



УДК 784.3.071.1(438) : 82-1
DOI 10.34064/khnum1-53.07

Бєлова Є. Д.

ORCID 0000-0002-0488-0450

Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського,
61003, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна

Романс «Ніч почорніла» О. Тадеуш на вірш Сапфо: діалог у «великому часі»

АНОТАЦІЯ ■ Бєлова Є. Д. Романс «Ніч почорніла» О. Тадеуш на вірш Сапфо: діалог у «великому часі». ■ Методологічною основою дослідження є комунікативна модель «великого діалогу» (М. Бахтін), що здійснюється в часопросторі і спирається на «велику пам'ять» культури. З іншого боку, у дослідженні використано методологію інтерпретаційного

виконавського аналізу музичних творів. Виявлено момент збігу обох дослідницьких підходів: розгадування смислообразів опусу водночас з позицій часу його написання й сьогоднішнього, що сприяє розкриттю змісту культурного діалогу. Встановлено, що вірш Саффо належить до «нічної» поезії, характерної для європейської культури, втілюючи символіку Ночі – архетипу епохи Романтизму. В музичній семантиці твору, написаного для сопрано і маримби, зв'язок з «нічною» тематикою простежується на фактурному рівні – у супроводі з'являються характерні для жанру ноктюрна фігурації. З іншого боку, монодична фактура – приналежність ліричного співу в епоху елінізму – стає знаком, що вказує на історичність образу поетеси як учасниці «великого діалогу» з нашими сучасниками – композитором, виконавцями, слухачем. Духу «нічної» поезії якнайкраще відповідає і «звуковий образ» маримби – рівноправного партнера солістки – чий специфічний тембр утворює особливу сонорну атмосферу, співзвучну внутрішньому стану ліричної героїні романсу.

■ **Ключові слова:** *діалог у великому часі, «нічна» поезія, лірика, ноктюрн, звуковий образ маримби, монодія.*

АННОТАЦІЯ ■ Белова Е. Д. Романс «Ночь почернела»

О. Тадеуш на стихотворение Саффо: диалог в «большом времени».

■ Методологической основой исследования является коммуникативная модель «большого диалога» (М. Бахтин), который осуществляется во времени-пространстве и опирается на «большую память» культуры. С другой стороны, в исследовании использована методология интерпретационного исполнительского анализа музыкальных произведений. Выведен момент совпадения обоих исследовательских подходов: разгадывание смыслообразов опуса одновременно с позиций времени его написания и современности, что способствует раскрытию содержания культурного диалога. Установлено, что стихотворение Саффо относится к «ночной» поэзии, характерной для европейской культуры, воплощая символику Ночи – архетипа эпохи Романтизма. В музыкальной семантике произведения, написанного для сопрано и маримбы, связь с «ночной» тематикой прослеживается на фактурном уровне – в сопровождении появляются характерные для жанра ноктюрна фигурации. С другой стороны, монодия – принадлежность лирического пения в эпоху эллинизма – становится знаком, указывающим на историчность образа поэтессы как участницы «большого диалога» с нашими современниками – ком-



позитором, исполнителями, слушателем. Духу «ночной» поэзии как нельзя лучше соответствует и «звуковой образ» маримбы – равноправного партнёра солистки – чей специфический тембр образует особую сонорную атмосферу, созвучную внутреннему состоянию лирической героини романса.

■ **Ключевые слова:** *диалог в большом времени, «ночная» поэзия, лирика, ноктюрн, звуковой образ маримбы, монодия.*

ABSTRACT ■ Bielova Ye. D. Romance “Blackened Night” by O. Tadeush based on Sappho’s poem: dialogue in “large time”.

■ **Theoretical background.** According to the concept of M. Bakhtin (1986, others), every from outstanding works enters to the “large time”, where it enriches with new meanings, senses, fully revealing the subtext embedded in it. A similar dialogue occurs directly in the process of composer’s interpretation of a literary text taken as the primary basis for a musical piece. Especially this is true for the archaic literary source, since the perception of it in the distant epoch don’t coincide with the way it is perceived by contemporaries of the composer. This phenomenon is due to a new cultural and historical context, and, as a result, the literary work acquires a new semantic content adequate to the musical opus, its perception by performers and public. Thus, a composer and performers of a musical-poetic opus, recipients and scientists enter into the dialogue of the “large time”, bringing their own intellectual baggage, thesaurus, artistic perception of art. In this case, the researcher need to take into account the unique artistic synthesis that arises as a result of the interaction of words, music and the all of means of artistic expression.

The proposed study is based on M. Bakhtin’s concept of dialogue, which carries out in the semiotic space of culture. M. Bakhtin views the dialogue not only as a human-to-human contact but also as an appeal to a scientific or artistic text. Analyzing the vocal miniature, one should track the individualities of the authors of literary text and the musical work, at the same time filtering the meanings of the text of the vocal miniature through the own artistic experience, grasping the dialogue in the context of cultural and historical experience and “large memory”, (M. Bakhtin’s concept).

The romance “Blackened Night” is addressed to the original members – soprano and marimba duet. However, from the standpoint of the need for performing reproduction of vocal and instrumental synthesis, it is appropriate to refer to the experience of concert pianists.

The purpose of the study is to define the cultural and historical context of dialogue in “large time”, which determines the content-semantic areas of gravity between the word and music in the composer’s, performer’s interpretation and perception of the romance “Blackened Night” by Oksana Tadeush.

