without a Song: The 9/11 Concert*». Цей музичний пам'ятник жертвам трагедії сповнений надзвичайно сильною емоційною напругою.

У наступному році за композицію «*Why Was I Born?*» із цього альбому С. Роллінз був удостоєний премії *Grammy* в номінації «*Best Improvised Jazz Solo*». Статус «жива легенда джазу» чітко зафіксував ставлення до С. Роллінза публіки і критики. У 2006 році читачі престижного журналу «*Down Beat*» визнали його найкращим джазменом року, найкращим тенор-саксофоністом року, а альбом «*Without a Song: The 9/11 Concert*» був названий «диском року». Світове визнання С. Роллінза було відзначено у 2007 році присудженням йому королем Швеції Карлом XVI Густавом премії *Polar Music Prize*, яку називають музичною «нобелівською» премією.

Стосовно творчих досягнень С. Роллінза в цей період його діяльності (2000 роки) зауважимо, що, крім згаданого вище альбому, який приніс йому заслужену світову славу, видатний джазмен випустив диск під назвою «*Sonny, Please*» (2006), який був першим записом на його власному лейблі «*Doxu Records*» (свій 35-річний контракт з фірмою «*Milestone*» він того ж року розірвав, щоб мати максимальну свободу у виборі репертуару).

Цей диск, по суті, є меморіальним, присвяченим пам'яті його дружини Люсіль, яка також була його помічницею в бізнесі, організаторкою його концертів, рахувала податки, завдяки чому музикант міг вільно займатися творчістю. Отже, альбом 2006 року сповнений сумом за улюбленою дружиною та минулим життям. Сама назва альбому – це улюблений вислів дружини музиканта: «Сонні, будь ласка ...»

(Levy, 2022: 696). Цими словами була названа і одна з п'єс, і альбом у цілому. Вони щонайкраще відповідають самому характеру музики альбому: це – немов запрошення С. Роллінза самому собі продемонструвати свої талант і майстерність.

Згадуючи пройдений шлях, С. Роллінз включає в альбом як власні п'єси, так і імпровізації на джазові стандарти своїх юнацьких років, виконані в рамках стилістики «осучасненого» *mainstream*'у (з рисами *latino-jazz*'у і *funk*'у). Основним партнером С. Роллінза був тромбоніст К. Андерсон, який неодноразово грав із ним раніше (саме він став і продюсером цього диску). У складі ансамблю були також Б. Брум / *Bobby Broom* (гітара), Б. Креншоу / *Bob Cranshaw* (електричний і акустичний бас), С. Джордан / *Steve Jordan* (барабани), К. Дінізулу / *Kimiti Dinizulu* (перкусія), Дж. Корселло / *Joe Corsello* (барабани). Як бачимо, С. Роллінз, як і у своїх роботах кінця 1950 років, відмовляється від фортепіано, але посилює групу перкусії (вплив музики Сходу), а як данину стилістиці рок-музики залучає електроінструмент.

Альбом містить сім п'єс, різні за змістом і стилістикою: №1 – «*Sonny, Please*» (авторська тема), №2 – «*Someday I'll Find You*» (тема-стандарт), №3 – «*Nishi*» (авторська тема), №4 – «*Stairway to the Stars*» (тема-стандарт), №5 – «*Remembering Tommy*» (авторська тема), №6 – «*Serenade*» (тема-стандарт), №7 – «*Park Palace Parade*» (авторська тема). Простежуються явні риси сюїтного циклу зі вступом (№1) і постлюдією (№7), де всередині послідовно чергуються імпровізації на теми-стандарти й авторські теми. За стилістикою п'єси альбому практично повністю віддзеркалюють етапи творчого шляху, пройденного С. Роллінзом-джазменом, але не в діахронії, а мовби в синхронії – у нових комбінаціях, де «минуле» часто випереджає «нове».

Перша п'єса («*Sonny, Please*») репрезентує «обличчя» С. Роллінза – його ключовий стиль *hard bop*. Соло саксофона звучить на тлі контрапунктів перкусії та баса, а імпровізаційні хоруси будуються на модально-ритмічній, а не гармонічній основі.

Другий номер («*Someday I'll Find You*») – типовий *jazz waltz* із арсеналу «нормативного» джазу свінгового напрямку,

«естрадизований» в дусі популярних пісень-танців. Хоруси тут побудовані на основі гармонічної «сітки», де опорні тони гармонії окреслюються тромбоном, унаслідок чого виникає виразний інструментальний ансамбль із поділом фактурних функцій на рельєф (саксофон), контрапункт-підголосок (тромбон), і *rhytmico* (ритм-секція) – очевидно є фактурна тріада, типова для стилістики *barocco-jazz* 'у.

Наступний № 3 («*Nishi*») – блюзові імпровізації-варіації на авторську тему С. Роллінза, де після її «туттійного» викладу чергуються імпровізації гітариста, саксофоніста, барабанщика, тромбоніста, із заключним зведенням до початкової фактури, що є типовим засобом формотворення пізнього *swing* 'у.

