

ISSN 2519-4496

Міністерство культури та інформаційної політики України

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

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

Випуск 64

Збірник наукових статей

Харків
2022

Рекомендовано до друку Вченою радою
Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського
(Протокол № 3 від 27 жовтня 2022 року)

Свидцтво про державну реєстрацію КВ № 23371-13211П від 24.05.2018 р.

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

Головний редактор:

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

Редакційна колегія:

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

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

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

Карвашиєвська Моніка (Karwaszewska Monika) – PhD hab., доцент, керівник відділу досліджень, розвитку персоналу та видавничої справи, Музична академія імені Станіслава Монюшка, Гданськ, Польща.

Мартинюк Тетяна Володимирівна (Martyniuk Tetiana) – доктор мистецтвознавства, професор, завідувачка кафедри мистецьких дисциплін і методик навчання Університету Григорія Сковороди в Переяславі, Переяслав, Україна.

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

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

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

Шаповалова Людмила Володимирівна (Shapovalova Liudmyla) – доктор мистецтвознавства, професор, завідувачка кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна.

Шьонінг Катерина (Schöning Kateryna) – керівник наукових проєктів, лектор (історичне музикознавство), Інститут музикознавства Віденського університету, Відень, Австрія.

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

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

Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти:

зб. наук. ст. Вип. 64. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Русакова, Я. О. Сердюк. Харків: ХНУМ, 2022. 164 с.

Пропонована збірка музикознавчих праць продовжує серію публікацій до 105-ї річниці заснування ХНУМ імені І. П. Котляревського, присвячених творчості видатних митців Харкова (I розділ), висвітлює питання щодо ролі творчих проєктів у навчальному процесі (II розділ), а також відкриває різні виміри у спадщині відомих та маловідомих композиторів і музично-театральних діячів (III розділ).

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

УДК 78.03

ISSN 2519-4496

Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

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

Issue 64

Collection of research papers

Kharkiv
2022

Recommended for publication by the Academic Council of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts
(Minutes No. 3 of October 27, 2022)

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

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

Editor in Chief:

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

Editorial board:

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

Chernyavska Marianna – PhD in Arts, Professor, Vice-rector for research of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine.

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

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

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

Martyniuk Tetiana – Doctor of Arts, Professor, Head of the Department of Art Disciplines and Teaching Methods of Hryhoriy Skovoroda University in Pereyaslav: Pereyaslav, Ukraine.

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

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

Schöning Kateryna – PhD, Head of scientific projects (PostDoc, Senior), University Lecturer (Historical Musicology), Institute of Musicology, University Vienna, Vienna, Austria.

Shapovalova Liudmyla – Doctor of Arts, Full Professor, Head of the Department of Interpretology and Music Analysis, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine.

Editors-compilers: Larysa Rusakova, Yaroslava Serdiuk.

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

Problems of Interaction of Art, Pedagogy, Theory and Practice of Education: collection of articles. Issue 64. Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts; editors-compilers L. Rusakova & Ya. Serdiuk. Kharkiv: KhNUA, 2022. 164 p.

The proposed collection of musicological works continues the series of publications dedicated to the 105th anniversary of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts foundation, devoted to the work by Kharkiv outstanding artists (Section I), highlights the issue of the role of creative projects in the educational process (Section II), and also reveals various dimensions in heritage of well-known and little-known composers and music-theater actors (Section III).

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

ЗМІСТ

Розділ 1. Харківські контексти.

До 105-річчя ХНУМ імені І. П. Котляревського

<i>Рощенко О. Г.</i>	Пам'яті Т. Я. Веске: три портрети в жанрі <i>Réminiscences</i>	7
<i>Ветров О. В.</i>	Постать Миколи Коваля в історії вокального мистецтва Харківщини	24
<i>Доценко В. І., Ткаченко В. М.</i>	Стиль Марка Топчія в контексті сучасного світового гітарного виконавства	38

Розділ 2. Творчі та педагогічні проєкти

<i>Нікітська Є. С., Савченко Г. С.</i>	Творчий проєкт кафедри концертмейстерської майстерності Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського: досвід виконавського та композиторського осмислення	57
<i>Резнік О. С.</i>	Дитячий оркестровий комплект «Гармоніка» Г. Т. Стативкіна як джерело розвитку початкових навичок ансамблево-оркестрового музикування дошкільників	75

Розділ 3. Музично-історичні виміри

<i>Андрієвський І. М.</i>	Семантика тематизму фуг у контексті образної самобутності циклу «Три Сонати та три Партити для скрипки соло» Й. С. Баха	92
<i>Сердюк Я. О.</i>	Особливості втілення шведського національного фольклору у скрипкових мініатюрах Аманди Майер	110
<i>Ду Лін</i>	Образ Івана Мазепи в оперних творах ХІХ сторіччя	127
<i>Анфілова С. Г.</i>	Роль музичного компонента в хореографічній концепції С. Лифаря	142

TABLE OF CONTENTS

Section 1. **Kharkiv Contexts: To the 105th Anniversary of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts**

<i>Olena Roschenko</i>	In memory of Tamara Veske: three portraits in the <i>Réminiscences</i> genre	7
<i>Oleksii Vietrov</i>	Mykola Koval in the history of vocal art in the Kharkiv region	24
<i>Volodymyr Dotsenko,</i> <i>Viktorija Tkachenko</i>	Marco Topchii's style in the context of modern world guitar performance	38

Section 2. **Creative and pedagogical projects**

<i>Yevheniia Nikitska,</i> <i>Hanna Savchenko</i>	Art project of the Department of Piano Accompaniment of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts: experience of performer's and composer's comprehension	57
<i>Olena Rieznik</i>	Children's orchestral set "Harmonika" by H. T. Statyvkin as a source of developing initial skills of ensemble and orchestral music playing for preschool children	75

Section 3. **Dimensions of musical history**

<i>Ihor Andriievskiyi</i>	Semantics of fugue themes in the context of figurative distinctiveness of J. S. Bach's cycle "Three Sonatas and Three Partitas for Violin Solo"	92
<i>Yaroslava Serdiuk</i>	Peculiarities of embodying the Swedish national folklore in Amanda Maier's violin miniatures	110
<i>Du Ling</i>	The image of Ivan Mazepa in opera works of the 19th century	127
<i>Svitlana Anfilova</i>	The role of musical component in S. Lifar's stage conception	142

Розділ 1.

ХАРКІВСЬКІ КОНТЕКСТИ.

До 105-річчя ХНУМ імені І. П. Котляревського

УДК 784.071.2(477.54)(092)

DOI 10.34064/khnum1-6401

Рощенко Олена Георгіївна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,

доктор мистецтвознавства, професор,

кафедра історії української і зарубіжної музики

e-mail: elena.roshenko@gmail.com

ORCID iD: 0000-0002-6048-6335

ПАМ'ЯТІ Т. Я. ВЕСКЕ:

ТРИ ПОРТРЕТИ В ЖАНРІ *RÉMINISCENCES*

*Актуальність представлено дослідження обумовлена введенням до музикознавчого контексту маловідомих сторінок життя видатного вокального педагога, заслуженої діячки мистецтв України, професора Тамари Яківни Веске (1914–2005), їх систематизації та проблематизації. Мета дослідження – у підсумку «написання» трьох портретів Т. Я. Веске в жанрі *Réminiscences* визначити систему іпостасей, в яких проявила себе особистість легендарної викладачки вокалу, та розкрити специфіку її зіркового шляху до вершин професії. **Інноваційним елементом** розвідки є залучення акме-методології до розробки згаданої системи, що уможливило розгляд творчої особистості Т. Я. Веске як універсальної. Вивчення творчого шляху видатного вокального педагога потребувало комбінування історичного, біографічного, ремінісцентного (Золотарьова, 2013) **методів дослідження** (останній залучено для аналізу і систематизації усних мемуарів Т. Я. Веске), а також положень вчення вікового музико-*

знавства (Савицька, 2008), акме-методології, зокрема, акмеоцентричного підходу (Роценко, 3013, 2019, 2021) та концепції діяльнісного універсалізму (Коменда, 2020). **Результатами дослідження** стали визначення специфіки шляху Т. Я. Веске до етапу «акме», аналіз елементів її методики викладання співу, а також встановлення граней універсалізму її творчої особистості. **У висновках** акцентовано, що особистість Т. Я. Веске поєднувала такі різні іпостасі (вченого хіміка-фармацевта, жінки-воїна, співачки й вокального педагога, вмілого керівника), реалізовані у її діяльності науковця-дослідника, героїні воєнних дій і митця, що їх вистачило би не на одне людське життя. На різних життєвих етапах вона проявляла свої численні таланти, послідовно надаючи перевагу певній сфері активності, щоб у подальшому зосередитися на подоланні вже інших вершин і завдань, поставлених долею. Як викладачка, Т. Я. Веске усі види своєї універсальної обдарованості присвятила служінню вокальному мистецтву, розробивши унікальну навчальну методичку, базовану на суто індивідуальному підході до учня та «слідуванні» за властивостями його голосу з метою їх повного розкриття. Шлях мисткині, неухильно тяжіючи до зіркових вершин, відобразив багатогранність її творчої натури як «*sutta suttagit*»; її таланти, взаємодіючи, сприяли вдосконаленню внутрішньої і зовнішньої краси її по-справжньому «ренесансної» особистості.

Ключові слова: *Réminiscences*; акме; творча особистість; театр імені Т. Я. Веске; діяльнісний універсалізм; надлишок енергії; творче довголіття; іпостась.

Постановка проблеми. Актуальність теми нашого дослідження обумовлена введенням до музикознавчого контексту маловідомих сторінок життя видатної вчительки вокалу Тамари Яківни Веске, їх систематизації та проблематизації з метою вивчення шляхів її сходження до зіркових висот професії, а також встановлення специфіки універсалізму, властивого її легендарній творчій особистості. Така проблематика передбачає залучення до формування концепції дослідження положень музикологічної акмеології (музикознавчої акме-методології), а також акмеоцентричного підходу. Актуальність дослідження конкретизується завдяки визначенню структури універсалізму твор-

чої діяльності професора Т. Я. Веске – вченої (хіміка, фармацевта), музикантки (вокалістки, педагога), жінки-воїна, керівника.

Огляд літератури за темою дослідження. До статті залучено широке коло матеріалів, у яких вивчаються вокально-педагогічні принципи професора Т. Я. Веске, встановлюється значення її діяльності в історії розвитку харківської вокальної школи, а саме, праці Н. О. Говорухіної (2007), М. Р. Черкашиної (1973), Л. Г. Цуркан (2007), А. Е. Резілової (1994), Т. П. Мадишевої (2004), О. В. Мельник (2013). Використані наукові джерела, присвячені розбудові вчення вікового музикознавства (Савицька, 2008), концепції універсальної особистості в українській музиці (Коменда, 2020), основ акмеологічного музикознавства (Рощенко, 2013, 2019, 2021), а також історичного, біографічного і релігійного (Золотарьова, 2013) методів музикознавчого дослідження.

Мета дослідження – за підсумком «написання» трьох портретів Т. Я. Веске в жанрі *Réminiscences* представити систему іпостасей, що поєднуються в універсальній особистості легендарної вокальної викладачки, та на основі застосування акмецентричного підходу визначити специфіку її зіркового шляху до вершин професії.

Методологія дослідження. Загальна концепція роботи базується на залученні й комбінуванні історичного, біографічного, релігійного методів (останній, запропонований Н. Золотарьовою (2013) у зв'язку з жанром «релігійних» у Ф. Ліста, у нашому дослідженні націлений на аналіз і систематизацію усних мемуарів Т. Я. Веске, що постали його матеріалом); також використані положення вчення вікового музикознавства (Савицька, 2008) та акме-методології, зокрема акмецентричного підходу в музикознавстві (Рощенко, 2013, 2019, 2021), і теорії діяльнісного універсалізму (Коменда, 2020).

Виклад основного матеріалу дослідження.

«... Коли Господь шийку помазав...»

(Т. Я. Веске)

Життя людини творчої складається з двох періодів: становлення і досягнення результату. Якщо як період становлення слід розуміти шлях сходження до вершин професії, сповнений протиріччями пошук себе справжнього, то період досягнення результату пов'язаний

із усвідомленням і реалізацією власної місії, знаходженням свого місця і стилю, власного «почерку» в мистецтві, з якими назавжди буде асоціюватися постать певної творчої особистості.

Тривалість кожного з періодів творчого шляху майстрів може бути різною. В одному випадку шлях становлення дорівнює чи не усій «лінії життя» артиста в мистецтві, тоді як досягнення результату і перебування на вершині стає доволі короткочасним. У іншому – саме період досягнутого результату постає як домінуючий, значно перебільшуючи за довжиною етап попереднього становлення. Можливі і майже рівні за часовими масштабами періоди становлення і досягнутого *акме*. Однак у будь-якому випадку в долі творчої особистості досягнення результату не означає пасивного перебування на осипаній лавровим листям вершині, самозаспокоєності; воно пов'язане із безперервною внутрішньою роботою у стремлінні до досконалості, шліфуванням знайденої майстерності, з подальшим її усталенням та досягненням ще нових, більш високих вершин професії.

«Особливою прикметою» буття творчої особистості, яка досягла фази результату як прояву *акме*, є поява плеяди її талановитих учнів, що стають втіленням продуктивності педагогічного методу і стиля Вчителя, продовженням його майстерності й таланту, підіймаючись вказаними Майстром сходинок на прокладеним ним шляху до професійних вершин.

Моє знайомство з Тамарою Яківною Веске відбулося задовго до першої зустрічі з нею. Свою щире захопленість та повагу до неї я успадкувала від своїх батьків – Зінаїди Борисівни Юферової та Георгія Борисовича Авер'янова, які з незмінним захопленням відзначали її світлий геній і блискучий розум. Батьки сформували моє стійке почуття поваги до Тамари Яківни, що переросло у справжнє захоплення. Тому й сьогодні мені здається, що я знала і любила її завжди, упродовж усього свого життя.

Як і у всіх моїх сучасників, моє знайомство з Тамарою Яківною відбулося тоді, коли вона вже давно досягла «фази результату», її внесок у скарбницю вокального мистецтва був широко визнаний у світі, а зірка її *акме* яскраво сяяла на недосяжній висоті творчого небосхилу. Тамара Яківна посідала відповідне її внеску у вокальне мистецтво

місце – абсолютного авторитета у сфері вокальної педагогіки, а відшліфовані нею до досконалості стиль, метод і методика викладання вокального мистецтва дали блискучі плоди: її учні, як і учні її учнів, досягли (і продовжують досягати!) неймовірних висот вокального виконавства. Але найяскравішим свідченням довготривалого перебування Тамари Яківни у фазі акме було утворення легенд навколо її Святого імені – про її талант педагога, кожна фраза й кожне судження якого оцінювалося учнями і колегами на вагу золота, та про неї саму – яскраву, елегантну, виразну, цілеспрямовану, сильну, красиву жінку.

Легендою залишається і її зовнішній вигляд – найтонша оболонка світу внутрішнього. Велична осанка, гордо піднята голова, красивою хвилею укладене волосся, проникливо сяючі очі, уважний, пильний, довгий погляд, немовби такий, що «прочитусь» приховані почуття і думки, вроджені витонченість, грація, інтелігентність, аристократизм і доброзичливість, не акцентована владність і жіноча м'якість – всі ці якості надавали їй ту привабливу силу, виражали ту чарівливість, які властиві лише артистичним натурам. У її творчій постаті вражало все: особливий зовнішній шарм – зібраність, стриманість, і, поруч з тим, якась особлива летючість рухів, «графічність» і лаконізм стилю і поведінки, відсутність жодних «зайвих» деталей в одязі і слові, гордовита осанка, бездоганна елегантність. Коли вона проходила коридорами консерваторії, здавалося, її оточувала, як легка хмаринка, та атмосфера поклоніння, що, як вважали стародавні греки, охороняє божественну істоту і є її принадою.

Ознакою сучасних ремінісценцій, присвячених Тамарі Яківні, як правило, є уявлення про неї на той час, коли вона досягла безперечно-го акме. Але тим більшого значення набуває увага до суперечностей і складнощів етапів її сходження до тієї точки на її творчому обрії, звідки й досі до нас сягає сяйво її зірки, яке ми спостерігаємо. Адже висвітлення висхідного шляху, що його пройшла Героїня і Легенда харківської вокальної школи, дозволяє зрозуміти, яким саме чином відбувався і оформлювався процес усвідомлення нею свого справжнього призначення, які перешкоди їй прийшлося долати заради самовизначення, та як до цього індивідуального осмислення власної місії приєднувався голос самої долі.

Зазначу, що і моє знайомство з Тамарою Яківною, у силу часового розподілу поколінь, могло би цілком обмежитися уявою про цю велику жінку лише того періоду її життя, коли вона перебувала «на вершині», у фазі розквіту, досягнутого акме. Саме так і мало би статися, якщо би сама Тамара Яківна, напередодні рубіжної дати у власному житті, не знайшла необхідним розширити зону цього знання, подарувавши мені чергу незабутніх зустрічей і захоплюючих розповідей про себе. У цих розповідях вона приділила головну увагу саме тому, яким був пройдений нею шлях до того, як вона досягла професійних вершин.

Réminiscence 1. «Секрети її молодості»

Ранньою весною 2004 року (майже 20 років назад!), коли з великих консерваторських вікон, що пориваються увись, вібруючи від дихання поривчастого вітру, лилося просвітлене передчуттям прийдешнього тепла холодне, блідне, блакитне світло, Тамара Яківна попросила мене провести ювілейний вечір, присвячений 90-річчю від дня її народження. Незабаром розпочалися наші довгі бесіди, що розкрили таємницю шляху її становлення, сходження на вершину, до результату. Тамара Яківна запрошувала мене до *свого* 36 класу. Свідками її спогадів-сповідей були відкритий рояль, що таїв у безодні надр своєї клавішно-струнної душі відгомін її голосу, прикрашене дерев'яною короною старовинне дзеркало, що й досі зберігає у своїх невідомих глибинах її відображення, афіші і портрети її блискучих учнів, які застигли у мовчазно-урочистому, вимогливо-напруженому очікуванні.

Тут, на фоні цих суворих величних декорацій, Тамара Яківна із надзвичайною щирістю відкривала свої секрети – *секрети її молодості*, мудрості, краси і простоти.

Секрет перший. «Мене завжди оточували хороші люди. Для мене бачити красиві обличчя, чути прекрасні голоси – джерело сил», – говорила Тамара Яківна. Вона дійсно вміла бачити красиве в людях і захоплюватися цією красою, що надавало їй сили бути молодою. Захоплене споглядання прекрасного, проникнення в його красу наповнювало світлом, молодістю і радістю її життя.