Methods. The methodological basis of the study is the communicative model of the “large dialogue” (M. Bakhtin), which is carried out in the time-space (chronotope, according M. Bakhtin) and is based on the “large memory” of culture. On the other hand, the study used the methodology of interpretative performing analysis of musical works (in particular, the analytical approach by remarkable singer and researcher Ian Bostridge, 2019). The moment of coincidence of both research methodologies has been revealed: unraveling the semantic images of the opus simultaneously from the standpoint of the time of its writing and modernity, which helps to reveal the content of the cultural dialogue.

Results. The study showed that the poem by Sappho is related to the “night” poetry characteristic of European culture, as well as to the symbol of Night, which the archetype of the Romantic era is. At the level of musical semantics, the connection with “night” poetry is reflected in the musical texture, since the arpeggio figures in accompaniment, as one of the texture units, is characteristic to the nocturne genre. The author concludes: the sound image of marimba corresponds best to the spirit of “night” poetry. The connection with archaic thinking is represented through the signs of monodic texture characterized for singing with the accompaniment in the Hellenistic era. Archaic origin is inherent in hemiolica (the term by Yu. Kholopov, 2003): there is the scale with augmented second in the vocal part of O. Tadeush’s romance. Dialogue in “large time” was further extended by the performers on the premier of the romance (O. Velyka – soprano, and the author of this article – marimba) with the assistance of stage costumes (dresses that resemble ancient Greek tunics) that helped the communicator-interpreters to get deeper into the image.

Interpreting Sappho’s “night” poetry, O. Tadeush turns to the sound image of marimba, which is the background for the heroine’s internal monologue. The dialogue not only with the author of the poetic text arises, but also with the tradition of the chamber-vocal genre in historical retrospective, as the second member of the ensemble in O. Tadeush’s romance is not the piano, but the marimba (a percussion instrument related to the piano, but at the same time unique in terms of timbre and articulation). The articulation of a percussionist who intones on the



marimba should fill each sound with coloring vibration to make it expressive and meaningful, to achieve a variety of sounds of this mono-timbre instrument with helping of use of varieties touché and registers, in according with dynamics of form-building and figurative development of the work.

Conclusion. To sum up, we note that in the romance “Blackened Night” Oksana Tadeush enters into dialogue with great Sappho, reproducing the world of her poems, melody and rhythm of the poetic text in the original language. The composer creates a unique artistic concept, following the laws of the chamber-vocal genre with regard to the duet of singing and instrumental voices as well as the laws of music in accordance with the current tendencies of the beginning of the 21st century, where the search for an extraordinary artistic solution is not the last argument. **As a research prospect** interesting the author, further clarification of the specificity of the implementation of the sound images of percussion instruments in the creativity of the composers of the Kharkiv School is suggested, taking into account the individuality of the artistic concept of each piece of music.

■ **Key words:** *dialogue in “large time”, chronotope, “night poetry”, lyrics, nocturne, sound image of marimba, monody.*

Постановка проблеми. Згідно концепції М. Бахтіна, кожен крупний твір входить у «великий час», де він збагачується новими значеннями, смислами, всебічно розкриваючи закладену в ньому підоснову: «Життя великих творів у майбутніх, далеких від нас епохах <...> здається парадоксом. В процесі свого посмертного життя вони збагачуються новими значеннями, смислами; ці твори немовби переростають те, чим вони були в епоху свого створення» (М. Бахтін, д. зв. 2019). Розкриттю нових граней смислу сприяє співвіднесення твору з іншими мистецькими явищами. Даний метод був задіяний літературознавцем К. Степаняном (2013), який, спираючись на концепцію М. Бахтіна, розглянув творчість Ф. Достоевського та М. де Сервантеса в контексті діалогу у «великому часі». Однак подібний діалог безпосередньо відбувається і при композиторській інтерпретації літературного тексту, взятого у якості першооснови музичного твору. Особливо це стосується архаїчного літературного першоджерела, оскільки у віддалену епоху його сприйняття було іншим, ніж сприйняття цього тексту сучасниками автора музичного твору. Дане явище обумовлене

виникненням з плином часу нового культурно-історичного контексту; як наслідок, літературний твір дістає нового смислового наповнення, актуального у час написання музичного опусу, відповідно до його перцепції виконавцями та публікою. При цьому слід враховувати унікальний художній синтез, який виникає внаслідок взаємодії у новому контексті слова, музики, усіх засобів художньої виразності. Таким чином, в діалог у «великому часі» вступають і композитор, і виконавці музично-поетичного опусу, і реципієнти, і навіть науковці, кожен зі своїм інтелектуальним багажем, тезаурусом, художнім сприйняттям явищ мистецтва.

Мета даного дослідження – визначити культурно-історичний контекст діалогу у «великому часі», що визначає змістовно-смислові зони тяжіння між словом та музикою при композиторській, виконавській інтерпретації та перцепції романсу, що обраний матеріалом роботи – «Ніч почорніла» О. Тадеуш на вірш Сапфо.

Огляд літератури та методологія дослідження. М. Бахтін (1986), торкаючись культурного діалогу, здійснюваному у часопросторі, осмислює його не тільки як контакт людини з людиною, але й як звернення до наукового або художнього тексту. Вчений визначає специфічну властивість художнього образу: «У художній літературі (як і взагалі в мистецтві) навіть на мертвих речах (співвіднесених з людиною) лежить відблиск суб'єктивності» (с. 308); отже, «текст – вираз свідомості, яка щось відбиває» (там само). В романсі О. Тадеуш «Ніч почорніла» композитор звертається до творчості легендарної Сапфо, втілюючи художній зміст поетичного тексту, а це є прикладом діалогу митців через творчість, яка являє собою форму інтерпретації, засновану також на взаємодії мистецтв. В аналізованій вокальній мініатюрі слід шукати відбиток індивідуальностей авторів літературного та музичного творів, водночас пропускаючи художній зміст тексту вокальної мініатюри крізь фільтри власного мистецького досвіду, мислячи діалог в культурно-історичному контексті «великої пам'яті» (концепт М. Бахтіна).