№ 4 («*Stairway to the Stars*») – джазова балада з рисами *slowly swing* 'у, де виокремлюється кілька «секцій» форми: проведення теми дуєтом «саксофон-тромбон»; імпровізація саксофона з контрапунктом тромбона, гітарна імпровізація, імпровізація тромбона, повернення теми в дуєті мелодичних інструментів.

Наступний № 5 («*Remembering Tommy*») побудований за тією ж моделлю, що і попередній. Тут знову представлений *swing* в імпровізаціях-варіаціях, організованих у порядку «надання слова» кожному виконавцеві. Спочатку викладається тема (дуєт «саксофон-тромбон»), потім солують саксофон, тромбон і гітара, а замикається все вихідним варіантом викладу теми.

№ 6, «*Serenade*», виконаний у стилістиці цього жанру з урахуванням «особистісної» (соліст, що виконує серенаду) та «ситуаційної» (обстановка, загальний антураж виконання) ознак. Особистісне начало представлено розгорнутою сольною імпровізацією С. Роллінза у стилістиці *jazz waltz*, що є типовим для подібних тем-стандартів, а ситуативне – загальною барвистою тембровою «картиною» ансамблю.

Заключний № 7 («*Park Palace Parade*») демонструє опору на інший первинний жанр, цього разу танцювальний – *calypso*. С. Роллінз, втілюючи стилістику *latino-jazz*, зумисно спрощує свою авторську тему гармонічно (вона побудована на класичній формулі *TSDT*), розвиваючи в ній ритмомелодичну складову й залучаючи для цього

ефектні виконавські штрихові й орнаментальні моменти («бендування», трелі, тремоло, «звукові розсипи» в проміжках між гармонічними опорами). Цей номер – переважно сольний саксофонний; лише на початку, після проведення теми і саксофонної імпровізації, звучить соло тромбоніста, приглушене сурдиною, яке не порушує загального спокійного і розміреного характеру простої за контурами теми.

Перебуваючи під впливом своїх східних «студій», у творчості пізнього періоду С. Роллінз здійснює своєрідні музичні «реінкарнації» – вільні переміщення з одного джазового стилю в інший. У своїх імпровізаціях, побудованих за сюїтним принципом, він віддає перевагу вільному поводженню з тематичним матеріалом, що було притаманно і його раннім композиціям, зокрема «*Freedom Suite*» (1958), де установлені принципи імпровізаторського стилю, яким С. Роллінз залишався відданим завжди, працюючи в різних джазових жанрах.

У 2011 році С. Роллінз узяв ще одну творчу відпустку, пообіцявши своїм шанувальникам випустити новий альбом до 2015 року. Створення і випуск цього альбому були продовженням розпочатого раніше проекту. Ще в 2008 році на лейблі «*EmArcy Records*» вийшов перший диск тричастинного альбому під загальною назвою «*Road Shows*» («Дорожні шоу»). Друга частина альбому вийшла 2011 року на тому ж лейблі, а третя – у 2014-му на «*OKeh Records*». Існує також і четверта частина, що вийшла 2016 року на тому ж лейблі, що і третя.

Макроцикл «*Road Shows*», що включає понад 30 п'єс, створений на основі гастрольних концертів і студійних записів С. Роллінза періоду 2000–2010 років. Тематичний матеріал, використаний у цих альбомах, вирізняється надзвичайною різноманітністю. «Дорожні враження» від країн і міст переплітаються тут зі спогадами про етапи шляху (ключове слово в назві альбому – «*road*»), пройденого автором. Зокрема, одна з композицій удостоєного «п'яти зірок» третього диску «*Road Shows*» (2014) присвячена його вчителю йоги – Патанджалі. Інші композиції цієї та інших частин альбому включають імпровізації на відомі теми-стандарти, а також власні теми С. Роллінза, сплавлені воєдино в рамках його цілісного стилю, що поєднав риси бібопу і

хард-бопу. Як зразок komponування альбомів під загальною назвою «*Roud Shows*» наведемо 3-й, що включає: № 1 – «*Biji*» (авторська тема, танцювальний *swing* у поєднанні з *funk*'ом), № 2 – «*Someday I'll Find You*» (тема-стандарт, *jazz waltz*), № 3 – «*Patanjali*» (авторська тема, *jazz funk* і *funk-samba*), № 4 – «*Solo Sonny*» (авторська сольна імпровізація, сплав *swing*'у і *bebop*'у), № 5 – «*Why Was I Born*» (тема-стандарт у стилі *swing*), № 6 – «*Do not Stop the Carnival*» (авторська тема в стилі *calypso jazz*).

Висновки.

У творчості С. Роллінза можна виокремити три періоди: перший – *моностильовий* з опорою на *hard bop* (до 1959 року, тобто до першої творчої «паузи»); другий – *полістильовий* або «*еклектичний*» (від початку 1970 років, коли закінчився його другий «відхід зі сцени»); третій – *ретроспективний*, що поєднує ознаки двох попередніх у «новому моностилі» (від 1980 років дотепер).