Витоком молодості для неї були її вчителі, що ними Тамара Яківна захоплювалася все життя – професори Михайло Ігнатович Михайлов

і Михайло Дмитрович Тіц, які визначили напрям і саму сутність її творчого і, як виявилось, життєвого шляху. Вона вірила в долю, вважаючи, що Вищим силам угодно, щоби обдарована від природи людина у рішучу важку хвилину обов'язково зустрілася зі *своїм* Педагогом. Правомірність і універсальність цього закону творчого життя були підтверджені і її власною долею, і долями її видатних учнів.

Надихаюче красиве вона знаходила і у своїх колегах – Ізраїлі Соломоновичі Штеймані, Наталії Олександрівні Єщенко.

Тамара Яківна вважала, що залишається молодою, тому що має справу з молодими співаками. Вона відчувала і пробуджувала красу, що містилася в її учнях, відкривала цю красу в їхніх голосах, немовби «витягуючи» її з потаємних куточків їхніх душ у світ Божий. Лише тоді ця прихована краса перетворювалася на таку, що визнавалася усіма навколо. Тамара Яківна володіла особливим даром – вона вміла чути гарні голоси, першою відзначаючи їхні чесноти.

З теплотою і любов'ю говорила вона про Василя Третьяка – свого першого учня. Його долю визначило надзвичайно рідкісне сполучення переконаності і відповідальності Вчителя, властива Тамарі Яківні здібність приймати рішення. Дар передбачення, величезна інтуїція дозволили їй, вперше почувши спів демобілізованого солдата, який прийшов до неї у шинелі і чоботях перед тим, як повернутися до батьківського села і стати трактористом, визначити, що природою йому призначено бути *тільки співаком*. Це був випадок, за котрим стояла сама Доля. Захоплюючись легендарною Гізелою Циполою – своєю улюбленою ученицею, Тамара Яківна говорила: «Один її голос видобуває сльози ...».

Її учителя, колеги і учні, в обличчях і голосах яких Тамара Яківна бачила і чула втілення, сяяння краси, відповідали їй любов'ю і щирим захопленням. Подароване оточуючим почуття прекрасного поверталось до Тамари Яківни, набуваючи багаторазово примножену силу і міць.

Другий секрет молодості, відкритий Тамарою Яківною, стосувався того, яким саме чином слід проявляти, пробуджувати, розвивати природну красу в голосі учня, примножуючи її. Тут вона вдосконалювала педагогічну доктрину, успадковану від свого вчителя вока-

лу – професора М. І. Михайлова. Сповідуючи традицію, закладену Вчителем, Тамара Яківна, яка розробила унікальну вокальну методику, що «висунуло її до ряду ведучих вокальних педагогів країни» (Говорухіна, 2007: 11), вважала: потрібно не поспішати з визначенням голосу учня, але уважно слухати його, намагаючись поступово проявити приховані в ньому якості. «*Йти за голосом учня*», – таким було її педагогічне *credo*; «*Для кожного учня слід обирати окрему методику*», – вважала вона. «*Скільки учнів, стільки методик*», – вагомо говорила Тамара Яківна. Наскільки ж результативним став цей метод, заснований на індивідуальному підході до кожного учня, що виявляв можливості голосу через розкриття прихованої обдарованості душі! Такий метод дозволив Учителю – «вихователю золотих голосів» (Черкашина, 1973: 8) – не тільки розгледіти, але і сформувати, а потім і розвинути індивідуальність учня на основі пізнання краси, закладеної в його особистості. Віддаючи належне голосам різних типів, Тамара Яківна вважала, що «*тенор – найважчий для постановки голос*». Отже, з точки зору великого вокального педагога, властиві цьому тембру фарби найважче вловити, вивільнити від чар і огранити; отже, робота Вчителя над наданням йому краси є особливо важкою і складною.

Сутність *третього секрету молодості*, що про нього розповіла Тамара Яківна, міститься у властивому їй «надлишку енергії». На її думку, «співак співає *від надлишку енергії*». Як тільки надзвичайна у своїй безмежності енергія, подарована Небом, вичерпується, як тільки енергії вистачає лише на то, щоби вести спосіб життя звичайної людини, співак перестає бути співаком, художник перетворюється на «пересічного громадянина». Надлишок енергії протягом усього життя супроводжував саму Тамару Яківну як її талісман. Достатком енергії, що спостерігався у всьому, починаючи від багатства знань, умінь, таланту, доброти, щирої душі, і до надзвичайно кріпкого рукостискання, Тамара Яківна щиро ділилася з тими, хто оточував її, з тими, у чиїх обличчях, голосах і серцях вона бачила печатку вищої Краси.

Так що ж є підґрунтям секретів видатної майстрині, число яких відповідає законам чарівної казки?

Отже, три секрети молодості Тамари Яківни базовані на її вмінні помічати справжню Красу і служити їй, без чого не може бути ані життя, ані любові, ані мистецтва.

Réminiscence 2. «Війна Муз»

Дві «Музи» вели довгу боротьбу між собою, відвойовуючи одна в одній талант Тамари Яківни. Це – Хімія і Музика. Вони нібито домовилися між собою, розподіливши її життя на дві половини. Упродовж першої з них її талантом володіла Хімія. Упродовж другої – Музика. Але, може бути, й сама Тамара Яківна визнала за доцільне саме таким чином розподілити своє життя поміж служінням цим двом богиням, віддавши відповідну данину красі і можливостям кожній? У будь-якому випадку, переконання Тамари Яківни у тому, що на певному етапі життя кожного, хто пристрасно бажає вчитися, з'являється педагог, що веде його за собою шляхом служіння красі – у сфері науки або мистецтва – знайшло своє підтвердження в її власному житті. Адже в хімії вона досягла значних успіхів, завдяки далекоглядності фундатора Харківського фармацевтичного інституту професора Миколи Авксентійовича Валяшка, який взяв її до аспірантури, а в Музиці – терпінню професора М. І. Михайлова, який безкінечно довго чекав того моменту, коли його улюблена Учениця зможе назавжди присвятити себе мистецтву співу.

Іноді Хімія і Музика дозволяли своїй талановитій обраниці суміщати служіння науці і мистецтву. Закінчення Фармацевтичного інституту збіглося у часі з першими уроками співу у Харківській консерваторії. Педагоги по вокалу не забули унікальний голос: перед нею відкривалося майбутнє великої оперної співачки. Здавалося, Хімія вже тоді мала примиритися з поразкою. Але на цей раз перемога Музики була недовгою.

Через чотири місяці після початку стажування помер її батько. «І я не захотіла більше співати», – таким чином пояснила повернення до Хімії Тамара Яківна. Надлишок енергії, здавалося, вичерпався. Лише наполегливість професора М. І. Михайлова і воля Долі утримали її тоді від розриву з Музикою: молода викладачка Воєнно-медичного училища стає студенткою першого курсу вокального факультету Харківської державної консерваторії.

Хімія знову «призвала» Тамару Яківну 22 червня 1941 року («мобілізувала» в буквальному сенсі, спрямувавши у лави військовослужбовців). Тоді знадобилися її наукові знання щодо засобу анестезії, який згодом став успішно використовуватися для зцілення поранених. Зокрема, й за розробку цього засобу, лейтенанта медичної служби, учасницю Сталінградської битви, хіміка Т. Я. Веске було нагороджено Орденом Вітчизняної війни і вісьмома бойовими медалями... Героїзм цієї жінки не знає меж.

Навіть після закінчення війни Хімія упродовж декількох наступних років не відпускала Тамару Яківну, потребуючи від неї повної самовідданості. Працюючи у медичній лабораторії, вона здійснювала аналіз дії медикаментів, необхідних для лікування хворих.

Лише через роки Музика знову покликала свою Обраницю, виславши на доленосну зустріч з нею свого посланця – професора М. І. Михайлова.

...Вона йшла темними вулицями післявоєнного похмурого Харкова, у шинелі й чоботях, з речовим мішком за плечима. Раптово пролунав тихий, здивований голос: «Тамара?...». Цей голос вона впізнала одразу: то був голос її вчителя. Як він упізнав її у темряві, вдягнену в шинель і чоботи, – для Тамари Яківни це залишилося загадкою. Однак важливим тут постає інше: після цієї, дійсно доленосної, зустрічі, Хімія нарешті віддала Музиці ту, котра свій обов'язок перед наукою виконала сповна.

У віці Ісуса Христа Тамара Веске закінчила Харківську консерваторію, отримавши лаконічний запис у дипломі: «педагог вокалу».

Увійшовши до музичної професії у достатньо дорослому віці, маючи великий життєвий досвід, доведений організаторський талант, Тамара Яківна значний час присвятила адміністративній роботі, досягнувши у ній значних успіхів. З тих сходинок, що їй довелося долати на шляху адміністративно-професійного становлення у сфері Музики, Тамара Яківна назвала такі:

- директор Харківського музичного училища (1949–1952);
- асистент у класі М. І. Михайлова (1950);

– завідувачка кафедри сольного співу (1956–57; 1968–1987) Харківської консерваторії (згодом реорганізованої у Харківський державний інститут мистецтв імені І. П. Котляревського);

– проректор з навчальної і наукової роботи Харківського державного інституту мистецтв імені І. П. Котляревського (1988–1989)¹.

Осмишуючи довгий, плідний і яскравий творчий шлях Тамари Яківни – легендарної особистості нашого Університету, яка проявила себе як *хімік, фармацевт, вчений, жінка-воїн, вокалістка, педагог, керівник*, неможливо позбутися думки про те, що в цьому ряді поєднані характеристики, які можуть належати двом особистостям, що це – два життя, об'єднані в одній Долі... Поруч з тим, «... при всій багатогранності своєї діяльності, головною справою свого життя професор Веске вважала вокальну педагогіку», – вважає Н. О. Говорухіна (2007: 11).

Значимо, що не тільки вокальний і педагогічний талант передала Тамара Яківна своїм учням – декому з них вдалося «успадкувати» також її адміністративну обдарованість. Згадати з цього приводу заслужену дячку мистецтв, професора, ректора ХНУМ імені І. П. Котляревського Н. О. Говорухіну та народного артиста України, професора В. О. Болдирева, який довгий час був художнім керівником Харківського національного академічного театру опери і балету імені М. В. Лисенка, а потім тривалий час завідував кафедрою сольного співу ХНУМ, видається надзвичайно доречним. Адже ми спостерігаємо, як надихаючий приклад Вчителя допоміг реалізації в цих особистостях творчої і викладацької обдарованості у поєднанні з талантом керівника.

Réminiscence 3. «Театр імені Т. Я. Веске»

За 55-річний період роботи у Харківському інституті, а згодом – і Університеті мистецтв імені І. П. Котляревського Тамара Яківна Веске виховала стільки видатних учнів, що їх уповні вистачило би для того, щоби *скласти повний колектив солістів оперного театру*. Як би хо-

¹ В останні роки життя (1989–2005) Т. Я. Веске працювала професором на кафедрі сольного співу Харківського інституту (згодом і університету) мистецтв імені І. П. Котляревського.

тілося, щоби в пам'ять Тамари Яківни, виховательки численних зірок світового вокального мистецтва, було утворено *Оперний Театр її імені!* Цей Театр об'єднав би пам'ять не тільки про Тамару Яківну, але й про покоління її великих учнів, що у різні часи підкоряли оперні сцени світу! Чи не доречно було б присвоїти унікальній Оперній студії Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського ім'я легендарної миткині, яка створила власну вокальну школу, чиї представники й досі є її прикрасою? Адже «діти і онуки» Тамари Яківни у вокальному мистецтві й зараз успішно працюють на оперній ниві, яскраво презентуючи харківську вокальну традицію та свою *Alma Mater*.

Прообраз такого Оперного театру – *Театру імені Т. Я. Веске* – був відтворений на концерті на честь 90-річного ювілею Тамари Яківни. 27 квітня 2004 року на сцені Харківської обласної філармонії (символічно, що цю легендарну споруду й досі називають «Старий оперний») на честь своєї Вчительки виступали її улюблені учні – визнані солісти оперних театрів світу. Арії та сцени з опер (у супроводі концертмейстерів Євгенії Нікітської, Світлани Клебанової, Діани Гендельман) на знак своєї пошани та вдячності співали Володимир Болдирев, Дмитро Попов, Олександра Дурсєнєва, Сергій Стильмашенко, Олександр Востряков, Федір Можєєв. Філармонічний «Театр імені Веске» був заповнений щирими шанувальниками таланту видатного вокального Педагога...

Висновки. Під час одного зі своїх передювілейних монологів Тамара Яківна сказала, що справді талановитих вокалістів вона відносить до числа Божих обранців, свого роду Помазаників Божих. Задумливо, тихо, повільно проводячи рукою зверху вниз по горлу, вона говорила: «*Вокаліст – це коли Господь шийку помазав...*». У цьому зізнанні – пронизливе одкровення, згідно якому той, хто набув оперний голос (Глас Божий!) перетворюється на Мєсію чи Святого.

Упродовж історії людства вважалося, що творче довголіття – дар Божий, а той, кому воно дароване – обранець Долі. Тамара Яківна Веске, в юнацькі роки відчувши чудо доторкання Духа Святого до свого оголеного горла, гідно і плідно несла цю іскру Божу,

виконуючи високу місію Обраної до кінця своїх довгих земних днів, сприяючи пробудженню Божественної краси голосів своїх талановитих учнів.

Професор Т. Я. Веске – хімік, фармацевт, вчена, жінка-воїн, вокалістка, педагог, керівник – поєднувала такі різні іпостасі, реалізовані у її діяльності науковця, героїні воєнних дій і митця, що, здається, їх вистачило би не на одне життя... На різних життєвих етапах Тамара Яківна проявляла свої численні таланти, надаючи перевагу певній сфері діяльності, з тим, щоб у подальшому зосередитися на подоланні інших вершин і гідному виконанні завдань, поставлених долею. Як викладачка, професор Т. Я. Веске усі види своєї унікальної універсальної обдарованості присвятила служінню вокальному мистецтву, зумівши «об'єднати у своїй практичній діяльності теоретичні знання, особистий педагогічний талант та індивідуальний підхід до кожного учня», а також «дані організатора-керівника навчальним процесом» (Мельник, 2013: 303).

Шлях, що його пройшла Тамара Яківна, неухильно тяжіючи до зіркових вершин, відобразив багатогранність її творчої натури як *summa summarum*; її таланти, взаємодіючи, сприяли вдосконаленню внутрішньої і зовнішньої краси тієї по-справжньому ренесансної особистості, Титаніди, якій вдалося досягти недосяжного та здійснити нездійсненне.

Перспективи дослідження полягають у подальшому вивченні творчої особистості і педагогічних принципів професора Тамари Яківни Веске.

ЛІТЕРАТУРА

- Говорухіна, Н. О. (2007). *Тамара Яківна Веске*. Харків: Кортес-2007.
- Золотарьова, Н. С. (2013). *Réminiscences Ф. Ліста: теорія жанру*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Коменда, О. І. (2020). *Універсальна творча особистість в українській музичній культурі*. (Автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.

- Мадишева, Т. П. (2004). Т. Я. Веске – педагог «золотих» голосів. *Наша газета*, № 1. Харків: Харківський державний інститут мистецтв імені І. П. Котляревського.
- Мельник, А. В. (2013). Художньо-методичні принципи професора Т. Я. Веске у світлі парадигми харківської вокальної школи. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 38, 303–316.
- Резілова, А. Е. (1994). *З досвіду роботи заслуженого діяча мистецтв України, професора Харківського інституту мистецтв ім. І. П. Котляревського Т. Я. Веске*. (Методичні рекомендації для студентів IV–V курсів з курсу педагогічної практики). Харків: Харківський інститут мистецтв імені І. П. Котляревського.
- Рощенко, О. Г. (2013). Універсалізм творчої особистості віолончеліста Г. Б. Авер'янова. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової*, 17, 317–328.
- Рощенко, О. Г. (2019). Музикознавче акме Наталії Савицької: на шляху до музикологічної акмеології. *Вісник НАКККІМ*, 2, 328–332.
- Рощенко, О. Г. (2021). Віолончельна школа Георгія Авер'янова: грані артистизму. *Аспекти історичного музикознавства*, XXIII, 92–108.
- Савицька, Н. В. (2008). *Хронос композиторської життєтворчості*. Львів: Сполом.
- Цуркан, Л. Г. (2007). Вірність традиціям: кафедра сольного співу. У кн. *Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. ProDotoMea: Нариси. До 90-річчя з дня заснування Харківського державного університету мистецтв імені І. П. Котляревського*, сс. 56–75. Харків: Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.
- Черкашина, М. Р. (1973). Вихователь золотих голосів. *Музика*, 5, 8–9.

REFERENCES

- Cherkashyna, M. R. (1973). Educator of golden voices. *Music*, 5, 8–9 [in Ukrainian].
- Govorukhina, N. O. (2007). *Tamara Yakivna Veske*. Kharkiv: Kortess-2007 [in Russian].
- Komenda, O. I. (2020). *Universal creative personality in Ukrainian musical culture*. (Extended abstract of Doctoral diss.). P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].

- Madysheva, T. P. (2004). T. Ya. Veske – a teacher of “golden” voices. *Our Newspaper*, No. 1. Kharkiv: Kharkiv I. P. Kotlyarevsky State Institute of Arts [in Russian].
- Melnik, A. V. (2013). Artistic and methodological principles of Professor T. Ya. Veske in the light of the paradigm of the Kharkov vocal school. *Problems of interaction of art, pedagogy, theory and practice of education*, 38, 303–316 [in Russian].
- Rezilova, A. E. (1994). *From the work experience of the Honored Art Worker of Ukraine, Professor of the Kharkiv Institute of Arts named after I. P. Kotlyarevsky, T. Ya. Veske*. (Methodical recommendations for students). Kharkiv: Kharkiv Institute of Arts named after I. P. Kotlyarevsky [in Ukrainian].
- Roschenko, O. G. (2013). Universalism of the creative personality of cellist G. B. Averyanov. *Musical art and culture. Scientific Bulletin of the Odesa National Academy of Music named after A. V. Nezhdanova*, 17, 317–328 [in Russian].
- Roschenko, O. H. (2019). Musicological acme of Nataliia Savytska: on the way to musicological acmeology. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 2, 328–332 [in Ukrainian].
- Roschenko, O. H. (2021). The cello school of Georgy Averyanov: facets of artistry. *Aspects of Historical Musicology*, XXIII, 92–107 [in Ukrainian].
- Savytska, N. V. (2008). *Chronos of composers' life and work*. Lviv: Spolom [in Ukrainian].
- Tsurkan, L. H. (2007). Loyalty to traditions: the department of solo singing. In *Kharkiv State University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky. Pro Domo Mea: Essays. To the 90th anniversary of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky State University of Arts foundation*, pp. 56–75. Kharkiv: Kharkiv I. P. Kotlyarevsky State University of Arts [in Ukrainian].
- Zolotariova, N. S. (2013). *F. Liszt's Réminiscences: genre theory*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].