З іншого боку, з позицій необхідності виконавського відтворення вокально-інструментального синтезу (романс «Ніч почорніла» створений для дуету сопрано та маримби) доречним видається звернен-



ня до досвіду концертмейстерів-піаністів¹. Так, Х. Дойч (Інтерв'ю від 16.04.2014), постійний концертмейстер знаменитого тенора Й. Кауфмана, висловив думку, що у камерній музиці слід прагнути рівноправного партнерства, будь то камерно-інструментальний чи камерно-вокальний дует. Дж. Мур у книзі «Співак і акомпаніатор» (1987) наводить чимало прикладів поєднання в одній особі чудових диригентів, концертуючих піаністів, композиторів і акомпаніаторів (Д. Баренбойм, Л. Бернстайн, А. Рубінштейн, Б. Бріттен), відзначаючи, що «видатні музиканти привносять в мистецтво акомпанементу щось своє. Своєю любов'ю до цього виду творчості вони підтверджують його велике значення і надають йому додатковий блиск» (с. 145).

¹ В інтерв'ю для сайту *Belcanto.Ru* Х. Дойч вказує на плутаність у визначенні професії концертмейстера, що обумовлено, зокрема, її пізньою кристалізацією, відмінністю її розуміння у різних країнах, а, продовжуючи роздуми музиканта, слід додати, що її можна мислити у широкому та вузькому сенсі. Піаніста, який працює у театрі і співпрацює з вокалістами при роботі над текстом, але не виступає з ними, Х. Дойч протиставляє піаністу, що репетирує й концертує зі співаками, розділяючи ці форми діяльності на рівні ідентифікації професії. У німецькій мові вони визначаються розбіжними поняттями, крім цього, в одному випадку фах передбачає сумісні концертні виступи, а в іншому – не є безпремінною умовою діяльності музиканта. Також і вербальне визначення спеціальності може бути однаковим, але форми художньої практики – розбіжними: концертмейстером називають також провідного скрипаля в оркестрі. Прочитуємо фрагмент інтерв'ю Х. Дойча:

«Інтерв'юер Катерина Беляєва:

– Як точно називається ваша професія? Я так розумію, під прийнятим у нас словом “концертмейстер” в німецькій культурі приховується зовсім інша професія?

Респондент Хельмут Дойч:

– Правильно називати нас *Klavierbegleiter* або *Liedbegleiter* (супровід). А концертмейстер – це перша скрипка в оркестрі, і більше нічого. *Liedbegleiter* – відносно юна професія, до початку XX століття і навіть пізніше цю роботу виконували самі композитори, або капельмейстери, або диригенти “за сумісництвом”. Першим, хто сказав: “*Klavierbegleiter* – це моя професія”, був британець Джеральд Мур.

Є ще *Korrepetitor* або *vocal coach* – це піаністи, що працюють з вокалістами в театрі, зазвичай вони не концертують. В Америці таке можливо, але в Центральній Європі та Англії – це хороша самостійна професія, яка передбачає повну зайнятість піаніста в театрі. Досить популярна і прибуткова професія, але вона не пов'язана з публічними виступами» (Інтерв'ю з Хельмутом Дойчем від 16.04.2014).

У дисертації сучасної дослідниці Г. Зуб (2012) діяльність концертмейстера-піаніста мислиться в культурно-історичному зрізі, що охоплює колосальний хронологічний період – від формування інструментального акомпанементу в епоху прадавніх цивілізацій до становлення артистичної індивідуальності піаніста, який виступає в дуєті з вокалістом, на новітньому етапі. Таким чином, авторка дослідження, враховуючі різноплановість проявів професійної діяльності музиканта-піаніста, мислить професію концертмейстера, на противагу Х. Дойчу, у вельми широкому культурно-історичному контексті.

Завдяки своєрідній художній концепції твору О. Тадеуш, яка дала можливість виконавцю на маримбі відчувати себе учасником камерно-вокального дуєту, музикант-ударник також долучається до даної форми професійної художньої практики.

При цьому варто мати на увазі не тільки паритетність партнерів, а й режисерську функцію піаніста-концертмейстера як другого учасника вокально-інструментального дуєту в класичних зразках камерного жанру. Так, у вокальних циклах Ф. Шуберта «Прекрасна мірошниківна» та «Зимовий шлях» концертмейстер-піаніст створює виразну декорацію для співака, веде з ним діалог, у той час як вокаліст виступає актором, який виходить на авансцену і безпосередньо доносить Слово, інтонуючи його та дослухаючись до не менш промовистої інструментальної Музики і відчуючи процесуальність форми в її драматургічних особливостях, націлену на становлення художнього образу в єдності всіх елементів мистецького синтезу. Такого висновку можна дійти, спираючись на зразки достеменного виконавського аналізу цих камерно-вокальних опусів, представлені у книзі Дж. Мура (1987), де знаменитий піаніст-концертмейстер поділився власним досвідом співпраці з найвідомішими вокалістами з позицій другого учасника ансамблю, на долю якого припадає здійснення важливої, вагомої художньої місії.