Залишаючись самим собою, С. Роллінз зумів енциклопедично узагальнити ключові тенденції і напрями світової музики значного за масштабами часового періоду – від 50-х років минулого століття дотепер. Досконало володіючи своїм інструментом і технікою джазової імпровізації, С. Роллінз через гадану «легкість» передає цілий комплекс світовідчужань, властивих людині доби інформаційного буму, де складно переплітається й вибудовується в нові, незвичні семантичні ряди «старе» і «нове», імпровізація і композиція, масове й елітарне, академічне, «третьопластове» і фольклорне.

ЛІТЕРАТУРА / REFERENCES

- Collier, J. (1978). *The Making of Jazz: A Comprehensive History*. New York: Dell [in English].
- Givan, B. (2014). Gunther Schuller and the Challenge of Sonny Rollins: Stylistic Context, Intentionality, and Jazz Analysis. *Journal of the American Musicological Society*, 67(1), 167–237 [in English].
- Givan, B. (2016). Rethinking Interaction in Jazz Improvisation. *Music Theory Online*, 22(3) [in English].

- Givan, B. (2023). Sonny Rollins's Musical Thought: Rhetoric, Reticence, and Reality. *Journal of Musicology*, 40(1), 1–33 [in English].
- Levy, A. (2022). *Saxophone Colossus : The Life and Music of Sonny Rollins*. New York: Hachette Book [in English].
- McDonough, J. (2005, September). Sonny Rollins – Back to the bridge. *DownBeat*, 72(9). <https://web.archive.org/web/20050829005234/http://www.downbeat.com:80/default.asp?sect=magazine> [in English].
- Schuller, G. (1958). Sonny Rollins and the Challenge of Thematic Improvisation. *The Jazz Review*, 1(1), 6–21 [in English].
- Williams, M. (1993). *The Jazz Tradition*. New York: Oxford University Press [in English].

Roman Stetsiuk

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student,
the Department of Interpretation and Music Analysis
e-mail: romanstetsiuk88@gmail.com
ORCID iD: 0000-0002-7980-2289

Sonny Rollins' jazz saxophone style: stages of formation

Statement of the problem. “Living legend” – this is what the outstanding jazz saxophonist Theodore Walter “Sonny” Rollins (born in 1930) is called. An important period in the formation of jazz is associated with his name, which can be described as transitional, stylistically diverse, preceding the innovations of the second half of the 20th century. “Eclectic jazz”, demonstrated by S. Rollins, actually means a diverse palette of genres that are part of his holistic style. His playing is marked by the depth of expressive emotionality and richness of sound, which arouses lively interest in his work among both listeners and jazz scholars. However, many of his works still remain outside the scope of research, which indicates the relevance of the proposed topic.

Objectives, methods and novelty of the research. The purpose of the study is to determine the parameters that influenced the formation of S. Rollins' jazz saxophone style in the process of its evolution. A complex of general scientific and musicological research methods, such as genre and stylistic, biographical, historical, structural and functional, and interpretative, was applied. The novelty

of the research results lies in identifying the peculiarities of the statement and development of S. Rollins' jazz style.

Research results. The researchers define S. Rollins' style as "eclectic", since his works combine different jazz styles – swing, bop, pop jazz. The album "This is What I Do" reflects a retrospective orientation that is emphasized by S. Rollins' desire to combine different jazz styles and trends, to show, on the one hand, their continuity, and on the other hand, the possibility of their actualization in the conditions of new "extra-trends". The new qualities of S. Rollins' saxophone intonation are demonstrated in the recording of the concert "Without a Song: The 9/11 Concert", in the album "Sonny, Please", a three-part album under the general title "Road Shows". The latter of the above includes more than 30 pieces and is based on touring concerts and studio recordings of the period 2000–2010.

Conclusion. In S. Rollins' work, three periods can be distinguished: the first is mono-style with a focus on hard bop (until 1959, that is, until the first creative "pause"); the second is poly-style or "eclectic" (from the beginning of the 1970s, when his second "retirement from the stage" ended); the third is retrospective, combining the features of the two previous ones in a "new mono-style" (from the 1980s to the present).

Remaining himself, S. Rollins managed to encyclopedically summarize the key trends and directions of world music over a significant time period – from the 1950s to the present.

Keywords: Sonny Rollins' creativity; jazz saxophone; style; stylistics; history of jazz.

Стаття надійшла до редакції 21 листопада 2024 року

ДЛЯ ПОДАТОК

Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського

Виходить з 1998 року

АСПЕКТИ ІСТОРИЧНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА

ВИП. XXXVII (37)

Збірник наукових статей

Відповідальний за випуск –

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

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

Комп'ютерне макетування – Л. В. Русакова

Підписано до друку 30.12.2024 р. Формат 60 x 84 1/16
Папір офсетний. Ум. друк. арк. 10,2. Обл. вид. 10,2.
Тираж 100 прим.



ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