Olena Roschenko

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
Doctor of Arts, Professor,
Professor at the Department of Ukrainian and Foreign Music
e-mail: elena.roshenko@gmail.com
ORCID iD: 0000-0002-6048-6335

**IN MEMORY OF TAMARA VESKE:
THREE PORTRAITS IN THE RÉMINISCENCES GENRE**

Statement of the problem. *The relevance of the presented research is attributed to the introduction of little-known pages of the life of the outstanding vocal teacher, Honoured Artist of Ukraine, Professor Tamara Yakivvna Veske (1914–2005) into the musicological context, their systematisation and problematisation. The purpose of the research is to determine the system of hypostases in which the personality of the legendary vocal teacher manifested itself and to reveal the specifics of her starry path to the top of the profession by creating three portraits of T. Veske in the genre of Réminiscences. An innovative element of the research is the involvement of “acme”-methodology in the development of the aforementioned system, which made it possible to consider the creative personality of T. Veske as universal. The study of the creative path of the outstanding vocal teacher required a combination of historical, biographical, reminiscence (Zolotaryova, 2013) research methods (the latter was used due to the analysis and systematisation of T. Veske’s oral memoirs), as well as the postulates of the theory of age musicology (Savytska, 2008), acme-methodology, in particular, the acme-centred approach (Roschenko, 2013, 2019, 2021) and the concept of activity universalism (Komenda, 2020).*

Results and conclusion. *The results of the study are in the determination of the specifics of T. Veske’s path to the “acme” stage, the analysis of the elements of her methodology for teaching singing, and defining of the facets of the universalism of her creative personality. The conclusion emphasises that the personality of T. Veske combined such different hypostases (a scientist-pharmacist, a woman warrior, a singer and vocal teacher, a skilful leader), realised in her work as a research scientist, a war heroine and an artist, that there would be enough of them for more than one human life. At different stages of her life, she demonstrated*

many talents, consistently giving preference to a certain field of activity in order to focus on overcoming other peaks and tasks set by fate. As a teacher, T. Veske devoted all her universal talents to the service of vocal art, developing a unique teaching methodology based on a purely individual approach to the student and “following” the properties of their voice in order to fully reveal them. The artist’s path, steadily gravitating towards the starry heights, reflected the versatility of her creative nature as a summa summarum; her talents while interacting contributed to the improvement of the inner and outer beauty of her truly Renaissance personality.

Keywords: *Réminiscences; acme; creative personality; T. Veske Theatre; activity universalism; excess energy; creative longevity; hypostasis.*

Стаття надійшла до редакції 9 вересня 2022 року

УДК 784.071.2(092)(477.54)

DOI 10.34064/khnum1-6402

Ветров Олексій Володимирович

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

e-mail: baritonveter@gmail.com

ORCID iD: 0000-0002-6741-6524

**ПОСТАТЬ МИКОЛИ КОВАЛЯ
В ІСТОРІЇ ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ХАРКІВЩИНИ**

*Представник легендарної харківської вокальної школи, яка бере свій початок на межі XIX–XX століть, народний артист України, професор ХНУМ імені І. П. Котляревського, М. П. Коваль (1946–2018), володіючи чудовим драматичним баритонем (бас-баритон) оксамитового тембру, був продовжувачем традиції італійського бельканто, що панували у класах видатних харківських вокальних педагогів П. Голубєва, М. Михайлова, Т. Вєске. Значущість результатів різнобічної діяльності цього видатного артиста, з ім'ям якого пов'язана ціла епоха оперного мистецтва Харківщини, обумовлює необхідність системного дослідження його музичної творчості. **Мета цієї статті** – презентувати цілісний творчий портрет співака та визначити особливості його виконавського стилю. Розгляд творчості та педагогічної діяльності М. Ковалю на основі **біографічного та стильового підходів** став підставою для висновків щодо специфіки його індивідуального стилю та класифікації останнього за виконавським архетипом (згідно О. Катрич), що є **інноваційним** елементом роботи. **Отже**, індивідуальному стилю М. Ковалю притаманні висока вокальна та художня культура, зокрема, дбайливе ставлення до слова, чітка виразна дикція, певна емоційна стриманість та уваженість, завдяки яким його можна віднести до «аполонічного» архетипу митця, глибокий психологізм у трактуванні музичних образів, блискучому втіленню яких допомагає його винятковий акторський талант. Ці риси визначили й формування педагогічних принципів співака. Важливими факторами, що сприяли успішній кар'єрі артиста, окрім рідкісної співацької та акторської обдарованості, були виняткові **працьовитість та наполегливість**.*

Ключові слова: виконавський стиль М. Коваля; вокальний стиль; харківська вокальна школа; ХНАТОБ імені М. В. Лисенка; ХНУМ імені І. П. Котляревського.

Постановка проблеми. Микола Петрович Коваль (9 травня 1946 – 9 лютого 2018) – народний артист України, професор ХНУМ імені І. П. Котляревського – яскравий представник легендарної харківської вокальної школи, діяльність якого суттєво вплинула на розвиток Харківського національного академічного театру опери та балету імені М. В. Лисенка. Від 1974 року М. Коваль виконував головні партії майже в усіх оперних постановках театру. Його творчість була взірцем для багатьох молодих співаків, які працювали з ним у театрі, а виступи не тільки як оперного, але й як концертного співака мали широкий суспільний резонанс, привертаючи увагу до діяльності ХНАТОБ далеко за межами міста. Народний артист України, головний диригент театру у 1973–1978 роках, А. Калабухін згадував¹: «Ми працювали над постановкою опери “Борис Годунов” М. Мусоргського, в якій Микола Петрович виконував головну партію. Гастролювали навіть у Франції, де успішно виступили на фестивалі оперних театрів, і нас було запрошено до Парижа. На першій виставі був повний зал, публіка була в захваті. На наступний день опера також пройшла з величезним успіхом, публіка аплодувала стоячи більше десяти хвилин. Виходимо на площу перед театром, а там людей п’ятсот, і всі нам аплодували. Ми сіли в автобуси, поїхали в готель, а люди на автівках супроводжували нас, махали нам з вікон руками, вітали. Ось такий успіх мав “Борис Годунов” у виконанні Миколи Коваля» (Ветров, 2018).

У репертуарі співака були твори різних вокальних жанрів: народні пісні, романси, зокрема, романси й пісні українських композиторів (П. Майбороди, І. Шамо), а в сольних концертах він обов’язково виконував улюблені арії з опер («Борис Годунов» М. Мусоргського, «Отелло» та «Ріголетто» Дж. Верді, «Тоска» Дж. Пуччіні, «Князь Ігор» О. Бородіна та ін.).

¹ В особистій бесіді з автором статті (Ветров, 2018).

Окремої уваги заслуговує педагогічна діяльність М. Коваля на кафедрі сольного співу ХНУМ імені І. П. Котляревського у 2002–2018 роках. Сьогодні його вихованці працюють солістами-вокалістами та артистами хору в ХНАТОБ імені М. Лисенка, Дніпровському академічному театрі опери та балету, викладачами у ХНУМ, продовжуючи славетні традиції Вчителя.

Отже, значущість результатів різнобічної діяльності видатного артиста обумовлює необхідність системного дослідження стилю музичної творчості М. Коваля та окреслює **мету цієї статті** – презентувати цілісний творчий портрет співака та визначити особливості його індивідуального виконавського стилю.

Аналіз останніх публікацій за темою. На сьогодні існує тільки одна книга про життєтворчість співака – «Гама творчої долі Миколи Коваля» Ю. Щукіної (2019), яка створювалась ще за його життя, а також декілька статей, присвячених митцю, та рецензії на вистави з його участю. Обраний ракурс дослідження потребував і звернення до праць, присвячених специфіці індивідуального виконавського стилю, зокрема, дисертації О. Катрич (2000) «Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти)», статті І. Сухленко (2018) «Стильові домінанти виконавської концепції музичного твору» та дисертації Чжоу Ї (2021) «Індивідуальний виконавський стиль в умовах глобалізації (на прикладі творчості китайських співаків)», автор якої пропонує власне визначення вокального стилю.

Методологія дослідження. Реалізація ідеї статті потребувала залучення загальнонаукових та спеціальних музикознавчих підходів, зокрема *біографічного*, що допомагає виявити важливі чинники, які сприяли становленню та розвитку творчої особистості М. Коваля, та *стильового*, що презентує специфіку музичного мислення митця.

Інноваційним елементом дослідження є визначення рис виконавського стилю співака, зокрема, з огляду на класифікацію, запропоновану О. Катрич.

Виклад основного матеріалу дослідження. Микола Петрович Коваль народився в селі Верхосулка Сумської області в багатодітній робітничій сім'ї; згодом родина співака переїхала в селище Косівщина. Юнак рано став самостійним, після закінчення школи

поїхав навчатися до будівельного училища міста Маріуполь, де розкрився як працездатна, наполеглива, товариська та артистично обдарована особистість. Під час навчання М. Коваль брав участь у самодіяльності – співав під акомпанемент гітари пісні з репертуару улюблених виконавців, таких як М. Кондратюк, М. Магомаєв, Д. Гнатюк. По закінченні навчання в училищі майбутнього артиста призвали до армії; у роки служби й відбувся його перший виступ на сцені перед великою аудиторією. Талант М. Ковалю привернув увагу одного з генералів, який, завдяки людській небайдужості, посприяв тому, щоб молодого співака прослухав професор Львівської консерваторії. Саме це прослуховування стало одним із чинників, що визначили рішення М. Ковалю професійно навчатися співу.

Отже, після служби в армії, працюючи вдень на Сумському машинобудівному заводі імені М. Фрунзе, він ввечері відвідував уроки співу в міській музичній школі. Першим вчителем М. Ковалю був Ярослав Кульчинський, випускник класу Віктора Монахова, який навчався в Харківській консерваторії у видатного професора М. Михайлова. Саме Я. Кульчинський спрямував М. Ковалю до Харківської консерваторії і, що найважливіше, заклав основи його виконавської майстерності. На вступних випробуваннях майбутній студент виконав арію Варязького гостя з опери «Садко» М. Римського-Корсакова та «Черемшину» з репертуару Д. Гнатюка.

У 1972 році М. Коваль став студентом класу старшого викладача Олексія Костюка (1924–1991), вихованця професора П. Голубева (одного з фундаторів харківської вокальної школи) і, водночас, був прийнятий на посаду артиста оперної студії. Вже через два роки він стає солістом харківського оперного театру (в особовій справі митця знаходимо Наказ № 214 від 31.12.1974 року про зарахування на роботу). Така стрімка кар'єра співака, на нашу думку, є свідченням його унікальної обдарованості, що яскраво розкрилася вже під час навчання.

Зазначимо, що історія харківської вокальної школи почалася на межі XIX–XX століть, коли до Харкова приїхав Федеріко Бугамеллі (1876–1949) – випускник Болонської консерваторії по класам вокалу, фортепіано та композиції, вихованець італійських маестро У. Мазетті,

Ф. Бузоні, П. Масканьї. Харківська вокальна школа спирається на традиції італійського бельканто, що передбачає досконалу техніку володіння голосом: тривале дихання, бездоганну кантилену, резонування, майстерність філірування звуку, легкість та вишуканість звуковидобування, емоційну наповненість співу. Саме ці традиції панували у творчому класі П. Голубєва, серед вихованців якого був і Олексій Костюк, педагог М. Ковалья.

М. Коваль був володарем низького голосу чудового оксамитового тембру (тип голосу – драматичний баритон, або бас-баритон). Зі слів А. Калабухіна, який диригував майже всіма виставами за участю Миколи Петровича в Харківському оперному театрі, вокальні дані дуже сприяли успіху співака: «Прийшовши в театр і маючи від природи гарний тембр голосу, він зайняв провідне положення в театрі, став виконувати головні партії і співав зі мною в багатьох спектаклях, серед яких – “Аїда” Дж. Верді, “Пікова Дама” П. Чайковського, “Самсон і Даліла” К. Сен-Санса та багато інших» (Ветров, 2018).

Проте не менш значущими факторами, що визначили успішність кар’єри співака, були акторська обдарованість, працьовитість та наполегливість. Ось як про це згадує дружина М. Ковалья, Тетяна Ігорівна Кондратьєва: «Що стосується раннього періоду творчості Миколи Петровича, то під час навчання в консерваторії він уважно слухав своїх педагогів і намагався виконувати всі поради, які йому надавали. Він був старанним студентом, особливу увагу приділяв процесу вивчення музичного твору, не дозволяв собі метроритмічних огріхів, проте, що стосується музики та інтерпретації, ось тут він був непохитною людиною. Наприклад, ми з ним працювали над романсом О. Бородіна “Для берегов отчизны дальней”, – романс складний для виконання, там потрібні й інтелект, й володіння технікою голосоведення, глибоке розуміння поетичного тексту. І він так переконливо його заспівав! У нього спрацьовувала творча інтуїція, було виразне слово, в яке він вкладав багато сенсу. Кожне промовлене слово і в опері, і в камерній музиці у нього було чутно, тому що він у нього вкладав душу, те, що він відчував» (Ветров, 2018).

Яскравою рисою, що визначала специфіку індивідуального стилю виконавця, була краса кантилени, плавність та гнучкість звуко-

ведення. Особливу увагу М. Коваль приділяв ораторському мистецтву – він ніколи не ставився байдуже до артикуляції тексту, незалежно від мови, якою співав. Навпаки, завжди з особливою повагою та «смаком» ставився до поетичного слова. Так, Т. Кондратьєва згадує: «Микола Петрович сумлінно працював над образом Бориса Годунова, багато разів говорив, що відчуває, ніби робить щось не так. Наприклад, це стосувалося останньої сцени з сином, чимось він був незадоволений. Він мені пояснив, що не так інтонує фразу “Сын мой, дитя моє”. Врешті-решт йому вдалося знайти правильну інтонацію саме завдяки увазі до цезур, які він активно використовував як особливо переконливий прийомом музичної виразності. Його ритмоінтонаційні паузи між фразами, сповнені сенсу та вагомості, були продовженням його думки. Таким чином вокальна мелодія і поетичний текст під час його виконання набували максимальної органічності, природності та ставали одним цілим» (Ветров, 2018). Головний режисер ХНАТОБ імені М. Лисенка, заслужений діяч мистецтв України Армен Калоян розповідав авторові статті, що дослівний підрядковий переклад всього клавіру опери «Кармен» Ж. Бізе він знайшов саме у Миколи Петровича, який виконував партію Ескамільйо. Це вказує на те, що співак прагнув розуміти не тільки текст свого героя, а й все, що відбувається в опері, всі діалоги інших персонажів, хорові номери тощо. Саме завдяки такому дбайливому відношенню, слово у виконавських версіях, здійснених співаком, набувало особливого значення, змісту та глибини, кожна інтонація перетворювалася на «музичну подію».

Шанувальники таланту співака підкреслюють, що природа обдарувала його не тільки красивим, «здатним проникати в душу» голосом, але й талантом драматичного актора. Артистичний магнетизм М. Ковалю не залишав байдужим жодного глядача в залі, змушуючи «проживати» разом з ним життя його сценічних героїв. Багаторічний товариш співака, завідувач літературної частини ХНАТОБ імені М. Лисенка О. Чепалов згадував: «У Миколи Ковалю була внутрішня значущість. Кожен його сценічний герой привертав увагу глядача без застосування зовнішніх ефектів, хоча він завжди був у розкішній фізичній формі» (Ветров, 2018).

Зауважимо, що на сьогодні існує не так багато спеціалізованих досліджень, присвячених проблемі осягнення феномену індивідуальної творчості у вокальному мистецтві. Серед них нашу увагу привернула дисертація Чжоу Ї, де індивідуальний виконавський стиль співака трактується як «комплекс музично-мовленнєвих ресурсів, що характеризує і визначає технологічні та естетичні параметри сценічної творчості співака» (Чжоу Ї, 2021: 49). Ураховуючи специфіку вокального мистецтва, базовим, на нашу думку, тут постає поняття «інтонаційної ідеї», опрацьоване у роботах О. Катрич, яка підкреслює, що належність до виконавського архетипу («аполонічного» або «діонісійського») визначає особливості музичного мовлення музиканта: «інтонаційна ідея індивідуального музичного стилю – це певна естетична домінанта, що має музично-звукову природу і фіксує найістотніші індивідуальні риси даного стилю» (Катрич, 2018: 29).

Спираючись на ці положення, зробимо припущення, що індивідуальний виконавський стиль М. Ковалю, виплеканий у традиціях харківської вокальної школи, можна віднести до аполонічного архетипу, з притаманною йому зосередженістю на принципах рівноваги, певної емоційної стриманості, бережливого ставлення до слова та духу авторського нотного тексту. Разом із унікальним тембром голосу та майстерністю володіння вокальною технікою, останнє визначило специфіку музичного мислення М. Ковалю, його репертуарну політику та, крім іншого, педагогічні принципи. Так, працюючи з автором статті у вокальному класі, Микола Петрович ніколи не пришвидшував процесу навчання, не вимагав миттєвих результатів. Він був прихильником природного, послідовного розвитку вокальних даних із зосередженням уваги на розкритті та збереженні індивідуального, натурального тембру, разом із оволодінням навичками кантилени, дихання. Особливу увагу Вчитель приділяв розвитку відчуття високої співочої форманти, яку італійці називають «маска», а Микола Петрович називав по-своєму – «мікрофон» (йдеться про фронтальну частину обличчя від верхніх зубів до чола). Він стверджував, що, вмюючи користуватися цим природнім «мікрофоном», вокаліст матиме можливість реалізувати всю красу свого тембру, досягти дзвінкості та яскравості голосу, який з легкістю «проріже» оркестр та буде чутним глядачам

на останньому ряді театру, а також, що є дуже важливим, співак мав сценічне довголіття. Це підтверджується й тим, що сам М. Коваль співав до останнього свого дня, його голос був сповнений енергії та сили. Учні в класі Вчитель постійно повторював: «Співайте процентами свого голосу, зберігаючи весь потенціал».

М. Коваль уважно ставився до кожного свого учня, завжди наголошував, що голос – це тендітний інструмент, з яким треба обережно поводитися. Він вчив прислухатися до своїх внутрішніх відчуттів під час співу і спиратися на них, а не на зовнішні слухові враження, які можуть бути оманливими через особливості акустики приміщення. Закликав не жертвувати красою тембру заради розширення діапазону. Вчив виховувати в собі професіоналізм та самостійність, тому велику увагу приділяв системності занять, наполягав, що з голосом треба «вітатися» кожного дня, дотримуватися його гігієни (міцний сон, правильне харчування, здоровий спосіб життя). Сам співак полюбляв грати у волейбол та настільний теніс. У класі Вчителя завжди панувала тепла, дружня атмосфера; гарний настрій у своїх учнів Микола Петрович підтримував дотепними жартами та цікавими історіями з життя театру. Все це створювало сприятливі умови для навчання та розвитку молодих співаків.