З позицій власного діалогу з літературним і музичним текстом підійшов до інтерпретації вокального циклу «Зимовий шлях» Ф. Шуберта видатний співак-тенор І. Бострідж (2019), «поміщаючи твір в культурно-історичний контекст» (с. 8) часу написання і сьогодення. Це дозволило знаменитому інтерпретаторові віднайти надзви-



чайні смислові глибини у розглянутому під даним кутом зору творі. Тобто, аналітичний підхід І. Бостріджа у його пошуках смислових ґрунтів і образно-змістовного мотивування власної інтерпретаційної версії «Зимнього шляху» Ф. Шуберта збігається з концепційними за-садами бахтінської комунікавістики. Обидва підходи – з позицій обра-ної комунікативної моделі та основ виконавського інтерпретаційного аналізу – виступили методологічним базисом даного дослідження.

Рефлектуючою стороною є і автор пропонованої статті – як пер-ший інтерпретатор, у вокально-інструментальному дуеті із сопрано О. Великою², романсу О. Тадеуш. Виконавцям, які беруть на себе роль комунікатора-посередника, що повинен донести до слухачів композиторський задум твору, необхідно вжитися в його образне наповнення, змістовно-смислові глибини, осягнувши їх у контексті «діалогу у великому часі». Як буде показано нижче, романс «Ніч по-чорніла» охоплює часопростір культурно-історичного континууму від античної давнини до сучасності, що знаходить відображення на рівнях музично-словесного синтезу і вокально-інструментальної вза-ємодії виконавських партій. Автор статті пропонує інтерпретаційну версію даного твору, осмисленого у контексті «великого діалогу» (за М. Бахтінім), що охоплює колосальний часопросторовий обсяг культури.

Виклад основного матеріалу. В романсі Оксани Тадеуш «Ніч почорніла» істотним є вибір текстової основи – віршу давньогрецької поетеси і музиканта Сапфо (близько 630 р. до н. е., острів Лесбос – 572/570 р. до н. е.), що належить до любовної лірики. Саме в епоху античності виникає поняття «лірика»; етимологія цього слова похо-дить від назви поширеної в стародавній Греції ліри, отримуючи дво-

² Співачка Олена Велика – випускниця ХНУМ, учасниця міжнародного кон-курсу співаків «Сольний спів» (2010, м. Донецьк), концертів у рамках фестивалю «Харківські Асамблеї», а також з Молодіжним академічним симфонічним оркестром «Слобожанський» (2012). 27 грудня 2013 р. брала участь в концерті камерного ор-кестру ХНУМ ім. І. П. Котляревського «Оркестрова та вокальна музика XVIII ст. у парках, на вулицях та в залах Лондона» за участю диригента Карстена Еккерта (Австрія). 2019 р. стала дипломантом і переможцем обласного конкурсу відкритих уроків «Панорама педагогічних досягнень».

яке тлумачення: жанр поезії і характерний для інструменту репертуар. Як створювачка ліричних піснеспівів, Саффо була включена в канонічний список Дев'яти ліриків. Поезія Дев'яти ліриків ділиться на хорову і монодичну: під монодичною лірикою мається на увазі сольне виконання з акомпанементом ліри, під хоровою – виконання мелодії хором в унісон, також у супроводі ліри. Хорова лірика представлена іменами Алкмана, Стесіхора, Івіка, Сімоніда, Піндара, Вакхіліда, сольна – Саффо, Алкея, Анакреонта. Саффо виконувала свої пісні, супроводжуючи їх грою на лірі-барбіті – збільшеному різновиді ліри.

Про славетну Саффо із захопленням писав філософ Платон:

Дев'ять лише муз називаючи, ми Саффо наносимо образу:

Хіба ми в ній не повинні музи десяти шанувати?

(«До Саффо», підрядковий переклад мій – Є. Б.³).

І дійсно, неординарна особистість поетеси ставала предметом мистецького відображення в живописі, надихаючи художників, які представляють різні стильові напрями – італійське Відродження (Рафаель), австрійський символізм (Г. Клімт), швейцарський академізм (М. Г. Ш. Глейр), французький академізм (Ш. Менжен) та інші. Вірші Саффо, сповнені краси буття, знайшли відображення й у творчості композиторів, які зверталися до її поезії. В. Шебалін – автор двох вокальних циклів на вірші Саффо («П'ять уривків із Сафо» ор. 3 та «Чотири уривка із Сафо» ор. 32)⁴; Е. Патлаєнко створив вокальний цикл «Квітка Еллади», І. Александров – вокальний цикл «Зоряний човен» на вірші Саффо і М. Цветаєвої.

О. Тадеуш втілила в романсі «Ніч почорніла» (назва по першому рядку вірша) дух давньогрецької поезії, традиції співу з акомпанементом, що склалася в древній Елладі. Музичні композиції Саффо не збереглися, проте образ поетеси-музиканта дає широкий простір

³ Автор пропонованої статті ґрунтується на відомому перекладі поетичних рядків російською мовою визнаного поета-перекладача О. Румера, оскільки текст на мові оригіналу не вдалося відшукати.

⁴ В літературі ствердилися дві форми написання імені прадавньої поетеси – Саффо та Сафо.



для композиторської фантазії. В якості літературного першоджерела О. Тадеуш обрала варіант вірша давньогрецькою мовою. Віршований текст в творі молодого композитора постає як один з видів сонорного матеріалу, використовуваного нарівні з музичними засобами виразності – мелодією, гармонією, темброво-фактурним компонентом.