Микола Петрович старанно добирив репертуар для своїх учнів, мав великий досвід у цій справі. Він запрошував всіх своїх студентів до класу, щоб вони мали можливість слухати один одного та аналізувати помилки. І хоча в класі часто працювали над однаковими аріями, Вчителю вдавалося знаходити індивідуальний образ та потрібні слова для більш яскравого розуміння художньої ідеї твору; він вчив долати технічні складнощі через осягнення його художнього змісту. На початку навчання М. Коваль завжди вводив до програм своїх учнів арії з опер В. А. Моцарта (Арія Фігаро з опери «Весілля Фігаро», арія Дон Жуана з опери «Дон Жуан», арія Мазетто з опери «Дон Жуан», арія Папагено з «Чарівної флейти»), які вважав «шкільними» та обов'язковими для вивчення у класі. Був упевнений, що виконання творів В. А. Моцарта сприятливо впливає на розвиток вокальних даних, особливо на етапі становлення молодого співака. Працюючи над творами, М. Коваль велику увагу приділяв

слову та музичній виразності. Він закликав учнів скоріше вчити твір напам'ять, щоб не відволікатися на нотний текст, а повністю концентрувати свою увагу на звуковидобуванні та передачі його художнього змісту.

Природно, що педагогічні настанови М. Ковалю були логічним продовженням його власного виконавського досвіду. Для наочності звернемося до інтерпретацій співаком оперних арій, насамперед, арії Ріголетто з однойменної опери Дж. Верді. Підкреслимо, що саме партія Ріголетто була дуже важливою у творчій кар'єрі митця. На той час, коли М. Коваль починав свій шлях у театрі, опера вже була в його репертуарі, її виконував один з визнаних майстрів вокального мистецтва – Микола Манойло, який згодом і «ввів» молодого співака в цю партію. Отже, не дивно, що, працюючи над образом Ріголетто, М. Коваль продовжував традиції М. Манойла. Незважаючи на те, що, з режисерської точки зору, він міг переконливо відтворити цю партію просто у фраку, без гриму та декорацій, виключно завдяки тембровим можливостям голосу та акторській майстерності. Співак обов'язково дотримувався традиційного підходу до постановки цієї опери: одягав горб, підтискав ліве плече, вдавав кульгавість. Зазначимо, що «класичний» режисерський підхід, коли краса вокальної партії та голосу співака підпорядковані літературному тексту, змістовному навантаженню твору, є характерним для харківської оперної сцени. Показовою в цьому плані є й здійснена М. Ковалем виконавська версія арії Ріголетто «Cortigiani, vil razza dannata» з другої дії опери Дж. Верді, яка є драматичним центром твору. На жаль, зберігся лише один запис фрагменту цього спектаклю, втім, він яскраво презентує базові параметри виконавської концепції співака. Перш за все, звертає на себе увагу той факт, що, якщо найчастіше Ріголетто зображують німечним та кульгавим, то образ, який презентує М. Коваль, більш дієвий та вольовий. Його персонаж не викликає жалю, адже перед нами драматичний герой, сила духу якого затьмарює його фізичні вади. В різних постановках виконавці партії Ріголетто у цій сцені контактують з іншими героями, звертаються до них зі звинуваченнями, простягають руки до пихатого натовпу. Натомість в інтерпретації М. Ковалю Ріголетто начебто сам у колі людей, один проти всіх. Він не взаємодіє ні з ким,

тому що занадто велика різниця між ним, його горем та людьми, що його оточують. Отже, хоча він і співає зі зверненням до присутніх, але стоїть до них спиною, не дивиться їм в обличчя, таким чином відділяючи себе від всіх. Крім цього, зазначимо, що в першій частині арії М. Ковалем активно використовується розмовна інтонація, фактично, це речитація, що надає реалістичності та підкреслює емоційний градус висловлювання. У другій частині арії, коли мова йде про доньку Ріголетто, співак пом'якшує інтонації, активно використовує ліричні можливості кантилени задля створення образу люблячого батька.

Подібний алгоритм роботи з авторським нотним текстом помічаємо й у виконанні М. Ковалем арії Князя Ігоря з однойменної опери О. Бородіна. Одна з останніх презентацій цього, одного з найвідоміших музичних портретів, видатним українським співаком відбулася, зокрема, на концерті, присвяченому пам'яті заслуженої артистки України, професорки ХНУМ імені І. П. Котляревського Алли Емануїлівни Резілової (1935–2002) 30 травня 2015 року у Великій залі Університету. Партію фортепіано виконувала дружина Миколи Петровича, Тетяна Ігорівна Кондратьєва. Підкреслимо, що М. Коваль однаково підходить до відтворення художнього образу як в оперній виставі, так і в концертному варіанті.

Висновки. Розгляд творчості та педагогічної діяльності М. Ковалю, яскравого представника харківської вокальної школи та одного із видатних оперних співаків України, дає підстави для висновків щодо його індивідуального виконавського стилю та його ролі в історії вокального мистецтва Харківщини.

Отже, індивідуальному стилю митця притаманні висока вокальна та художня культура, зокрема, дбайливе ставлення до слова, чітка виразна дикція, певна емоційна стриманість та вираженість, завдяки яким його можна віднести до «аполонічного» архетипу митця, глибокий психологізм у трактуванні музичних образів, блискучому втіленню яких допомагає його винятковий акторський талант. Саме ці риси роблять виконання співака самобутнім.

Важливими факторами, що визначили успішність кар'єри співака, були, окрім виняткової співацької та акторської обдарованості, працьовитість та наполегливість.

Названі основні риси виконавського стилю визначили й формування педагогічних принципів митця. Вчитель часто повторював, що треба завжди співати душею, натхненно та відверто, «від чистого серця», а сама музика допоможе вирішити технічні складнощі. Отже, бездоганна вокальна техніка чи об'єм голосу – це не самоціль, а лише складова. Техніці та вокальним прийомам можна навчитися, а тонкому відчуттю музики – ні; це те, що даровано людині від природи.

Таким чином, можна сміливо стверджувати, що з ім'ям М. Коваля пов'язана ціла епоха вокального, зокрема оперного, мистецтва Харківщини. З уходом Майстра більшість спектаклів, у яких він виконував головні партії, були зняті з репертуару через нестачу артиста подібного масштабу дарування.

Тому важливим **напрямком подальших розвідок** має бути більш глибоке вивчення художньої спадщини митця та його методичних напрацювань у класі вокалу з метою допомоги молодим вокалістам в їхньому професійному становленні й розвитку.

ЛІТЕРАТУРА

- Ветров, О. (ред.). (2018). Спогади про М. П. Ковалю. (Рукопис). Зберігається в особистому архіві автора.
- Катрич, О. Т. (2000). *Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичний та естетичний аспекти)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ.
- Сухленко, І. Ю. (2018). Стилевые доминанты исполнительской концепции музыкального произведения. *Аспекти історичного музикознавства*, XI, 61–71.
- Чжоу Ї (2021). *Індивідуальний виконавський стиль в умовах глобалізації (на прикладі творчості китайських співаків)*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. Суми, https://sspu.edu.ua/images/2021/docs/dis/chzhou_yi_dis_ok_e8963.pdf
- Щукіна, Ю. П. (2019). *Гама творчої долі Миколи Ковалю. Творчий портрет народного артиста України*. Харків: Колегіум.

REFERENCES

- Vietrov, O. (ed.). (2018). Memories about M. P. Koval. (Manuscript). Stored in the personal archives of the author [in Ukrainian].
- Katrych, O. T. (2000). *Individual style of the musician-performer (theoretical and aesthetic aspects)*. (Extended abstract of Candidate's thesis). P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].
- Sukhlenko, I. Yu (2018). Style dominants of the performance concept of a musical work. *Aspects of historical musicology*, XI, 61–71 [in Russian].
- Zhou Yi (2021). *Individual performance style in the conditions of globalization (on the example of the creativity of Chinese singers)*. (Candidate's diss.). Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko. Sumy, https://sspu.edu.ua/images/2021/docs/dis/chzhou_yi_dis_ok_e8963.pdf [in Ukrainian].
- Shchukina, Yu. P. (2019). *The scale of the creative fate of Mykola Koval. Creative portrait of the People's Artist of Ukraine*. Kharkiv: Collegium [in Ukrainian].

Oleksii Vietrov

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student, Department of Interpretology and Analysis of Music
e-mail: baritonveter@gmail.com
ORCID iD: 0000-0002-6741-6524

MYKOLA KOVAL IN THE HISTORY OF VOCAL ART IN THE KHARKIV REGION

Statement of the problem. *People's Artist of Ukraine Mykola Petrovych Koval (1946–2018) is a representative of the Kharkiv vocal school, which was established at the turn of the nineteenth and twentieth centuries. Possessing a wonderful dramatic baritone (bass-baritone) of rich timbre, he was a successor to the traditions of Italian bel canto that prevailed in the classes of prominent Kharkiv vocal teachers P. Holubiev, M. Mykhailov, T. Veske. The significance of the multifaceted work of this outstanding artist necessitates a systematic study of his music legacy, which has not yet been sufficiently researched. The only monographic study by Yu. Shchukina (2019) dedicated to the singer presents mostly biographical materials.*

*The purpose of this article is to present a complete creative portrait of the singer and to characterize his performance style. The study of creativity and pedagogical activity of M. Koval using biographical and stylistic approaches allowed to identify the features of his individual style and to classify the latter according to the performance archetype (developed by O. Katrych, 2000), which is **an innovative element** of the work.*

Results and conclusions. *The creative activity of M. Koval had a significant impact on the development of the The Mykola Lysenko Kharkiv Academic Opera and Ballet Theatre, where he had performed the main roles in almost all opera productions since 1974. His vocal practice was a model for the young singers who worked with him at the theater, and his performances as both an opera and concert singer had a wide public response, drawing attention to the activities of the Kharkiv Opera House far beyond the city. His repertoire included works of various vocal genres, in particular, in solo concerts he performed opera arias (from M. Mussorgsky's "Borys Godunov", G. Verdi's "Otello" and "Rigoletto", G. Puccini's "Tosca", O. Borodin's "Prince Igor", etc.), romances and songs by Ukrainian composers (P. Maiboroda, I. Shamo), and folk songs. The pedagogical activity of M. Koval, who worked at Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, at the Solo Singing Department from 2002 to 2018, deserves further study. Today, his students work at The Mykola Lysenko Kharkiv Academic Opera and Ballet Theatre, as well as in other Opera Houses and music schools in Ukraine, continuing the traditions of their Teacher.*

*The analysis of M. Koval's vocal and pedagogical work allows us to draw the following **conclusions**:*

– *M. Koval's individual style is characterized by a high vocal and artistic culture, in particular, a careful attitude to the word, clear expressive diction, a certain emotional restraint and balance (which makes him "the Apollo archetype" of the artist); deep psychologism in the interpretation of musical images, the brilliant embodiment of which is facilitated by his exceptional acting talent.*

– *These features of the individual style also determined the formation of the singer's pedagogical principles. The teacher often said that one should always sing with the soul, inspiration and frankly, "from the heart," and that the music itself would help solve technical difficulties. Therefore, perfect vocal technique or voice volume is not an end in itself, but only a component. Technique and vocal*

can be learned, but the subtle reception of music cannot be learned; it is something that is given to people by nature.

– In addition to his unique vocal and acting talent, exceptional diligence and perseverance were important factors that contributed to his successful career.

– Thus, it can be confidently stated that an entire era of vocal, in particular opera, art in the Kharkiv region is associated with the name of M. Koval. After the master passed away, most of the performances in which he had sung the main roles were removed from the repertoire due to the lack of an artist of such a talent.

Keywords: *Mykola Koval; performance style; vocal style; Kharkiv Vocal School; Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts; The Mykola Lysenko Kharkiv Academic Opera and Ballet Theatre.*

Стаття надійшла до редакції 16 вересня 2022 року

УДК 780.614.131.071.2(477)(092):78.03'06

DOI 10.34064/khnum1-6403

Доценко Володимир Ігорович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
заслужений артист України,
професор кафедри народних інструментів України,
e-mail: vladimirdotsenko1962@gmail.com
ORCID iD: 0000-0002-1350-9119

Ткаченко Вікторія Миколаївна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри народних інструментів України,
e-mail: viktoriya2001guitar@gmail.com
ORCID iD: 0000-0003-2558-2863

**СТИЛЬ МАРКА ТОПЧІЯ В КОНТЕКСТІ
СУЧАСНОГО СВІТОВОГО ГІТАРНОГО ВИКОНАВСТВА**

*Марк Топчій – відомий український класичний гітарист, лауреат понад ста міжнародних гітарних конкурсів, є одним з провідних сучасних виконавців, чия особистість привертає значну увагу музичної спільноти. Перемоги на конкурсах, виступи у найпрестижніших концертних залах світу – наслідок яскравого таланту, великої професійної праці й цілеспрямованості. Це обумовлює **актуальність** розгляду виконавського стилю митця, адже, як принцип мислення, він потребує детального теоретичного опрацювання. **Мета статті** – позначити основні риси виконавського стилю М. Топчія як вияву сучасного мислення класичного гітариста. **Новизна** дослідження обумовлена маловивченістю постаті артиста як в українському, так і у світовому музикознавстві. На основі використання історико-культурологічного, інтерпретаційного, компаративного **дослідницьких методів** у статті обґрунтовано **висновки** щодо неповторності відточеного роками гітарного стилю та музичного мислення М. Топчія, які відрізняють його від інших виконавців на класичній гітарі. Артист демонструє оригінальне про-*

читання музичних творів, глибину розуміння авторського задуму та високий технічний рівень володіння інструментом. Характерними рисами його виконавського стилю є концептуальність мислення на рівні музичної форми; емоційність, помножена на інтелектуальність і технологічність, продуманість кожного елемента музичної тканини аж до мікроінтонування; стилістична врівноваженість; індивідуалізований новаторський підхід до втілення композиторських ідей, який є ознакою розвиненості творчої індивідуальності митця.

Ключові слова: виконавська інтерпретація; виконавське перекладення; виконавський стиль; гітарне мислення; конкурс гітаристів; музична комунікація; світобачення.

Постановка проблеми. Марко Топчій (1991) – один з відомих українських гітаристів, який ще у ранньому віці почав завойовувати музичний світ. У контексті сучасності його стиль являє собою сконцентровану комбінацію найкращих здобутків різних гітарних виконавських шкіл. Молодий виконавець є одним з тих, хто розширює гітарний репертуар, створюючи перекладення та обробки для гітари, серед яких – транскрипції творів Й. С. Баха, М. Равеля, М. Мусоргського та інших композиторів. Ці опуси М. Топчій нерідко виконує на світових концертних сценах та міжнародних конкурсах гітаристів.

Існує велика кількість відомих сучасних гітаристів-виконавців, які підняли рівень виконавської майстерності на ту висоту, що її неможливо було уявити ще 10–15 років тому. Але творчість М. Топчія посідає серед них особливе місце. Це пов'язано, по-перше, зі справді світовим визнанням досягнень гітариста: він став лавреатом блтзько 100 міжнародних конкурсів із локаціями в таких країнах, як США, Велика Британія, Франція, Німеччина, Іспанія, Португалія, Швейцарія, Угорщина, Індія, Японія, Канада, Польща, Греція та інші. Щонайменше на половині з цих конкурсів він здобув перші премії¹. М. Топчій також грав (та має запрошення грати у наступних сезонах) у найпрестижніших концертних залах світу, серед яких – Карнегі Хол

¹ Читач може ознайомитись зі списком цих конкурсів у Додатку (Таблиця 1).

(Нью-Йорк), зал Корто (Париж), Ginza Hall Yamaha – Гінза Холл Корпорації Ямаха (Токіо), Великі зали консерваторій у Мадриді, Севільї, Мілані, Болоньї, Сеулі, Будапешті, Празі. Має чотири сольних ліцензійних диски, у тому числі під ліцензією «Naxos» (Канада), Fleur de Son Classics (США), Contrastes Records (Іспанія).

По-друге, особливість виконавського стилю М. Топчія пов'язана з тим, що він формувався під впливом кількох гітарних шкіл. Музикант є випускником класу гітари професора, заслуженого артиста України В. І. Доценка в Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського. За роки навчання (2007–2011) талант Марка розкрився повною мірою – його гра ставала все більш виразною, а інтерпретації творів – глибшими. Відзначимо, що Марк за чотири роки навчання закінчив екстерном і бакалаврат, і магістратуру. Згодом він продовжив навчання у Києві та Сан-Франциско (США).

При цьому відзначимо, що постать виконавця поки що не привертала особливої уваги музикознавців.

Метою статті є вивчення рис виконавського стилю М. Топчія через призму особливостей формування його творчої індивідуальності. На прикладі інтерпретації музикантом власних перекладень Хоральної прелюдії «Ich ruf zu Dir, Herr Jesu Christ» Й. С. Баха та сюїти «Картинки з виставки» (п'єси «Прогулянка», «Гном», «Старий замок», «Золоті ворота») М. Мусоргського, які були виконані й записані під час сольного концерту гітариста в Андріївському катедральному соборі в Києві (2021), розкриваються рівні виконавського мислення М. Топчія. **Новизна дослідження** пов'язана з тим, що постать цього яскравого гітариста є маловивченою як в українському, так і у світовому музикознавстві.

Аналіз публікацій за темою дослідження. Обрана тема передбачає звернення до публікацій, присвячених сфері музичного / композиторського мислення, зокрема, статей «Музичне мислення як об'єкт дослідження» Л. Діса (Дис, 1989) та «До питання про поняттєве музичне мислення» І. Котляревського (1989), дисертаційної роботи Д. Малога «Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини ХХ – початку ХХІ століть» (Малий, 2018), а також феномену музичної інтерпретації, де показовою в українській му-

зичній науці є праця «Лекції з музичної інтерпретації» В. Москаленка (2013), які постали теоретичною базою для виконавського аналізу гітарних перекладень М. Топчія. Аналіз виконавського стилю гітариста спирається на положення фундаментальної праці К. Мартінсена (Martienssen, 1930), дисертацій О. Катрич (2000) та Ю. Ткач (2012). У статтях В. Ткаченко «Композиторсько-виконавський стиль як провідна тенденція гітарної творчості» (2012), «Гітарне мислення – від явища до терміна» (2008) та Ю. Ніколаєвської «Гітара як образ світу» (2008) розкривається специфіка виконавського мислення музикантів-гітаристів. Мистецтву власне М. Топчія присвячено статтю К. А. Чечені «Гітарний рух в Україні на початку ХХІ століття» (2021), також певні грані творчості музиканта розкриваються в його інтерв'ю для журналу «Гітара в Україні» (2019). Розглянемо декілька з названих праць детальніше.

В. Ткаченко пропонує ввести до музикознавчого дискурсу дефініцію «гітарне мислення», вважаючи це доцільним «у зв'язку з аналізом і систематизацією комплексу процесів, що мають місце в гітарній практиці минулого й сьогодення від виконавства до наукових досліджень» (Ткаченко, 2008: 20). Виявляються рівні відношення системи музичного мислення до гітарного мистецтва, а саме: 1) рівень інструмента; 2) рівень функції інструмента; 3) рівень історико-стильової еволюції гітарного мистецтва; 4) рівень виконавства; 5) рівень наукового осмислення практичного досвіду. Розкриваючи сутність названих рівнів, науковиця доходить висновку: «Якщо ми фіксуємо певні явища музичної практики гітарного мистецтва, які відповідають загальноприйнятому поняттю “музичне мислення”, ми виходимо на рівень згорнутості інформації у певний науковий знак – термін “гітарне мислення”» (Ткаченко, 2008: 26; [пер. – В. Т., В. Д.]).

Стаття Ю. Ніколаєвської (2008) являє собою спробу семантичного трактування гітари у контексті психологічної теорії «образу світу» А. Леонтєва та С. Смірнова. Дослідниця наводить досить цікаві спостереження: «Гітарна “фігура” має небезпідставну паралель із жіночим тілом <...>. Якщо зачіпати менш конкретновізуальний рівень, то вигнута форма <...> складається з 2-х основних частин (корпуса та грифа), корпус складається з 3-х частин (верхньої та нижньої дек та обечай-

ки), на гітарі натягнуто 6 струн. Цифри 2, 3, 6 становлять досконалу математичну формулу $6=1+2+3$. Кожне з чисел має власний символічний зміст» (Николаєвська, 2008: 17; [пер. – В. Т., В. Д.]). Символізм інструмента виявляється також у зв'язку зі *способом гри, положенням інструменту, аспектом мови* (тлумаченням слова «гітара»).

Безпосереднє відношення до теми нашого дослідження має стаття київського гітариста та музикознавця К. Чечені (2021), присвячена історії та розвитку вітчизняного гітарного мистецтва XXI століття. Автор відзначає: «Ця тема майже не розроблена у вітчизняному музикознавстві. В основному дослідження присвячені загальноєвропейським тенденціям чи регіональним школам» (Чеченя, 2021: 165). Окрім огляду виконавської та культурно-просвітницької діяльності українських гітаристів різних поколінь, дослідник описує концертне та конкурсне життя молодих виконавців. Оцінюючи здобутки М. Топчія, автор пише: «Марко – посол українського гітарного мистецтва у світі, справжнє обличчя національної академічної виконавської культури», «наймолодший з виконавців, які виступали з сольним концертом у Національній філармонії України». «Потрібно кілька сторінок друкованого тексту, щоби тільки перелічити авторитетні міжнародні конкурси, де Марко отримав перші премії» (Чеченя, 2021: 169). В один ряд з українським «Королем гітари» Марком Соколовським (1818 р. н.) К. Чеченя ставить і Марка Топчія.

Також у нашій статті для виконавсько-інтерпретаційного аналізу обробок М. Топчія – «Хоральної прелюдії» *f-moll* Й. С. Баха та циклу «Картинки з виставки» М. Мусоргського – використовуються матеріали офіційного сайту гітариста (Marko Topchii. Official website, www.topchii.com), аудіо та відео записи його концертів (Marko Topchii, 2021).

Методи дослідження. У статті задіяні такі методи та дослідницькі підходи сучасної музикології: *історико-культурологічний* – для вивчення еволюції гітарних шкіл, формування стилю М. Топчія; *інтерпретаційний* – для виявлення основних принципів виконання гітаристом творів, обраних як матеріал дослідження; *компаративний* метод – для виявлення своєрідних рис стилю М. Топчія у контексті сучасного гітарного виконавства.

Виклад основного матеріалу. Гітара у ХХ–ХХІ століттях міцно посіла місце одного з провідних концертних інструментів. Здебільшого це зумовлено самою парадигмою музичного мислення в минулому столітті, пов'язаною з новим ставленням до звуку, пошуком нових тембрів, засобів виразності, композиторських технік тощо. Паралельно з використанням вже відомих інструментів у сучасних композиціях та залученням до сфери академічної музики традиційних інструментів різних народів світу почався процес створення нових інструментів – як електронних (терменвокс, хвилі Мартено, траутоніум та ін.), так і акустичних (вібрафон, ганг та ін.). Гітара відкрила нові шляхи для композиторської діяльності завдяки своїй доволі багатій тембровій палітрі та різноманітним засобам звукодобування. Такі відомі композитори, як А. Шенберг, А. Веберн, А. Берг, К. Штокгаузен, П. Булез, І. Стравінський використовували гітару у своїх камерно-інструментальних творах, а Х. Родріго, Б. Бріттен, А. Сеговія, Е. Віла-Лобос, Л. Брауер, Р. Дієнс, Дж. Шелсі, Б. Ферніхоу, Г. Лахенман подарували музичному світу неперевершені зразки новітнього трактування гітари як концертного інструмента.

Сучасне гітарне виконавство бере свій початок від іспанської школи, яка представлена видатними постатями Ф. Таррегі (1852–1909), Е. Пухоля (1930–1980) та А. Сеговії (1893–1987). Останній є новатором у царині гітарної техніки, оскільки він започаткував новий спосіб гри – з використанням нігтів. Саме завдяки цим виконавцям гітара поступово перестає мислитись як суто фольклорний інструмент, що виконує лише розважальну функцію, і професійні композитори починають створювати опуси для гітари. Також багато класичних гітаристів стають авторами як оригінальних творів, так і обробок, перекладень для гітари, оскільки інструмент, яким вони найкраще володіють, стає для них найорганічнішим ретранслятором їхніх художніх ідей. Серед таких виконавців-композиторів – А. Сеговія, Л. Брауер, Р. Дієнс, П. Ромеро, М. Баруеко, брати Ассад – Серджіу та Одаїр, Д. Расел, К. Ямашита, А. Дезідеріо, З. Дукич, Ф. Бернат, М. Топчій.

То що ж саме є рушійною силою у сучасному гітарному мистецтві – композиторська творчість, виконавська діяльність чи слухацька перцепція? Як видається, відповідь на це складне питання полягає в тому,

що саме комунікація між цими сферами, їхній взаємовплив і взаємодоповнення створюють умови для формування нових шкіл та напрямків гітарного виконавства. Оскільки темою нашої статті є саме *виконавська* складова цієї тріади, а також *виконавський стиль* та особливості його втілення в інтерпретаціях відомих творів, сфокусуємося на змісті цього поняття, що вже сформувався в сучасному музикознавстві.

Поняття «*виконавський стиль*» вже давно увійшло до лексики науковців. К. Мартінсен одним з перших звертається до цього поняття, додержуючись ідеї, що звукотворча воля виконавця визначається особливостями психіки (Martienssen, 1930). У дисертації О. Катрич (2000) пропонується класифікація виконавських стилів відповідно до психологічних типів, що втілюють «аполонічне» або «діонісійське» начала. Поняття стилю разом із поняттям мислення є фундаментальними у категоріальній системі сучасного музикознавства, про що свідчать праці Л. Діса (1989), І. Котляревського (1989).

Поняття «*виконавський стиль / мислення*» також підпорядковані поняттю «*музична інтерпретація*» – категорії, що позначає множинність принципів та форм роботи з текстом. «Музичне інтерпретування – це організована інтелектом творча діяльність музичного мислення, яка спрямована на розкриття виразово-сміслових можливостей музичного твору» (Москаленко, 2013: 8).

Під поняттям «*виконавський музичний стиль*» ми розуміємо множинність сталих форм, що були набуті та усвідомлені музикантом у процесі його професійної діяльності / мислення. Тобто стиль залежить від мислення, яке, своєю чергою, є динамічним процесом пізнання дійсності, підпорядкованим соціокультурній та світоглядній парадигмам, реаліям історичної епохи, комунікації. Про це пише Д. Малий: «Специфіка композиторського мислення <...> полягає у взаємозумовленості світогляду, комунікації (виконавська традиція, слухацька оцінка / сприйняття) і соціальної зумовленості композитора (науково-технічний прогрес в епоху постмодерну)». Всі ці чинники, за словами автора, «формують авторську техніку письма» (2018: 179). Проекуючи це положення на проблематику нашого дослідження, можемо сказати, що ці ж складові формують і гітарний виконавський стиль. Отже, виконавець використовує усталені у його

свідомості моделі (відбувається взаємодія рівнів мислення – інтонаційного, мелодичного, метроритмічного, ладогармонічного, тембродинамічного, артикуляційного), сформовані когнітивними процесами пізнання, через психомоторику втілюючи їх у живому звучанні.

Виявимо риси виконавського стилю М. Топчія через категорії комунікації, структурних рівнів музичного мислення, психомоторики, логіки, світосприйняття, виконавської інтерпретації / «виконавського перекладення» (Москаленко, 2013: 9).

Розглянемо **контекст формування** його стилю через *комунікативну модель «учень – викладач»*. М. Топчій є вихованцем представників кількох гітарних шкіл – харківської (випускник заслуженого артиста України, професора В. І. Доценка, засновника класу гітари в ХНУМ імені І. П. Котляревського), київської (Національна музична академія України імені П. І. Чайковського – клас заслуженого артиста України, професора Ю. Ю. Алексика) та Сан-Франциської (консерваторія Сан-Франциско – клас професора Жюдїкаеля Перуа). Стили цих виконавців мають спільні риси, і це також вплинуло на виконавську манеру самого М. Топчія. Окрім вищезазначених викладачів, М. Топчій брав майстер-класи у всесвітньо відомих гітаристів, таких як А. Дезідеріо, К. Маркіоне, Д. Рассел, М. Дила.

Не є секретом те, що справжній митець навчається не тільки в закладах освіти, тим більше, що він має бути всебічно розвиненою особою. Таким прикладом є і М. Топчій, який професійно володіє не тільки гітарою, але й фортепіано – і це є одним з тих чинників, що, на наш погляд, впливає на його музичне мислення. В цьому контексті варто зазначити, що твори композиторів, які не були гітаристами, але писали для гітари – Х. Родріго, Б. Бріттена, О. Тансмана, користуються великою популярністю у виконавців, можливо, в тому числі, через інший підхід до гітарної фактури.

Отже, з огляду на вищесказане, шлях М. Топчія до музичного Олімпу не можна назвати «монодійним», «камерним», законсервованим; навпаки – він є «всеосяжним», таким, що еволюціонує, європейським, світовим. У цьому є великий сенс для сучасного митця: так викарбовується універсалізм його мислення / світосприйняття, що певною мірою проявляються й у виконанні.

Кожна гітарна школа має свої усталені виконавські моделі, «знайомство» з ними завжди так чи інакше впливає на базові *рівні виконавства* – логіку та моторику. Взаємодія цих моделей у М. Топчія вилася в його оригінальну інтерпретацію музичних творів, власний індивідуалізований стиль. Останній доцільно дослідити й через призму іншої *комунікативної моделі* – «*виконавець – композитор*» («інтерпретатор – музичний твір»). Яким чином відбувається взаємодія між цими складовими музичної комунікації з огляду на індивідуальний виконавський стиль М. Топчія?

Знайомство з записами його сольного концерту в Андріївському катедральному соборі в Києві, де він, зокрема, виконував власні перекладення творів Й. С. Баха («Хоральна прелюдія» f-moll) та М. Мусоргського (Чотири частини з циклу «Картинки з виставки») дозволяє виявити певні риси виконавського стилю гітариста.

Перша – найбільш помітна – це досконалість, яка проявляється на всіх рівнях музичного мислення – інтонування / мікроінтонування, відчуття форми / драматургії творів, втілення різних граней композиторського стилю через різноманітні типи звуковидобування, широку палітру прийомів гри, штрихів тощо. Також особливо відмітимо виконання початків та закінчень фраз у творах без зайвих або випадкових акцентів, що на гітарі є досить розповсюдженим явищем у зв'язку з природою звуковидобування. Інше, що привертає увагу – це манера подання музичного матеріалу – часто досить емоційна, але викристалізована, відточена.

Перейдемо до **інтерпретаційного аналізу** перекладень, здійснених М. Топчієм.

Спочатку розглянемо *Хоральну прелюдію «Ich ruf zu Dir, Herr Jesu Christ» f-moll Й. С. Баха*. Зазначимо, що розповсюдженою практикою при здійсненні перекладень² творів є зміна тональності, але М. Топчій

² Щодо поняття «виконавське перекладення», у праці В. Москаленка читаємо: «Для цього різновиду інтерпретації є показовим виконання музичного твору на інструменті (інструментах) іншого типу, ніж це передбачав композитор. Тут можуть робитися коректури авторського нотного запису (редакція), якими, однак, не повинна порушуватися музично-образна структура першоджерела» (Москаленко, 2013: 9).

залишає оригінальну, як істинний борець за семантику, що її несе та чи інша тональність у композиторському творі. Характерною рисою виконання М. Топчієм цієї п'єси є емоційне прочитання бахівського тексту Прелюдії – не як суто інструментального, а радше як вокально-інструментального твору. При збалансованому акомпанементі М. Топчій досягає виразного переконливого виконання основної мелодичної лінії.

Важливо зазначити, що у виконанні М. Топчієм бахівської прелюдії є те, що неможливо відтворити на клавішних інструментах, а саме – мікроінтонування. Також агогіка – відчуття плину часу, яким керується М. Топчій – посідає чільне місце в інтерпретації твору. Це відчуття є досить вільним та гнучким, емоційно врівноваженим, що, на наш погляд, не характерно для інтерпретацій цієї прелюдії іншими виконавцями. Також, на нашу думку, трактування основної мелодичної лінії як експресивної вокальної партії, знання вербального тексту хоралу дозволяє М. Топчію відтворити художній зміст прелюдії з позиції барокового вчення про теорію афектів і, в результаті, створити індивідуальну інтерпретацію цього опусу.

Інший твір, який ми розглянемо – це сюїта *«Картинки з виставки»* М. Мусоргського, а саме – чотири її частини: *«Прогулянка»*, *«Гном»*, *«Старий замок»* та *«Золоті ворота»*. Перекладення цієї сюїти зробив японський гітарист-віртуоз Кадзухіто Ямасіта у 1984 році, а у 2010-му М. Топчій створив свою редакцію цієї транскрипції – переосмислив гармонію, фактуру твору, доповнив її новими прийомами гри та штрихами.

Цикл *«Картинки з виставки»* становить неабияку складність навіть для піаністів, але з технічної точки зору, редакцію, що її здійснив М. Топчій, ми вважаємо не спрощенням, а рівноцінним переосмисленням оригіналу з урахуванням специфіки іншого інструмента. Вкажемо також на цікаві колористичні знахідки, які темброво урізноманітнюють звучання гітари в цій транскрипції.

Інтерпретація першого номеру, *«Прогулянки»*, привертає увагу тим, що М. Топчій, при певній інтонаційній та ритмічній спорідненості музичного матеріалу, досягає великої різноманітності звучання завдяки широкій темброво-динамічній та штриховій палітрі, що вті-

люється, зокрема, прийомами гри *sul tasto*, *sul ponticello*, мікроінтонувannya. У репризі другої п'єси («Гном»), проблема з виконанням трелі вирішується не тільки за допомогою пальців правої руки: гітарист застосовує прийом тейпінгу у лівій, що виконується ним вкрай майстерно. Звучання третього номера («Старий замок») вирізняється тим, що М. Топчій дуже виразно та емоційно інтонує мелодичну лінію і знаходить такі звукові барви, які досить рідко можна почути у молодих виконавців. В останньому номері сюїти («Золоті ворота») музикант втілює звукообразальні просторові ефекти за допомогою тремоло та флажолетних гармонічних поєднань, а ефект дзвонів – за допомогою ударів великим пальцем по струнах біля підставки.

Цікаво порівняти виконання сюїти М. Топчієм з версією автора першого перекладення «Картинок з виставки» для гітари – К. Ямасіти. Так, перший («Прогулянка») та другий («Гном») номери сюїти японський гітарист виконує доволі стихійно та емоційно переконливо, третій номер («Старий замок») – більш динамічно та рухливо, ніж М. Топчій, а останній («Золоті ворота») – емоційно потужніше. Але інтерпретація М. Топчія вирізняється іншими рисами, а саме – продуманістю деталей, мікроінтонуванням у фразах, абсолютною збалансованістю та логічністю поєднання горизонталі та вертикалі музичної тканини, де кожна лінія індивідуалізована, має своє неповторне інтонаційне та семантичне наповнення.

Проаналізувавши інтерпретації, запропоновані М. Топчієм, можемо дійти висновку, що його виконавське мислення має кілька структурних рівнів: мелодико-інтонаційний, артикуляційний, метроритмічний, гармонічний, темброво-динамічний, формотворчий. Взаємозв'язок цих рівнів, обумовлений особливостями музичного мислення музиканта, власне, і створює оригінальний виконавський стиль, що може бути також виражено за допомогою «формули»: **«музичне мислення X інтерпретація = виконавський стиль»**.

Розглядаючи кожен рівень мислення музиканта окремо, можна дійти висновку, що у М. Топчія вони індивідуалізовані. Так, *інтонаційна складова* проявляється у таких рисах виконання, як широке дихання в мелодичних лініях творів, їх виразне інтонування; мікроінтонування; гнучке використання прийому вібрато. *Гармонічний* та

метроритмічний рівні втілюються через слухання вертикалі та тонке відчуття часопростору. *Темброво-динамічний* та *артикуляційний* рівні виявляються через широку штрихову палітру – від *sul tasto*, *sul ponticello* до різних типів *staccato*, *legato*, *legatissimo*, *non legato*. *Формотворчий рівень* (відчуття форми-драматургії) є певним результатом взаємодії попередніх рівнів – кожна деталь музичного тексту, принцип виконання бере участь у конструюванні цілого. Потужним засобом побудови драматургії твору у Марка Топчія є також різні типи контрастів – від динамічного до артикуляційного.

Різноманітність виконавських засобів, наявних у арсеналі гітариста, є одним з проявів глобальної особливості його інтерпретацій – *концептуальності мислення, інтелектуалізму*. Окрім цього, при різноманітності штрихових та темброво-динамічних *знахідок*, *зазначимо певну стилістичну врівноваженість, що присутня у кожному виконанні*. У побудові циклу «Картинки з виставки» М. Топчій дотримується одного принципу звуковидобування – експресивної та сконцентрованої артикуляції (як одного з компонентів емоційного впливу на слухача), а при виконанні Прелюдії Й. С. Баха – абсолютно іншого принципу – панування більш делікатної атаки звуку та відносно «рівної» тембрової палітри. Найголовнішим у розглянутих нами інтерпретаціях є те, що всі засоби виразності та прийоми гри, знайдені М. Топчієм, втілені на досить високому художньо-естетичному рівні і слугують нетиповому вираженню ідей виконуваних творів, що є ознакою *розвиненої творчої індивідуальності та новаторства*.