Наведемо власний підрядковий переклад вірша Сапфо «Ολονυχτίς ο σκοτεινός» («Ночь почернела») українською мовою, ґрунтуючись на тексті оригіналу грецькою мовою і наявному підрядковому перекладі російською О. Федорової (Древнегреческие поэты, д. зв. 2019):

*Ніч почорніла,
Мої очі охоплює сон
І пече мене, і пече,
І піднімає пристрасть
Все тіло.
І що хочу я, що? Зовсім не знаю –
Дві точки зору всередині.
І що хочу я, що? Зовсім не знаю,
Крапля за краплею біль зростає.*

Якими ж є особливості поетичної образності цього вірша, музичного за своєю мелодикою і ритмікою? Дія відбувається на тлі природи, яка резонує з внутрішнім станом ліричного персонажа, що мучить та сумнівається, оповитий любовною пристрастю. Зауважимо, що, як і в інших творах Сапфо, ліричною героїнею є жінка (романс О. Тадеуш виконує сопрано). Вірш Сапфо сповнений глибоко особистісних, інтимних переживань, пристрасті; поетичні недововки спонукають домальовувати, домислювати ситуацію.

Вокальні цикли В. Шебаліна, Е. Патлаєнко та І. Александрова написані для голосу і фортепіано. О. Тадеуш обрала оригінальний виконавський склад – сопрано в дуеті з маримбою. Звуковий образ маримби в романсі – м'який, з розмитими обрисами – якнайкраще поєднується з духом «нічної» поезії Сапфо. Ця композиція – свого роду ноктюрн, не в вузько музичному, а в широкому розумінні – нічна пісня, що відтворює інтимно-ліричні почуття (одна з фактурних ла-

нок все ж імітує фігураційний виклад, притаманний цьому жанрові). Вночі загострюються відчуття, відкривається інтуїтивне, ірраціональне, містичне; людина саме вночі виявляється здатною сфокусуватися на почуваннях, переживаннях (фізичних, емоційних). Відповідаючи життєвим реаліям, це спостереження також співзвучне розумінню антиномії Дня і Ночі в «Трістані та Ізольді» Р. Вагнера і романтичному світогляду в цілому.

Саме ж звертання до поняття «нічна поезія» базується в даному дослідженні на опрацюванні робіт, що охоплюють міждисциплінарний простір, у яких воно використовується безпосередньо, або вживаються семантично близькі йому поняття (розвідки В. Касаткіної, 1975, С. Левочського, 2016, Т. Ложкової, 1999, Л. Тихомирової, 2010, В. Топорова, 2003). Virізнимо ґрунтовне дисертаційне дослідження музикознавця О. Шульги (2002), де проблема інтерпретації нічних мотивів всебічно розглядається на матеріалі не тільки музики, а й суміжних видів мистецтва XIX – першої половини XX ст.: «Запропонована в роботі класифікація втілення нічних образів (нічна фантастика, нічна лірика, нічний пейзаж) будується на функціонуванні та розвитку різних типів діалогів: це діалог-споглядання, пов'язаний з конкретно-чуттєвим сприйняттям природи (ніч як картина-ландшафт), діалог-співпереживання (ніч як час інтимних почуттів і ліричних емоцій, “голос душі”), діалог-милування (ніч як джерело вражень і асоціацій), культурно-ціннісний діалог (ніч як символ Вічності, позачасового буття, виходу в сферу концептуальних явищ, культурної рефлексії). Кожному з них притаманні специфічні властивості музичного тематизму і тематичного розвитку, що дозволяють говорити про “нічний” характер образів» (О. Шульга, 2002, с. 195). Дослідниця відзначає тенденцію у становленні нічних образів в культурно-історичному просторі: «“Слухозоровий” образ-картина поступово модулює в сенсорний образ-відчуття нічної атмосфери» (там само).

Атмосфера, прочитана О. Тадеуш у вірші Сапфо – нічна картина, сповнена таємничих шерехів, звучань (звукообраз маримби), що знаходяться у гармонії із внутрішнім настроєм героїні, яка перебуває в стані любовної знемоги, хворобливої пристрасті, на межі між явою і сном. В романсі О. Тадеуш ніч осмислюється як «голос душі» й, водночас,



через музику композитор представляє символ Вічності, безкінечності, в яку занурюється особистість, заглиблена у власний внутрішній світ. Звукообраз маримби відтворює картину ночі й, разом із цим, атмосферу, у якій відбувається внутрішній монолог героїні вірша.

Ліричний персонаж (сопрано) виступає, водночас, як особистість і, метафорично кажучи, вмістище, в яке вливаються імпульси природи; ним підпорядковані усі істоти, зокрема, людина. У вірші відображений зв'язок людини з природою, показано, що вони резонують між собою. Прочитання поетичного тексту Сапфо композитором О. Тадеуш демонструє нероздільність вокально-словесного і інструментального складників в рамках музично-поетичного цілого, що відчувається й виконавцями, й слухачами протягом усього твору.

Інтонації солістки сповнені чуттєвості, томління; фактурні зміни в цілому підпорядковуються становленню музичної форми, що мислиться як процес. Змістовно важливі вокальні інтонації рельєфно відзначаються композитором – мовною виразністю, викладенням укрупненими тривалостями у співвіднесенні з більш рухливою партією інструмента. Наприкінці романсу з'являється монодична фактура (що можна розцінювати як зашифровану вказівку на архаїчне походження першоджерела); маримба дублює мелодичну лінію вокалістики: лінія солістки знаходиться посередині, а виконавець партії маримби грає мелодію в унісон в дві октави, використовуючи тремоло. Архаїчне походження має також геміоліка – так, у вокальній партії романсу О. Тадеуш застосовано лад зі збільшеною секундою⁵.