Висновки. Дослідження життя й творчості М. Топчія у контексті формування його світогляду і художнього мислення, аналіз тексту його гітарних перекладень творів Й. С. Баха і М. Мусоргського та виконання останніх музикантом дозволив дійти таких висновків.

- У контексті гітарного мистецтва постать Марка Топчія є унікальною, що зумовлено не тільки великою кількістю перемог на міжнародних конкурсах та виступами на найпрестижніших світових сценах, але й тим, що музикант демонструє оригінальне прочитання музичних творів, глибину розуміння авторського задуму та високий технічний рівень володіння інструментом.

- *Характерними рисами виконавського стилю Марка Топчія є:*
 - концептуальність мислення у побудові драматургії музичних творів;
 - емоційність, помножена на інтелектуальність (технологічність), що виявляється у продуманості виконання кожного елемента музичної тканини, мікроінтонуванні, особливому відчутті агогіки;
 - стилістична врівноваженість, яка проявляється через вибір певних сталих для кожного твору засобів виразності та прийомів звуковидобування;
 - індивідуалізований, новаторський підхід до втілення композиторських ідей.

Перспективами дослідження є виявлення рис стилю та мислення М. Топчія на прикладах виконання концертів для гітари з оркестром Х. Родріго, Е. Віла-Лобоса, Л. Брауера. Також ми вважаємо доцільним дослідження еволюції виконавського стилю М. Топчія на основі розгляду виконання ним творів на різних етапах творчого зростання.

Додаток (Таблиця 1)

Нагороди, здобуті М. Топчієм на міжнародних конкурсах гітаристів

2007: 1 st prize, the youngest performer prize – I International Competition «National Philharmonic of Ukraine» (Kyiv, Ukraine).
2008: 1 st prize – III International Guitar Competition «Dniprovski suzir'ya» (Ukrainka, Ukraine).
2009: 1 st prize, audience prize, Enrico Mercatali prize – VI European Classical Guitar Competition «Città di Gorizia» (Gorizia, Italy); 1 st prize, audience prize, junior jury prize – III International Guitar Competition Heinsberg (Heinsberg, Germany); 1 st prize – II International Guitar Competition «GuitAs» (Kyiv, Ukraine).
2010: 1 st prize – XVIII Mottola Guitar Competition (Mottola, Italy).
2011: 1 st prize – XII Guitar Art Competition (Belgrade, Serbia); 1 st prize – XII Le Concours International de Guitare «Ville d'Antony» (Antony, France); 1 st prize – VI International Ligita Guitar Competition (Eschen, Liechtenstein) 1 st prize – XIII International Guitar Competition of Sernancelhe (Sernancelhe, Portugal);

1 st prize – III International Robert J. Vidal Guitar Competition (Barbezieux, France).
2012: 1 st prize – IV International Guitar Competition «Ferdinando Carulli» (Rome, Italy).
2013: 1 st prize – XII Annual Texas Guitar Competition and Festival (Dallas, TX, USA); 1 st prize – VI International Guitar Competition «Culiacán 2013» (Culiacán, Mexico); 1 st prize – I International Guitar Competition Victor Pellegrini (Lausanne, Switzerland); 1 st prize, Karla Minen prize – XLII International Guitar Competition «Fernando Sor» (Rome, Italy); 1 st prize – V International Guitar Competition Claxica 2013 (Castel D’Aiano e Montese, Italy); 1 st prize – LVI Tokyo International Guitar Competition (Tokyo, Japan).
2014: 1 st prize, audience prize, musicians prize – VI Jo Ann Falletta International Guitar Concerto Competition (Buffalo, NY, USA); 1 st prize, audience prize – Taiwan International Guitar Festival & Competition 2014 (Taipei, Taiwan); 1 st prize – III Changsha International Guitar Competition (Changsha, China) 1 st prize – VII International Guitar Competition «Ruggero Chiesa – Città di Camogli» (Camogli, Italy); 1 st prize – I Jakarta International Guitar Competition (Jakarta, Indonesia).
2015: 1 st prize, audience prize – 4 th Concours de Guitare en Pays Tarnais (Albi, France); 1 st prize – 5 th Concurso Internacional de Guitarra Clasica Gredos San Diego (Madrid, Spain); 1 st prize – Daejeon International Guitar Festival Competition (Daejeon, South Korea).
2016: 1 st prize – 7 th Singapore International Guitar Competition (Singapore); 1 st prize – 23 rd International Guitar Competition «Andrés Segovia» (Linares, Spain); 1 st prize, Special prize – 16 th Jan Edmund Jurkowski Memorial Guitar Competition (Tychy, Poland); 1 st prize – 41 st Incontri Chitarristici di Gargnano International Guitar Competition (Gargnano, Italy); 1 st prize – 4 th Adelaide International Classical Guitar Competition (Adelaide, Australia);

1 st prize – 3 rd International Guitar Competition Maurizio Biasini (San Francisco, CA, USA);
1 st prize – 12 th International Competition «Young Virtuosos» (Sofia, Bulgaria)
1 st prize – 10 th Anniversary Montenegro International Guitar Competition (Podgorica, Montenegro).
2017: 1 st prize – 50 th International Guitar Competition “Michele Pittaluga” (Alessandria, Italy);
1 st prize – 2 nd Budapest International Guitar Competition (Budapest, Hungary);
1 st prize – 1 st Valle dei Laghi International Guitar Competition (Valle, Italy);
1 st prize – 2 nd International Guitar Competition «Alvaro Mantovani» (Follonica, Italy);
1 st prize – 3 rd International Zagreb Guitar Competition (Zagreb, Croatia);
2018: 1 st prize – Miami International Festival (MIGF) and Competition (Miami, USA);
1 st prize – 3 rd Viseu International Guitar Competition (Viseu, Portugal);
1 st prize – 1 st International Guitar Competition “Alberto Ponce” (Paris, France).
2019: 1 st prize – 3 rd Qingdao International Guitar Art Festival and Competition (Qingdao, China);
1 st prize – 3 rd International Guitar Competition «Paris Guitar Foundation» (Paris, France).
2020: 1 st prize – Koblenz International Guitar Competition (Koblenz, Germany);
1 st prize – 35 th International Guitar Competition «Andres Segovia» (La Herradura, Spain);
1 st prize, audience prize – 2 nd Dutch Guitar Concerto Competition & Festival (Groningen, Netherlands).
2021: 1 st prize – LIV International Guitar Competition «Francisco Tarrega» (Benicassim, Spain);
1 st prize – Altamira International Guitar Competition (Hong Kong);
1 st prize – Izerlohn International Guitar Competition (Izerlohn, Germany).
2022: 2 nd prize – GFA, International Guitar Competition (Indianapolis, USA).

ЛІТЕРАТУРА

- Дыс, Л. (1989). Музыкальное мышление как объект исследования. У зб. *Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования*, сс. 35–47. Київ: Музична Україна.
- Катрич, О. Т. (2000). *Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичний та естетичний аспекти)*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ.

- Котляревський, И. (1989). К вопросу о понятийности музыкального мышления. У зб. *Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования*, сс. 28–34. Київ: Музична Україна.
- Малий, Д. (2018). *Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини ХХ – початку ХХІ століть* (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Москаленко, В. (2013). *Лекції з музичної інтерпретації*. Київ: НМАУ.
- Николаевська, Ю. (2008). Гітара як образ світу. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 23, 14–20.
- Ткач, Ю. (2012). *Індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера: теоретичний та практичний аспекти (на прикладі Національної заслуженої академічної капели України «Думка»)*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія імені П. І. Чайковського. Київ.
- Ткаченко, В. (2008). Гітарне мислення – від явища до терміна. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 23, 20–24.
- Ткаченко, В. (2012). Композиторско-исполнительский стиль как ведущая тенденция гитарного творчества. *Вісник Харківської державної академії дизайну та мистецтв*, 3, 137–140.
- Чеченя, К. (2016). Марко Топчій. *Гітара в Україні*, 9, 1–5.
- Чеченя, К. (2021). Гітарний рух в Україні на початку ХХІ століття. *Культурологічна думка*, 19, 165–173, doi: 10.37627/2311-9489-19-2021-1.
- Marko Topchii (2021). Full Concert Classical Guitar, St. Andrew's Cathedral, Ukraine – Omni Foundation, <https://www.youtube.com/watch?v=DtER8Q7Lic0&list=RDDtER8Q7Lic0&index=1>
- Marko Topchii. Official website, <https://www.topchii.com/>
- Martienssen, C. A. (1930). *Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

REFERENCES

- Chechenia, K. (2016). Marko Topchii. *Guitar in Ukraine*, 9, 1–5 [in Ukrainian].
- Chechenia, K. (2021). Guitar movement in Ukraine at the beginning of the XXIst century. *The Culturology Ideas*, 19, 165–173, doi.org/10.37627/2311-9489-19-2021-1 [in Ukrainian].

- Dys, L. (1989). Music thinking as an object of research. In *Musical thinking: essence, categories, aspects of research*, 35–47. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Russian].
- Katrych, O. T. (2000). *Individual style of the musician-performer (theoretical and aesthetic aspects)*. (Candidate's thesis). P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].
- Kotlyarevskiy, I. (1989). On the question of the conceptuality of musical thinking. In *Musical thinking: essence, categories, aspects of research*, pp. 28–34. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Russian].
- Malyi, D. (2018). *The specificity of the composer's thinking in the music of the last third of the 20th and the beginning of the 21st centuries*. (Candidate's thesis). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Marko Topchii. Official Website, <https://www.topchii.com> [in English].
- Marko Topchii (2021). Full Concert Classica Guitar, St. Andrew's Cathedral, Ukraine – Omni Foundation, <https://www.youtube.com/watch?v=DtER8Q7Lic0&list=RDDtER8Q7Lic0&index=1> [in English].
- Martienssen, C. A. (1930). *The individual piano technique based on the creative will to sound [Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens]*. Leipzig: Breitkopf & Härtel [in German].
- Moskalenko, V. (2013). *Lectures on the musical interpretations*. Kyiv: NMAU [in Ukrainian].
- Nikolaievska, Yu. (2008). Guitar as an image of the world. *Problems of interaction of art, pedagogy, theory and practice of education*, 23, 14–20 [in Ukrainian].
- Tkach, Yu. (2012). *Individual performance style of conductor-choirmaster: theoretical and practical aspects (on the example of the National Honored Academic Chapel of Ukraine «Dumka»)*. (Candidate's thesis). National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. Kyiv [in Ukrainian].
- Tkachenko, V. (2008). Guitar thinking: from phenomenon to term. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, Theory and Practice of Education*, 23, 20–24 [in Ukrainian].
- Tkachenko, V. (2012). Composition and performance style as the leading trend of guitar art. *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 3, 137–140 [in Ukrainian].

Volodymyr Dotsenko

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
Honored Artist of Ukraine, Professor,
the Department of Folk Instruments of Ukraine,
e-mail: vladimirdotsenko1962@gmail.com
ORCID iD: 0000-0002-1350-9119

Viktoria Tkachenko

Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts,
PhD of Art Studies, Associate Professor,
the Department of Folk Instruments of Ukraine,
e-mail: viktoriya2001guitar@gmail.com
ORCID iD: 0000-0003-2558-2863

**MARCO TOPCHII'S STYLE
IN THE CONTEXT OF MODERN WORLD GUITAR
PERFORMANCE**

Statement of the problem. *Marko Topchii (1991) is one of the famous Ukrainian guitarists who began to conquer the music world at an early age. Winning in competitions (more than 90 times), performances in the world's most prestigious concert halls (Carnegie Hall, Corto Hall, conservatories of San Francisco, Madrid, Vienna, Bologna) are the result of immense talent and great professional work. The young guitarist is one of those who expand the guitar repertoire by creating arrangements for guitar, in particular of works by J. S. Bach, M. Ravel, M. Mussorgsky. These facts contribute to the relevance of the topic of the article and create a context for the theoretical research of M. Topchii's performance principles.*

Recent research and publications. *A number of works are devoted to the theme of musical / composer's thinking (Dys, 1989; Kotlyarevskiy, 1989; Malyi, 2018), guitar thinking and style (Tkachenko, 2008, 2012; Nikolaievska, 2008), M. Topchii's performance style (Chechenia, 2021, 2016), "musical interpretation" (Moskalenko, 2013), "performance style" (Martienssen, 1930; Katrich, 2000; Tkach, 2012).*

The purpose of the study is an attempt to identify the features of M. Topchii's performance style through the context of shaping his musical thinking, communication, social and cultural paradigm and worldview.

The scientific novelty is explained by the lack of study of M. Topchii's personality in Ukrainian and world musicology. M. Topchii's performance thinking is revealed on the example of the analysis of his own transcriptions of J. S. Bach's Choral Prelude "Ich ruf zu Dir, Herr Jesu Christ" and M. Mussorgsky's suite "Pictures from the Exhibition".

The study uses such **methods of contemporary cognitivism** as historical and cultural (research of the evolution of guitar schools, performance, development of M. Topchii's style and thinking) and interpretative (identification of principles of performance / interpretation of works); comparative method of analysis of M. Topchii's style in the context of guitar performance.

Results and conclusion. M. Topchii's style is a concentrated combination of the best achievements of guitar performance schools, which originate from A. Segovia and F. Tarrega. In the context of guitar art, M. Topchii is a unique performer, which is due not only to the number of victories in international competitions and performances on the world's most prestigious stages, but also to the fact that M. Topchii demonstrates original interpretation of musical works, depth of understanding of the composer's idea and high technical level of playing the instrument. These qualities make up his unique performance style – emotional, monolithic, crystallized.

Keywords: guitar thinking; guitar competition; guitar transcription; musical communication; performance interpretation; performance style; worldview.

Стаття надійшла до редакції 12 вересня 2022 року

Розділ 2.

ТВОРЧІ ТА ПЕДАГОГІЧНІ ПРОЄКТИ

УДК 378.6:7(477.54):781.66

DOI 10.34064/khnum1-6404

Нікітська Євгенія Семенівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
завідувач кафедри концертмейстерської майстерності,
заслужений діяч мистецтв України, професор
e-mail: lipatti175@gmail.com
ORCID iD: 0000-0002-0123-7996

Савченко Ганна Сергіївна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
завідувач кафедри композиції та інструментування,
кандидат мистецтвознавства, доцент
e-mail: lanna2@ukr.net
ORCID iD: 0000-0002-9845-0450

**ТВОРЧИЙ ПРОЄКТ КАФЕДРИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОЇ
МАЙСТЕРНОСТІ ХАРКІВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО
УНІВЕРСИТЕТУ МИСТЕЦТВ ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО:
ДОСВІД ВИКОНАВСЬКОГО ТА КОМПОЗИТОРСЬКОГО
ОСМИСЛЕННЯ**

Актуальність статті зумовлена необхідністю осмислення багаторічного творчого проєкту кафедри концертмейстерської майстерності ХНУМ імені І. П. Котляревського – концертного виконання опер під творчим керівництвом завідувача кафедри, заслуженого діяча мистецтв України, професора Є. Нікітської. У його межах реалізувалося завдання формувати у здо-

бувачів освіти необхідні знання й уміння для роботи над цілісною оперою, що є вкрай важливим для підготовки високопрофесійних концертмейстерів. **Метою статті є:** 1) дослідження особливостей буття опери як театраль-но-музичного жанру в неспецифічних для неї умовах концертного виконання; 2) обґрунтування граничної важливості такого проєкту в навчальному процесі. **Новизна** дослідження полягає в тому, що представлений творчий проєкт, попри тривале існування у практиці навчання, досі не здобув належного осмислення й висвітлення в наукових працях. **З'ясовано**, що кафедрою концертмейстерської майстерності накопичений величезний досвід роботи над оперою в концертному виконанні. Це дозволяє обґрунтувати граничну важливість творчого проєкту для підготовки високопрофесійних концертмейстерів, здатних реалізувати творчий потенціал у сучасних соціокультурних умовах.

Ключові слова: творчий проєкт; опера; соліст; концертмейстер; концертмейстерська майстерність; піаніст; вокаліст; концертне виконання.

Постановка проблеми. Однією з вимог сучасної освіти є підготовка високопрофесійних фахівців, здатних вирішувати складні завдання в різних, нерідко невизначених умовах. Розкриття та конкретизація цієї тези щодо піаністів – здобувачів вищої освіти за спеціалізацією «Фортепіано, орган» передбачає набуття різноманітних знань, умінь і навичок, які дозволять їм у майбутньому реалізувати свій творчий потенціал повною мірою в певних сферах професійної діяльності. Для цього в освітньому процесі слід поєднати два засадничі принципи. З одного боку, посилення вузької фаховості, концентрацію на вирішенні суто професійних завдань, а з іншого, – широкомасштабність і багатоаспектність, які мають діяти при складанні освітніх програм і змістовному наповненні освітніх компонентів.

Одним із ключових освітніх компонентів у підготовці піаністів на першому, бакалаврському, рівні вищої освіти в Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського є навчальна дисципліна «Концертмейстерський клас», розрахована на вісім семестрів. За цей період здобувачі вищої освіти набувають і відточують концертмейстерську майстерність у різних жанрах. Серед

них особлива увага приділяється опері – жанру, буття якого в цілісному вигляді становить проблему в межах будь-якого закладу вищої освіти мистецького спрямування. Функціонування Оперної студії цю проблему частково вирішує, але в іншому аспекті – з точки зору підготовки оперних співаків. Підготовка піаністів, які можуть професійно реалізуватися як концертмейстери, чия діяльність у майбутньому може бути пов'язаною з оперним театром, оперними співаками, жанром опери, потребує вирішення цієї проблеми саме в концертмейстерському класі. Напрацювання творчих, педагогічних і методичних засобів і прийомів, націлених на успішне вирішення окресленої проблеми, відбувається вже багато років на кафедрі концертмейстерської майстерності ХНУМ імені І. П. Котляревського. Йдеться про багаторічний творчий проект *концертного виконання опер*, які репрезентують різні історичні епохи, стильові напрямки та національні школи, здійснений під творчим керівництвом заслуженого діяча мистецтв України, професора, завідувача кафедри Є. Нікітської за участю провідних солістів університету та мистецьких закладів міста Харкова, а також здобувачів вищої освіти, котрі навчаються за фахом «Фортепіано, орган».