⁵ Зауважимо, що термін «геміоліка» запропонував ввести Ю. Холопов, щоб уникнути термінологічної плутанини, оскільки в давній Греції видозмінення діатонічних ступенів ладу визначалось як «хрома»: «Грецькі теоретики, які розробили музично-теоретичну категорію інтервального роду, протиставляючи дану систему діатоніці, вводять поняття “хроматизм”, яке пізніше набуло іншого змісту. В результаті термін “хроматика”, як позначення інтервального роду, історично має два трактування: 1) грецька хрома і 2) (пізніший) європейський хроматизм» (Холопов, Ю., 2003, с. 145). Терміни «хроматика» і «геміоліка» в подальшому закріпилися в музикознавстві як самостійні. До геміоліки Ю. Холопов відносить множину явищ, що належать різним хронологічним періодам музичної культури: «Особливість геміоліки, як інтервального роду, полягає в її яскравій характерності (збільшена секунда), стабільності багатовікового існування (від древніх греків до нового часу – гармонічного мінору,

Партія маримби доповнює вокально-поетичне висловлювання. Сенса поезії інтуїтивно досягається слухачем, оскільки давньогрецька мова не знайома більшості аудиторії, проте весь комплекс виражальних засобів, представлених в дуеті, націлений на розкриття поетичного образу нічної природи і внутрішнього стану ліричного персонажа. Партія маримби не зводиться тут до функції акомпанементу. Це ще один персонаж – одухотворена природа. Звідси – виділення інструментального компонента в рамках єдності музично-поетичного синтезу. У цьому можна побачити зв'язок з історичною традицією, що сходиться до Ф. Шуберта – дуетом Мірошника і Струмка в знаменитому вокальному циклі композитора, образами природи в його «Зимовому шляху», які кореспондують з внутрішніми станами ліричного героя твору. Таким чином, в романсі О. Тадеуш здійснюється діалог не тільки з автором поетичного тексту, а й з традицією камерно-вокального жанру в історичній ретроспективі⁶.

Отже, для втілення «нічної поезії» Сапфо О. Тадеуш звертається до виразних можливостей маримби, звучання якої стає фоном для внутрішнього монологу героїні. Чи впливає виконавський склад на образно-драматургічне наповнення композиторського прочитання поезії Сапфо? Можна з усією сміливістю стверджувати – впливає.

Це стає зрозумілим, якщо проаналізувати романс з точки зору використання в ньому особливого тембру маримби – ударного клавішного музичного інструменту, що є «родичем» ксилофона, вібрафона та близький за конструкцією народному струнно-ударному інструменту цимбалам, молоточковим інструментам – фортепіано та челесті. О. Тадеуш вказує у ремарці, що грати на маримбі треба спеціальними паличками (з обмотаними нитками голівками). За цим незвичайним звучанням чутно м'яку вібрацію, яка передає приховану напругу –

гармонічного мажору, домінантового ладу, “угорської гами” та інших, що не мають спеціальних назв), поєднанні ознак діатоніки (семиступенність, збереження багатьох діатонічних інтервалів) і хроматики (наявність хроматичних інтервалів, неможливість вмістити геміоліку в семизвучність квінтової структури)» (там само, с. 145–146).

⁶ Діалог у «великому часі» був продовжений першими виконавицями твору також і за сприяння сценічних костюмів, які допомагали комунікаторам-інтерпретаторам глибше вжитися в образ: плаття, що за покроем нагадують давньогрецькі туніки.



маримба формує образність романсу і створює унікальне звучання. Кожний звук, що видобувається ударом палички по бруску (клавіші), посилюється металевим резонатором⁷. Маримба створює м'яке звучання – виразний супровід вокалу, глибокий тембр, який «працює» на розкриття змісту віршу. Використовується весь діапазон концертної маримби, а саме – чотири з половиною октави. Неабияке значення має застосування чотирьох паличок, що допомагає вправно виконувати складні пасажі, багатоголосся та багатозвучні вертикалі. Ударяючи паличками по розташованим над металевими трубами-резонаторами пластинам, перкусіоніст повинен добиватися звучання густого і об'ємного, що не суперечить ефірній легкості виконання (звуковедіння).

Темброву барву, яку слід відтворювати у цьому романсі через звукообраз маримби, можна визначити як наповнене звуками повітря, сонорна атмосфера – легке, але, разом із цим, оповите обертонами, звучання. Виконавцю слід враховувати й багатоманітні виражальні можливості різнопланових фактурних комплексів, представлених у романсі (але слід пам'ятати, що їх зміна спрямована на різностороннє розкриття художнього змісту вірша, у єдності із вокальним висловом співачки).

Попри те, що у романсі О. Тадеуш «Ніч почорніла» другим учасником ансамблю, на відміну від творів її попередників, які звертались до поезії Сафо – В. Шебаліна, Е. Патласенко та І. Александро́ва – виступає не фортепіано, а маримба⁸, для музиканта-ударника, який взявся за інтерпретацію композиторського задуму, корисним стане вивчення літератури, що стосується роботи вокаліста в дуеті з фортепіано, досвіду співаків та піаністів-концертмейстерів. Цікаво порівняти функції інструментальних «голосів» фортепіано і маримби, які виступають в амплуа другого учасника ансамблю в дуеті з вокалістом, осмислити

⁷ Конструкція народного інструменту, що має прадавнє походження, включає у якості резонатора підвішені під дерев'яними брусками гарбузи. Походить маримба з Африки, етимологія назви інструменту – від імені богині Маримби, якій приписується його створення.

⁸ Цей ударний інструмент, хоча й споріднений з фортепіано, водночас, є унікальним з точки зору тембру і артикуляції.

роль інструменталіста у відтворенні образно-драматургічного наповнення камерно-вокальної композиції.

Нерідко в камерно-вокальному жанрі функція фортепіано перевершує межі акомпанементу співочому голосу, виступаючи аналогом оркестру, наслідуючи його інструнтам і тембрам. У якості прикладу наведемо «Зимовий шлях» Ф. Шуберта, де супровід вищого порядку наповнений тематичними ідеями, маючи на увазі приховану оркестровку. Або – вокальний цикл Р. Вагнера на вірші М. Везендонк, який не випадково був оркестрований (заклучний номер, «Мрії» – автором музики, а інші номери – Феліксом Мотлем). Твір трансформувався, таким чином, з камерного в вокально-оркестровий, що має глибинні причини в самому композиторському прочитанні поетичного тексту.

Маримба – інструмент, наділений унікальним тембром. В творі О. Тадеуш, як безсловесний, але, разом із тим, красномовний другий учасник ансамблю, він створює особливу звукову атмосферу. Отже, перкусіоністу слід відтворювати в романсі різноманітні сонорні фарби, пов'язані з фактурними комплексами, регістром, відчувати і передавати найтонші темброві відтінки звучання. Окрім того, в романсі О. Тадеуш музикантам слід передати плинність, нескінченність, притаманні природним процесам, в зв'язку із чим членування музичної думки має підкоритися ідеї становлення, процесуальності, щоб представити образ самої природи, де одвічна циклічність, повторюваність біоритмів поєднується з безперервним рухом уперед. Цезури не повинні дробити цілісний образ, хоча вони й природно виникають внаслідок точної або ж варіантної повторюваності фраз у вокальній партії, наявності в ній пауз; останні ж передають замислення героїні, визначають переривчастість її внутрішнього міркування; фактурні зміни в інструментальній партії також не повинні перепиняти плин музичного процесу. Необхідно домагатися свободи відповідно до темброво-артикуляційних особливостей маримби. Як і фортепіано, маримба – ударний інструмент. Конструкція фортепіано дозволяє виконавцям добиватися співучості інструментального інтонування. Отже, корисними можуть стати напуття, наприклад, Дж. Мура (1987), який співпрацював з Д. Фішером-Діскау,



Е. Шварцкопф, І. Менухіним та іншими видатними виконавцями, стосовно управління музичним часом завдяки *rubato*, маскуванню акценту на сильній долі такту і, навпаки, смисловим наголосам у тлумаченні авторського тексту.

Артикуляція перкусіоніста, який інтонує на маримбі, покликана наповнити звучання кожного звуку вібрацією, зробити його виразним, рельєфним, домогтися різноманіття фарб монотембрового інструменту за допомогою туше, гри регістрами, осмислюючи динамічні зміни музичної фактури у зв'язку із процесуальністю розгортання музичної форми.

Висновки. Підводячи підсумки, відзначимо, що в романсі «Ніч почорніла» Оксана Тадеуш вступає в діалог з великою Сапфо, відтворюючи світ її віршування, мелодiku і ритміку поетичного тексту на мові оригіналу; водночас, дотримуючись законів камерно-вокального жанру в аспекті втілення дуету співочого і інструментального голосів, композиторка створює унікальну художню концепцію, слідуючи актуальним тенденціям звукотворчості початку ХХІ ст., де не останнім аргументом є пошук неординарного мистецького рішення.

Перспективи представленого дослідження вбачаються авторіві публікації у подальшому визначенні специфіки втілення звукообразів ударних інструментів у творчості композиторів Харківської школи, зважаючи на індивідуальність художньої концепції кожного окремого твору.

ЛІТЕРАТУРА

- Бахтин, М. М. (1986). *Естетика словесного творчества*. Москва: Искусство, 445.
- Бахтин, М. М. Ответ на вопрос редакции «Нового мира». Retrieved 2019, May 15, from <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%91/bahtin-mihail-mihajlovich/estetika-slovesnogo-tvorchestva/9>
- Бостридж, И. (2019). «Зимний путь» *Шуберта: анатомия одержимости*. Москва: АСТ, 416.
- Древнегреческие поэты. Сапфó – Сапфо. Любовная лирика. Е. Федорова (Пер.). *Греческий язык с песней*. Retrieved 2019, May 15, from http://www.real-greece.ru/dr-gr_poeti/Sapfo1.html



- Зуб, Г. А. (2012). *Концертмейстер-пианист в контексте эволюции исполнительского искусства*. (Дис. ... канд. искусствоведения). Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского. Харьков, 222.
- Интервью с Хельмутом Дойчем от 16.04.2014. Беседовала Екатерина Беляева, Belcanto.Ru. Retrieved from <https://www.classicalmusicnews.ru/interview/intervyu-s-helmutom-doychem/>
- Касаткина, В. Н. (1975). Тютчевская традиция в «ночной» поэзии А. А. Фета и К. К. Случевского. В кн. *Вопросы развития русской поэзии XIX в.* Т. 155, сс. 70–89. Куйбышев.
- Левочский, С. С. (2016). Символ Ночи в немецком романтизме. *Вестник Московского университета*, (сер. 6, Философия, № 2), 86–101.
- Ложкова, Т. А. (1999). «Ночная» лирика М. Ю. Лермонтова: традиции и новаторство. *Лермонтовские чтения: материалы зональной научной конференции*, 33–41. Екатеринбург: Межотраслевой региональный Центр.
- Мур, Дж. (1987). *Певец и аккомпаниатор: воспоминания, размышления о музыке*. Москва: Радуга, 432.
- Степанян, К. А. (2013). *Достоевский и Сервантес: диалог в большом времени*. Москва: Языки славянской культуры, 368.
- Тихомирова, Л. Н. (2010). *«Ночная» поэзия в русской романтической традиции: генезис, онтология, поэтика*. (Автореф. дис. ... канд. филологических наук). Екатеринбург: Уральский государственный университет имени А. М. Горького, 23.
- Топоров, В. Н. (2003). «Текст ночи» в русской поэзии XVIII – начала XIX века. В кн. *Топоров, В. Н. Из истории русской литературы: монография. Т. II: Русская литература второй половины XVIII века: исследования, материалы, публикации. М. Н. Муравьев: Введение в творческое наследие*. Кн. 2, с. 157–228. Москва: Языки русской культуры.
- Холопов, Ю. Н. (2003). *Гармония: Теоретический курс*. (Учебник). С.-Петербург: Лань, 544.
- Шульга, Е. Н. (2002). *Интерпретация ночных мотивов в европейской музыке и смежных искусствах XIX – первой половины XX вв.* (Дис. ... канд. искусствоведения). Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки. Новосибирск, 283.