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Останнім часом у вітчизняному науковому просторі з'явилися численні праці, присвячені специфіці концертмейстерського мистецтва, постаті піаніста-концертмейстера. Дослідники відзначають, що на сучасному етапі розвитку музичної культури професія концертмейстера є однією з найпопулярніших і затребуваних (Молчанова, 2013: 212; Павлічук, Чайка, Тишкевич, 2020: 130), найбільш «поширеною серед піаністів» (Кретов, Новік-Кретова, 2017: 58). Одночасно підкреслюють недостатню оціненість концертмейстера, навіть у сучасному соціокультурному середовищі, попри його величезну значущість у творчій співпраці з вокалістом (Кретов, Новік-Кретова, 2017: 58). Т. Молчанова визначає таку ситуацію, як амбівалентність у ставленні до концертмейстерської спеціальності (2013: 212). Розмірковуючи щодо особливостей діяльності концертмейстерів, які працюють зі співаками, автори визначають її універсальність, адже тут поєднуються функції виконавця, педагога та психолога (Інюточкіна, 2010; Кретов, Новік-Кретова,

2017: 60; Павлічук, Чайка, Тишкевич, 2020: 136; Зуб, 2021: 160), що дозволяє створити комфортний простір для творчої реалізації соліста. Тим самим, концертмейстер жертвує своєю індивідуальністю (Кретов, Новік-Кретова, 2017: 60), що породжує складну діалектичну взаємодію з різноаспектним виявленням творчого начала в концертмейстерському мистецтві. На концертмейстера покладаються особливі завдання: він мусить мати активну виконавську позицію, володіти ініціативою в ансамблі, усіяко підтримуючи гармонію ансамблевої взаємодії, а при виконавських несподіванках повертати «ансамблеве виконання в необхідне річище» (Кретов, Новік-Кретова, 2017: 60), досконало володіти ансамблевою комунікативністю (Інюточкіна, 2010), ансамблевою технікою (Павлічук, Чайка, Тишкевич, 2020: 136). «Концертмейстер повинен буквально жити й дихати в ансамблі із солістом, уміти непомітно й завчасно підказати йому текст, “підхопити” його, а якщо потрібно – підіграти вокальну партію на тлі виконання своєї» (Кретов, Новік-Кретова, 2017: 60).

Дослідники підкреслюють значущість хорошого музичного слуху, «високої працездатності, високого рівня пам'яті й витримки, волі, ... чуйності» (Павлічук, Чайка, Тишкевич, 2020: 136); уміння вільно читати незнайомий твір «із листа», транспонувати твір, читати симфонічні й хорові партитури, розумно жертвувати окремими частинами фортепіанної фактури задля програвання усього твору без зупинки (Кретов, Новік-Кретова: 2017: 60). Від концертмейстера потрібна висока освіченість у сфері музичних стилів і жанрів, гармонії та теорії музики загалом.

Трагування образу концертмейстера історично, що зазначає Т. Молчанова (2013: 216): «Мистецтво піаніста-концертмейстера – виконавський різновид, що гнучко фіксував трансформацію становлення та динаміку розвитку мистецтва спільного музикування, що еволюціонувало синхронно з безперервною зміною історичної структури музичної культури та з кожним етапом оновлювало магістральний напрям, широту обрїїв».

На сучасному етапі композиторська практика висуває до концертмейстера нові вимоги. До названих іпостасей концертмейстера слід додати образ Артиста – активного інтерпретатора (разом із вокаліс-

том) музичного твору (Інютючкіна, 2010; Зуб, 2021: 152), що вимагає від концертмейстера як самозаглиблення, інтровертності, так і активної виконавської комунікації з метою створення діалогу із солістом для передачі глибоких образів (Зуб, 2021: 159).

З окреслених вимог постає образ музиканта, інтегрального за своєю сутністю: добре обізнаного в історії та теорії музики, у сфері практично-фахової та вузько-технічної проблематики, здатного органічно синтезувати якості соліста й ансамбліста, вдумливого інтерпретатора. Концертмейстер має бути особистістю з високими моральними якостями, мобільною, креативною в широкому розумінні, універсальною за масштабом і професійністю.

Метою цієї статті в аспекті сказаного є: 1) дослідження особливостей буття опери як театральномузичного жанру в неспецифічних для неї умовах концертного виконання; 2) обґрунтування граничної важливості унікального проєкту кафедри концертмейстерської майстерності ХНУМ імені І. П. Котляревського – концертного виконання 23 опер, що належать до різних епох, стильових напрямів, національних шкіл, який здійснюється під творчим керівництвом завідувача кафедри, заслуженого діяча мистецтв України, професора Є. Нікітської протягом майже 30 років – для набуття піаністами (здобувачами вищої освіти) необхідних знань, умінь і навичок (компетентностей) для самореалізації та успішної професійної діяльності в якості концертмейстерів.

Новизна дослідження полягає в тому, що цей творчий проєкт не здобув належного осмислення та висвітлення в наукових працях, перебуваючи переважно в полі зору популярної періодики (статті в газетах).

Аналітичним матеріалом є концертне виконання опери «Кармен» Ж. Бізе здобувачами вищої освіти за фахом «Фортепіано, орган» ХНУМ імені І. П. Котляревського, провідними вокалістами Університету та мистецьких закладів міста Харкова під творчим керівництвом Є. Нікітської, здійснене на сценах Великої зали ХНУМ і Сумської обласної філармонії 2018 року (див. Бізе, 2018а; Бізе, 2018b). Стаття базується на жанровому, функціональному, виконавському, компаративному **методах дослідження**.

Виклад основного матеріалу.

Увертюра

Концертне виконання репертуарних творів, які постійно перебувають у виконавському активі оперних театрів світу, здійснене силами кафедри концертмейстерської майстерності із запрошенням викладачів Університету, є насправді проектом унікальним, який не має аналогів у мистецьких закладах вищої освіти України. Протягом майже трьох десятиліть відбувалася копітка послідовна робота з напрацюванням безцінного досвіду, результатом якої стали концертні виконання опер «Дон Жуан» і «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта, «Кармен» Ж. Бізе, «Ріголетто», «Трубадур» Дж. Верді, «Фауст» Ш. Гуно, «Паяци» Р. Леонкавалло, «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні, «Сільська честь» П. Масканьї та багатьох інших шедеврів оперного жанру. Усього було підготовлено 23 концертні вистави, показані в різні роки на сцені Великої зали ХНУМ імені І. П. Котляревського; деякі з них були повторно виконані на мистецьких майданчиках міст України.

Дія I

Робота над оперою у варіанті концертного виконання передбачає складний процес «перекладу», адаптування театрального жанру, яким є опера, до буття в неспецифічних і неприродних для неї умовах. Однією із сутнісних ознак опери є об'єднання складових (аж до вищого синтезу, проголошеного Р. Вагнером (Черкашина, 1998: 13), які належать до різних видів мистецтва, що проблематизує співвідношення музичного і драматичного компонентів (за висловом М. Черкашиної, «драмоцентристського» й «музикоцентристського» підходів до опери) (Черкашина, 1998: 15), яке в різні епохи і в контексті різних композиторських стилів набуває різноманітних конфігурацій. У свою чергу, обидва компоненти реалізуються завдяки певним складникам. Драматичний (театральний¹) передбачає реалізацію видовищності²,

¹ «Родові властивості театру повністю збережені в оперному мистецтві», – підкреслює М. Черкашина (1998: 15).

² «Театральність» і «видовищність» як суміжні й дотичні поняття, сутнісні для оперного жанру, досліджено в сучасному науковому просторі різноаспектно. Так, наприклад, виявом актуалізації театральності в операх Дж. Пуччіні І. Іванова вважає нове відчуття часопросторового параметра, яскраво реалізоване в багатофігурних

до якої, на думку М. Черкашиної, опера тяжіла від самого початку, що засвідчують прояви «вільної фантазії в постановочних ефектах і чудесах» (Черкашина, 1998: 15). Це зумовлює наявність і принципу важливість «декоративно-обстановочного боку» спектаклю як його обов'язкового компонента й реквізиту, який нерідко наділяється вагомою смисловою функцією (Черкашина, 1998: 16–17). Величезну роль для реалізації генетично закладеної в опері театральності відіграють створені співаками сценічні образи, які базуються на майстерності акторської гри. «Через те, що оперний виконавець, власне, є драматичним актором, але основний засіб виразовості для нього – голос, завдання точного створення художнього образу вирішується в тому ж ключі, що і в мистецтві драми» (Старикова, 2018: 147).

Опера як музично-театральний жанр передбачає, окрім співу, наявність оркестру як важливого компонента, націленого на витворення особливого звукового середовища. Як зауважує М. Черкашина, «співане слово не могло звучати в пустоті й тиші звичайного простору сцени. Обов'язковою умовою його сприйняття стало створення особливої музичної аури ... Цю функцію став виконувати оперний оркестр» (Черкашина, 1998: 14). Разом сценічний і музичний простір утворюють художньо-смислову нерозривну цілісність, єдність, яка входить, як сутнісна ознака, до генетичного коду оперного жанру.

Дія II

У концертному виконанні вагома складова драматичного (театрального) компонента опери залишається нереалізованою. Сценічний простір, перетворюючись на простір концертного майданчика, спрощується, втрачає видовищність через відсутність декорацій, реквізиту й костюмів; перестає виконувати функцію смислового контексту, в якому розгортається сюжет і взаємодіють співаки-актори. Рух акторів по сцені може бути обмеженим, що значно ущільнює сценіч-

і масових сценах (Іванова, 2019). З точки зору втілення ідеї видовищності О. Енська розглядає хореографічні сцени в операх Ф. Галеві (Энская, 2018). А. Калоян досліджує візуальний ряд і функцію маски як особливого режисерського прийому, який корелює з жанровою специфікою *commedia dell'arte*, у постановці опери С. Прокоф'єва «Любов до трьох апельсинів» SXID-OPERA (Калоян, 2021).

ний простір. Це висуває певні вимоги до співаків як акторів. З одного боку, вони діють у дещо скутому просторі, позбавленому багатомірності театральної сцени, що провокує до «скупості» та схематичності акторської гри. З іншого, – гранична концентрація (у просторі й у часі, про що йтиметься далі) підштовхує співака до максимального розкриття образу мінімальними – продуманими до найдрібніших деталей і відточеними – засобами та прийомами.

Концертний сценічний простір більшою мірою наближений до слухача: між співаками та залом немає оркестру як умовної межі між реальним і уявним світами. За словами М. Черкашиної, «він [оркестр – *Є. Н., Г. С.*] був розміщений на межі двох світів, перед сценою, створюючи звуковий бар'єр, що відгороджував умовний простір оперного спектаклю» (Черкашина, 1998: 15). Відсутність оркестру зумовлює, по-перше, стирання межі між двома світами, аж до їхнього взаємоперетікання, граничну близькість виконавців і слухачів, навіть попри їхню фізичну віддаленість, що створює додаткове психоемоційне навантаження для виконавців (як вокалістів, так і концертмейстерів) та висуває перед ними вимоги максимальної точності, ясності й рельєфності у виконанні. За описаної близькості «заховатися» за крупним штрихом подачі матеріалу просто неможливо, так само неприпустимими є «розмитість», неувага до деталей музичного тексту, їхня невідточеність у вокальній і інструментальній партіях.

По-друге, прямим наслідком відсутності оркестру (і диригента як сполучної ланки між вокалістами на сцені та інструменталістами в оркестровій ямі) в концертному виконанні опери є передання його функцій концертмейстерові (або концертмейстерам, у випадку досліджуваного творчого проєкту). Разом зі співаками концертмейстер має вибудувати гармонійну художню цілісність у єдності змісту та форми, враховуючи складність, смислову та композиційно-драматургічну багатшаровість опери як жанру. За умови відсутності диригента концертмейстер також виконує і його функції, керуючи темповим, динамічним і агогічним рельєфом звучання. Особливим завданням концертмейстера є передача тембро-регістровими можливостями фортепіано багатотембральності, барвистості, колориту, повноти звучання оркестру. Це потребує опуклості виконання, підвищеної емоційності,

яскравості та широкого штриха в подачі матеріалу, що аж ніяк не суперечить деталізації та відточеності, а утворює з ними складну діалектичну взаємодію. Окреслені вимоги до концертмейстера, який має передавати звучання оркестру, можна сфокусувати в понятті «театральність», виявлення якої в концертному звучанні опери потребує особливої манери виконання (над чим працює творчий керівник під час підготовки студентів до виступу).

Слід також зауважити, що в межах творчого проєкту кафедри концертмейстерської майстерності ХНУМ імені І. П. Котляревського використовувались видані клавіри обраних оперних творів. Тому проблема перекладення оркестрової фактури у фактуру фортепіанну перед концертмейстерами не поставала. Однак далеко не всі клавіри є зручними для виконання, тому в деяких випадках учасникам проєкту доводилося робити фактурні спрощення, доцільність і методику реалізації яких детально обговорювали й опрацьовували із творчим керівником. Методичні засади роботи з клавіром полягають в умінні оцінити й визначити функціональну та смислову ієрархію фактурних елементів (що є головним, а що – другорядним), і на цій основі спростити фактуру клавіру (якщо це потрібно і там, де це потрібно) таким чином, щоб не порушити художньої цілісності. Відправним моментом для прийняття рішення є оркестрове звучання фрагмента, яке дає ключі до розуміння шляхів спрощення фактури фортепіанної. Постійне вслуховування в оригінальне звучання, вдумлива робота з клавіром є запорукою максимально повного відтворення концертмейстером художнього задуму³.

Таким чином, концертмейстер у концертному виконанні опери є поліфункціональним музикантом, який закладає змістовно-смісловий, композиційно-драматургічний і технічний фундамент для реалі-

³ Детально ця проблема досліджена у таких працях:

Молчанова, Т. О. (2017). Модифікація фортепіанної фактури клавірів як важлива виконавська складова: редукція – ампліфікація – музичні патерни – імітації. *Вісник Прикарпатського університету: Мистецтвознавство*, 36, 78–83.

Молчанова, Т. О. (2015). Рациональне моделювання фортепіанної фактури клавіру. Т. О. Молчанова. *Мистецтво піаніста-концертмейстера у культурно-історичному контексті: історія, теорія, практика: монографія*. Львів: Ліга Прес. С. 366–377.

зації твору як художньої цілісності, Атлантом, який утримує всю його складну багаторівневу конструкцію.

Щодо часового стиснення зауважимо, що розгортання дії в опері в концертному виконанні пришвидшується через купюри хорів, хореографічних сцен, прохідних, несуттєвих фрагментів, а також частини речитативів, у яких відбувається просування дії та деталізуються сюжетні лінії й розвороти. Таким чином, концертний варіант виконання складається із вузлових номерів і сцен, як правило, чуттєво опуклих, яскравих, колоритних, що сприяє, по-перше, емоційній, по-друге, інформаційній концентрованості виконавського процесу. Це, знову ж таки, висуває додаткові вимоги до виконавців, які мають перебувати в підвищеній емоційній напрузі, проживаючи спектакль у більш стислий час, швидко переключаючись із номера на номер і зі сцени на сцену.

Викладені загальні положення конкретизуємо на прикладі аналізу концертної вистави опери «Кармен» Ж. Бізе, здійсненої зусиллями кафедри концертмейстерської майстерності ХНУМ імені І. П. Котляревського.

Дія III

Відштовхнемося від останньої тези – стислості в часі, без чого буття опери на концертній сцені є досить проблематичним. За рахунок усунення певних номерів і сцен побічні сюжетні лінії відсікаються, другорядні персонажі і пояснювальні деталі залишаються за межами концертного виконання, що може порушити причинно-наслідкові зв'язки в розгортанні сюжету. І хоча для виконання у проєкті обиралися репертуарні, добре знані опери, драматичне начало, закладене в жанрі генетично, диктувало необхідність компенсувати прогалини, що утворювалися. Наприклад, у опері «Кармен» масові сцени з хором, які відкривають I дію, «вирізані», і після увертюри одразу звучить «Хабанера» – один із ключових номерів як цієї дії, так і всієї опери. Далі розгортання подій, оминаючи ще одну хорову сцену, підводить до речитативу та дуету Мікаели й Дона Хозе. Після цього внаслідок великої купюри усуваються речитативи, хор і масова сцена, і звучить «Сегідилья» та дует Кармен і Дона Хозе. Завершує I дію інструментальний Фінал. Таким чином, майже половина номе-

рів І дії залишається за межами концертного виконання. А сюжетна лінія «сплітається» з монологічних і діалогічних номерів, ключових у смислового плану.

Для компенсації відсутності побічних сюжетних ліній і персонажів був знайдений цікавий прийом: створювався сценарій, у якому передбачалося вкраплення вербального тексту між окремими номерами. Текст читав ведучий. У «Кармен» авторкою сценарію і ведучою є кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри концертмейстерської майстерності К. Підпорінова. Сценарій містить вступ-розповідь про історію створення опери, далі – короткі текстові «вставки», у яких ведучий пояснює і коментує необхідні сюжетні деталі – емоційну реакцію персонажа, хід дії та повороти сюжету, узагальнюючи попередній і готуючи наступний номер або сцену, іноді коментарії накладаються на звучання музики (як, наприклад, у Фіналі І дії). Окрім смислової, ці коментарі виконують і технічну функцію. Зазвичай у концертному виконанні опери задіяні декілька концертмейстерів – здобувачів вищої освіти. У «Кармен» – це лауреати міжнародних конкурсів, учні класу професора Є. Нікітської: П. Гмирін, С. Казанцев, Я. Петровський, М. Ушакова, П. Янчук. Слід підкреслити, що всі студенти, які беруть участь у роботі над оперою, добре знають весь клавір, проте в концерті вони змінюють один одного, забезпечуючи концертмейстерський супровід великих фрагментів твору. Момент зміни концертмейстерів заповнений вербальним текстом, який читає ведучий.

Неповна реалізованість театрального компонента опери в концертному виконанні вимагає, як було зауважено, великої майстерності від солістів. У виконанні «Кармен» взяли участь провідні виконавці ХНУМ імені І. П. Котляревського, лауреати міжнародних і національних конкурсів: Кармен – солістка Харківської обласної філармонії В. Господицько, Дон Хозе – М. Гончаров, Ескамільйо – соліст Харківської обласної філармонії, кандидат мистецтвознавства І. Сахно, Мікаела – солістка Харківського національного академічного театру опери і балету імені М. В. Лисенка Ю. Піскун, Мерседес – кандидат мистецтвознавства Я. Каушнян, Фраскіта – солістка Харківської обласної філармонії О. Юріна. Другорядні персонажі

(Цуніга, Моралес, Данкайро, Ремендадо (контрабандисти) та інші), зі співом або без, не брали участі в концертному виконанні опери.