REFERENCES

- Bahtin, M. M. (1986). *Estetika slovesnogo tvorchestva [Aesthetics of verbal creativity]*. Moscow: Iskustvo, 445 [in Russian].
- Bahtin, M. M. Otvet na vopros redaktsii «Novogo mira» [The answer to the question of the «New world» publishing]. Retrieved 2019, May 15, from <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%91/bahtin-mihail-mihajlovich/estetika-slovesnogo-tvorchestva/9> [in Russian].
- Bostridge, I. (2019). *Zimniy put Shuberta: anatomiya oderzhimosti [Schubert's «Winter journey»: the anatomy of obsession]*. Moscow: AST, 416 [in Russian].
- Drevnegrecheskie poety. Σαπφώ – Sappho. Lyubovnaya lirika [Ancient Greek poets. Σαπφώ – Sappho. Love lyrics]. Ye. Fedorova (Transl.). *Grecheskiy yazyk s pesney – Greek language with a song*. Retrieved 2019, May 15, from http://www.real-greece.ru/dr-gr_poeti/Sapfo1.html [in Greek and Russian].
- Kholopov, Yu. N. (2003). *Garmoniya: Teoreticheskiy kurs [Harmony: Theoretical course]*. (Textbook). Saint-Petersburg: Lan, 544 [in Russian].
- Intervyu s Helmutom Doychem ot 16.04.2014. Besedovala Ekaterina Belyaeva, Belcanto.Ru [Interview with Helmut Deutsch from 16.04.2014. Interviewed by Ekaterina Belyaeva, Belcanto.Ru]. Retrieved from <https://www.classicalmusicnews.ru/interview/intervyu-s-helmutom-doychem/> [in Russian].
- Kasatkina, V. N. (1975). Tyutchevskaya traditsiya v «nochnoy» poezii A. A. Feta i K. K. Sluchevskogo [The Tyutchev's tradition in the «night» poetry by A. A. Fet and K. K. Sluchevsky]. In *Voprosy razvitiya russkoy poezii XIX veka – The issues of development of Russian poetry of XIX century*. Vol. 155, pp. 70–89. Kuibyshev [in Russian].
- Levochskiy, S. S. (2016). Simvol Nochi v nemetskom romantizme [Symbol of the Night in German Romanticism]. *Vestnik Moskovskogo Universiteta – Bulletin of Moscow University*, (Series 6, Philosophy, No. 2), 86–101 [in Russian].
- Lozhkova, T. A. (1999). «Nochnaya» lirika M. YU. Lermontova: traditsii i novatorstvo [Lermontov's «night» lyrics: traditions and innovation]. *Lermontovskiye chteniya – Lermontov readings. (Proceeding of the zonal scientific conference)*. Ekaterinburg, 33–41 [in Russian].
- Moor, G. (1987). *Pevec i akkompaniator [Singer and Accompanist]*. Moscow: Raduga, 432 [in Russian].
- Shulga, E. N. (2002). *Interpretatsiya nochnykh motivov v evropeyskoy muzyke i smezhnykh iskusstvakh XIX – pervoy poloviny XX vv. [Interpretation of night-*

- time motifs in European music and related arts of the XIX – the first half of the XX centuries*]. (Candidate's thesis). Novosibirsk State Conservatory (Academy) named after M. I. Glinka. Novosibirsk, 283 [in Russian].
- Stepanyan, K. A. (2013). *Dostoevskiy i Servantes: dialog v bolshom vremeni*. [Dostoevsky and Cervantes: dialogue in the big time]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kultury, 368 [in Russian].
- Tihomirova, L. N. (2010). «Nochnaya» poeziya v russkoy romanticheskoy traditsii: genezis, ontologiya, poetika [«Night» poetry in the Russian romantic tradition: genesis, ontology, poetics]. (Extended abstract of Candidate's thesis). Ural State University named after A. M. Gorky. Ekaterinburg, 23 [in Russian].
- Toporov, V. N. (2003). «Tekst nochi» v russkoj poezii XVIII – nachala XIX veka [“Text of the night” in Russian poetry of the XVIII – the early XIX century]. Toporov, V. N. *Iz istorii russkoj literatury: monografiya. T. II: Russkaya literatura vtoroj poloviny XVIII veka: issledovaniya, materialy, publikacii*. M. N. Murav'ev: *Vvedenie v tvorcheskoe nasledie. Kn. 2* [From the history of Russian literature: monograph. Vol. II: Russian literature of the second half of the XVIII century: research, materials, publications. M. N. Muraviev: *Introduction to the creative heritage. Book 2*]. Moscow: Yazyki russkoy kultury, 157–228 [in Russian].
- Zub, G. A. (2012). *Koncertmeyster-pianist v kontekste evolyutsii ispolnitelskogo iskusstva* [Concertmaster-pianist in the context of the evolution of the performing arts]. (Candidate's thesis). Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky. Kharkiv, 222 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 21.05.2019 р.