Акторська гра виконавців головних персонажів «переростає» межі концертного виконання, вони взаємодіють в ущільненому просторі й стисненому часі, але проживають сюжет із максимальною самовіддачею, створюючи яскраві, переконливі образи. За рахунок цього статика концертного сценічного простору долається, немовби розсувається, вміщуючи пристрасті, що вирують в опері. Живий нерв концертної вистави, що контролює її хід від початку до останніх тактів, є результатом співтворчості, міцного союзу вокалістів і концертмейстерів. Майстерність останніх стає непорушним фундаментом, на якому вибудовується художнє ціле, що несе справжнє задоволення слухачеві.

Дія IV

У зв'язку зі сказаним постає питання доцільності й можливості концертного виконання опер ХХ–ХХІ століть зусиллями кафедри концертмейстерської майстерності, що може створити вкрай цікавий прецедент, який матиме багато перспектив. Передусім, ідеться про розширення репертуару й залучення до творчого доробку студентів композицій, які можуть репрезентувати некласичну естетику й виходити за межі класико-романтичної мовної системи. Вочевидь, що робота над такими творами передбачає напрацювання нових методичних прийомів на ґрунті тих, що вже склалися як результат багаторічного досвіду. Однак (і ми маємо це чітко усвідомлювати) не всі сучасні опери можуть бути втілені в концертному виконанні без суттєвих втрат у музичному компоненті, які не можуть бути компенсовані ані точністю й рельєфністю виконання вокальних партій та акторської гри солістів, ані високою майстерністю концертмейстерів. Йдеться про параметр оркестрування – використання сучасних технік цього мистецтва, яке в багатьох випадках унеможливорює трансформацію оркестрового звучання у фортепіанне, створення перекладень і адаптацію оркестрової звукоматерії до специфіки фортепіанної фактури. Втім, у таких випадках ми виходимо на інший варіант концертного виконання, який передбачає певну нереалізованість театрального і тембро-оркестрового компонентів, що має компенсуватися вкрай обачливим та індивідуалізованим підходом до відбору й адаптації подібного

музичного матеріалу з метою мінімалізації втрат при його звучанні в концерті. Тому робота над концертним виконанням сучасних опер можлива й доцільна, але вона має враховувати специфіку музичного компонента твору й орієнтуватися на вибір відповідних матеріалу засобів, прийомів і методів його концертної реалізації.

Висновки. Опера як театрально-музичний жанр в умовах концертного виконання майже позбавляється реалізації театального (драматичного) компонента, що висуває додаткові вимоги до виконавців. У результаті втілення унікального творчого проекту під керівництвом Є. Нікітської, кафедрою концертмейстерської майстерності ХНУМ імені І. П. Котляревського накопичений безцінний досвід роботи над оперою в концертному виконанні. Він розкривається в таких аспектах:

1) підготовчій роботі над клавіром із метою купюрування другорядних сцен та усунення другорядних персонажів;

2) компенсуванні наявності сценарію та функції ведучого утищеного часу вистави з-за необхідності скорочення сюжету до ключових номерів і сцен;

3) компенсуванні ущільненого сценічного простору насиченою та ємною акторською грою і музичним виконанням, у якому виразно артикуються всі деталі (як у партіях солістів, так і в партіях концертмейстерів);

4) одночасно – у компенсуванні відсутності оркестру опуклістю та яскравістю виконання концертмейстером своєї партії, що також працює на «театральність»;

5) у роботі студентів над усією оперою, проте з використанням у концертному виконанні ідеї підміни одним одного, що покращує кінцевий результат та дає змогу концертмейстерові осмислити оперу як складну багатопланову цілісність;

6) у вихованні якості поліфункціональності концертмейстера, який «тримає на собі» всю оперну виставу, що зумовлює формування у студентів ключових професійних навичок;

7) у навчанні піаніста-концертмейстера, який повністю готовий до роботи саме в оперному театрі на всіх етапах репетицій спектаклю (робота із солістами, робота з ансамблями тощо).

Названі положення є обґрунтуванням граничної важливості розглянутого творчого проєкту кафедри концертмейстерської майстерності для підготовки високопрофесійних і конкурентоспроможних концертмейстерів, здатних реалізувати свій творчий потенціал у сучасних соціокультурних умовах.

Перспективною дослідження є аналіз можливостей, у виконавському та композиторському аспектах, концертного виконання опер ХХ–ХХІ століть.

ЛІТЕРАТУРА

- Бізе, Ж. (2018а). «Кармен». Концертне виконання, перше відділення. Сумська філармонія, 08.11.2018, <https://youtu.be/wRTM6IoSoBg>
- Бізе, Ж. (2018b). «Кармен». Концертне виконання, друге відділення. Сумська обласна філармонія, 08.11.2018, <https://youtu.be/ZG947yNJSP0>
- Зуб, Г. О. (2021). Психоемоційний комплекс піаніста-концертмейстера як віддзеркалення еволюції професії. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 60, 151–166.
- Іванова, І. Л. (2019). Просторово-часовий вимір масових і багатофігурних сцен в опері «Манон Леско» Дж. Пуччіні. *Аспекти історичного музикознавства*, 18, 8–24.
- Інютючкіна, Н. В. (2010). Феномен піаніста-концертмейстера у вокально-інструментальному ансамблі (на прикладі австро-німецького вокального циклу ХІХ ст.). (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків.
- Калоян, А. М. (2021). Маска в постановці опери С. Прокоф'єва «Любов до трьох апельсинів» СХІD-ОPЕRА 2019 р. *Аспекти історичного музикознавства*, 25, 171–191.
- Кретов, А. І., Новік-Кретова, І. Б. (2017). Феномен піаніста-концертмейстера в соціокультурному просторі: діалог історії й сучасності. *Культурологічна думка*, 12, 56–63.
- Молчанова, Т. О. (2013). Мистецтво піаніста-концертмейстера у соціокультурному контексті сучасності. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету*, 19 (1), 212–217.

- Молчанова, Т. О. (2015). Раціональне моделювання фортепіанної фактури клавiру. У кн. Т. О. Молчанова. *Мистецтво піанiста-концертмейстера у культурно-історичному контексті: історія, теорія, практика: монографія*, сс. 366–377. Львів: Ліга-прес.
- Молчанова, Т. О. (2017). Модифікація фортепіанної фактури клавiрів як важлива виконавська складова: редукція – ампліфікація – музичні патерни – імітації. *Вісник Прикарпатського університету: Мистецтвознавство*, 36, 78–83.
- Павлічук, В. І., Чайка, В. А., Тишкевич, Н. П. (2020). Роль концертмейстера у вихованні творчої особистості співака у класі постановки голосу. *Інноваційна педагогіка*, 25 (2), 130–137.
- Старикова, Е. П. (2018). Создание вокально-сценического образа в оперном жанре (на примере партии Виолетты из оперы Дж. Верди «Травиата»). *Аспекти історичного музикознавства*, 12, 143–157.
- Черкашина, М. Р. (1998). *Опера як синтез мистецтв. Історія опери: Західна Європа. XVII–XIX століття: навчальний посібник*. Київ: Заповіт.
- Энская, Е. Ю. (2018). «Опера с самого начала тяготела к зрелищности», или Хореографические сцены в «больших» операх Ф. Галеви. *Аспекти історичного музикознавства*, 12, 7–22.

REFERENCES

- Bizet, G. (2018a). “Carmen”. Concert performance, first section. Sumy Regional Philharmonic, 08.11.2018, <https://youtu.be/wRTM6IoSoBg> [in Ukrainian, in French].
- Bizet, G. (2018b). “Carmen”. Concert performance, second department. Sumy Regional Philharmonic, 08.11.2018, <https://youtu.be/ZG947yNJSP0> [in Ukrainian, in French].
- Cherkashyna, M. (1998). Opera as a synthesis of arts. *History of opera: Western Europe. XVII–XIX centuries: textbook*. Kyiv: Zapovit [in Ukrainian].
- Enskaya, Ye. (2018). “Opera from the very beginning tended towards entertainment”, or Choreographic scenes in “big” operas by F. Halevy. *Aspects of Historical Musicology*, 12, 7–22 [in Russian].
- Iniutochkina, N. V. (2010). The phenomenon of a pianist-concertmaster in a vocal-instrumental ensemble (on the example of the Austro-German vocal

- cycle of the XIX century). (Extended abstract of Candidate diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky State University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Ivanova, I. L. (2019). The time-space dimension in mass and multifigure scenes of “Manon Lescaut” by G. Puccini. *Aspects of Historical Musicology*, 18, 8–24 [in Ukrainian].
- Kaloyan, A. M. (2021). Mask in the performance of S. Prokofiev’s opera “Love for Three Oranges” CXID-OPERA 2019. *Aspects of Historical Musicology*, 25, 171–191 [in Ukrainian].
- Kretov, A., Novik-Kretova, I. (2017). The phenomenon of a pianist-concertmaster in the sociocultural space: the dialogue of history and modernity. *Culturological thought*, 12, 56–63 [in Ukrainian].
- Molchanova, T. (2013). The art of a pianist-concertmaster in the sociocultural context of modernity. *Ukrainian culture: past, present, ways of development. Scientific Notes of the Rivne State Humanitarian University*, 19 (1), 212–217 [in Ukrainian].
- Molchanova, T. O. (2015). Rational modeling of the piano texture of the clavier. In T. O. Molchanova. *The art of the pianist-concertmaster in the cultural and historical context: history, theory, practice: a monograph*, pp. 366–377. Lviv: Liga-Press.
- Molchanova, T. O. (2017). Modification of the piano texture of clavier as an important performance component: reduction – amplification – musical patterns – imitations. *Bulletin of the Carpathian University: Art Studies*, 36, 78–83 [in Ukrainian].
- Pavlichuk, V. I., Chaika, V. A., Tyshevych, N. P. (2020). The role of the accompanist in the education of the singer’s creative personality in the class of voice production. *Innovative pedagogics*, 25 (2), 130–137 [in Ukrainian].
- Starikova, Ye. (2018). Creation of a vocal and stage image in opera (based on Violetta’s vocal part from Verdi’s opera “La Traviata”). *Aspects of Historical Musicology*, 12, 143–157 [in Russian].
- Zub, H. O. (2021). Psychological and emotional complex of piano accompanist as a reflection of the profession evolution. *Problems of Interactions of Art, Pedagogy, Theory and Practice of Education*, 60, 151–166 [in Ukrainian].

Nikitska Yevheniia

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
Merited Art Worker of Ukraine, Professor,
Head of the Department of Piano Accompaniment
e-mail: lipatti175@gmail.com
ORCID iD: 0000-0002-0123-7996

Savchenko Hanna

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
Ph. D., Associate Professor,
Head of the Department of Composition and Orchestration
e-mail: lanna2@ukr.net
ORCID iD: 0000-0002-9845-0450

**ART PROJECT OF THE DEPARTMENT OF PIANO
ACCOMPANIMENT OF KHARKIV I. P. KOTLYAREVSKY
NATIONAL UNIVERSITY OF ARTS: EXPERIENCE
OF PERFORMER'S AND COMPOSER'S COMPREHENSION**

Statement of the problem. *The discipline “Piano accompaniment” is one of the core subjects in a Bachelor program for pianists at Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. While studying it, the students improve their skills of piano accompaniment in different genres. Special attention is paid to opera, while performance of any opera as a whole piece presents a substantial problem on the level of the whole educational establishment. It is the Department of Piano Accompaniment with its long-lasting tradition which contributes greatly to the solution of this problem. We are talking about 23 operas performed at the concerts through years within the project lead by Professor Ye. Nikitska, Honored Art Worker of Ukraine, Head of the Department.*

Recent research and publications. *In the domain of Ukrainian musicology, there are some works devoted to specifics of piano accompaniment as an art, to the personality of a pianist-accompanist (Iniutochkina, 2010; Kretov & Novik-Kretova, 2017; Molchanova, 2013; Pavlichuk, Chaika, Tyshkevych, 2020; Zub, 2021). Scholarly sources portray an image of a musician who is integral in their essence: they are equally competent in such spheres as music history and*

music theory, art performance and technical issues, this is a musician capable of combining the qualities of a soloist and ensembler, a thoughtful interpreter.

The objectives of the study are: 1) to research the special ways in which opera as a stage genre can exist in untypical conditions of concert performance; 2) to justify the importance of the project created by the Department of Piano Accompaniment of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts under the guidance of Professor Ye. Nikitska as a tool which allows students to acquire knowledge and skills necessary for self-realization and building a successful career of the piano accompanist.

The scientific novelty of the study is caused by the fact that this project has not yet received proper attention in scientific research works. The article uses such **research methods** as genre, functional, comparative, and performing ones.

Results and conclusion. The work on an art project guided by Ye. Nikitska allowed to gain significant experience in the concert performance of opera. This experience includes various directions of work, such as: 1) preparatory work with the opera clavier aimed at abridgement of less essential scenes, removal of secondary characters; 2) creation of a script and usage of a concert presenter to make up for the reduction of the performance; 3) compensation for the limited stage space with concentrated acting and emphasized articulation of all the necessary details in vocal and piano parts; 4) compensation for the lack of the orchestra with specific “theatrical” expressiveness of the piano playing; 5) the work of each student on the whole opera text to make them interchangeable; 6) development of an accompanist as a polyfunctional musician; 7) bringing up a pianist-accompanist that is fully capable and ready to take his job just at the opera theatre.

Keywords: art project; opera; opera concert performance; soloist; accompanist; piano accompaniment; pianist; vocalist.

Стаття надійшла до редакції 10 вересня 2022 року

УДК 681.816.68:786.8

DOI 10.34064/khnum1-6405

Резнік Олена Сергіївна

Житомирський державний університет імені Івана Франка

доктор філософії, доцент кафедри мистецької освіти

e-mail: reznik_olena@ukr.net

ORCID iD: 0000-0003-1827-1522

**ДИТЯЧИЙ ОРКЕСТРОВИЙ КОМПЛЕКТ «ГАРМОНІКА»
Г. Т. СТАТИВКІНА ЯК ДЖЕРЕЛО РОЗВИТКУ ПОЧАТКОВИХ
НАВИЧОК АНСАМБЛЕВО-ОРКЕСТРОВОГО МУЗИКУВАННЯ
ДОШКІЛЬНИКІВ**

*Постать Геннадія Тимофійовича Стативкіна як реформатора методики навчання гри на баяні завжди цікавила дослідників своєю багатогранною спрямованістю: ідеї перебудови загального навчального процесу початкової музичної освіти; експериментальне впровадження нового методичного принципу в навчальний процес; введення семирічного терміну навчання баяністів у ДМШ; виготовлення спеціальних навчальних дитячих виборних і готово-виборних баянів; розробка та видання нової навчальної програми і навчальних посібників. Перелічені напрями діяльності Г. Т. Стативкіна у різні часи висвітлювались науковцями виключно з точки зору зміни методики навчання гри на баяні від виборного до готово-виборного інструмента. Проблема вивчення конструкцій дитячого баянного інструментарію, створеного Г. Т. Стативкіним, так і не набула формату спеціального окремого дослідження. Запропонована **стаття має на меті** висвітлити конструкторські напрацювання Г. Т. Стативкіна шляхом аналізу особливостей створених ним дитячих музичних інструментів для ансамблевого та оркестрового музичування дітей дошкільного віку. **Наукова новизна результатів дослідження** зумовлена введенням у науковий музикознавчий обіг фактів щодо конструктивних особливостей дитячого оркестрового комплексу «Гармоніка», що дало змогу розкрити основні риси конструкторського мислення Г. Т. Стативкіна. Так, на підставі аналізу систем розташування звуків на правих клавіатурах гармонік «Соло-1» і «Соло-2»*

можна **дійти висновку**, що система, використана Г. Т. Стативкіним, відповідає правій клавіатурі акордеона фортепіанного типу, але у кнопковому варіанті. Незвичне для баяна розташування звуків на правій клавіатурі, а також поєднання мажорно-мінорних трізвуків в одному ряду лівої клавіатури базується на ергономіці та фізіології дошкільнят (висота і ширина грудей, довжина рук і передпліч). Саме таке конструктивне рішення дозволило зменшити габаритні розміри інструментів і зробити їх відповідними до фізіології дитини дошкільного віку.

Ключові слова: дошкільна освіта, ансамблево-оркестрове музикування, конструктор-винахідник, дитячий оркестровий комплект, права і ліва клавіатури, система розташування звуків, діапазон звучання, басово-акордовий акомпанемент, виборний звукоряд.

Постановка проблеми. «Дошкільна освіта – цілісний процес, спрямований на забезпечення всебічного розвитку дитини відповідно до її задатків, нахилів, здібностей, індивідуальних, психічних та фізичних особливостей, культурних потреб» – зазначено в Законі України «Про дошкільну освіту» (2022: р. 1, ст. 4, п. 2). В межах нашої держави законодавчим шляхом визначено, що дошкільна освіта є «невід’ємним складником та першим рівнем освітньої системи», «стартовою платформою особистісного розвитку дитини» (Базовий компонент дошкільної освіти в Україні, 2021: 3). Згідно Закону України «Про дошкільну освіту» (2022: ст. 7), її завданням є «формування особистості дитини, розвиток її творчих здібностей, набуття нею соціального досвіду».

Організація освітнього процесу в дошкільному закладі здійснюється у відповідності з державним стандартом «Базовий компонент дошкільної освіти», що містить норми і положення, які визначають вимоги до рівня розвиненості та вихованості дитини дошкільного віку. Процедура досягнення здобувачами дошкільної освіти результатів навчання (набуття компетентностей), передбачених стандартом, визначається освітньою програмою дошкільного закладу, яка є єдиним комплексом освітніх компонентів, спланованих і організованих цим закладом. Вимоги до обов’язкових результатів навчання

та компетентностей дошкільнят у «Базовому компоненті дошкільньої освіти» (2021: 1–2) визначено за такими освітніми напрямками: особистість дитини; дитина в сенсорно-пізнавальному просторі; дитина у природному довкіллі; гра дитини; дитина в соціумі; мовлення дитини; дитина у світі мистецтва.

Спрямованість нашої розвідки корелює з освітнім напрямом «Дитина у світі мистецтва», в межах якого визначено поняття «мистецько-творча компетентність», прогнозовано емоційно-ціннісне ставлення дошкільників до мистецько-творчої діяльності, встановлено рівень сформованості знань дошкільнят, охарактеризовано процес здобуття основних мистецько-творчих навиків.

Отже, «мистецько-творча компетентність – це здатність дитини практично реалізувати свій художньо-естетичний потенціал для отримання бажаного результату творчої діяльності на основі розвинених емоцій та почуттів до видів мистецтва, елементарно застосовувати мистецькі навички в життєвих ситуаціях під час освітньої та самостійної діяльності» (Базовий компонент..., 2021: 21–22). «Результатом набуття мистецько-творчої компетентності є елементарна обізнаність дитини у специфіці видів мистецтва (художньо-продуктивній, музичній, театральній); ціннісне ставлення до мистецтва і мистецької діяльності; прагнення сприймати мистецтво тощо» (там само: 22). В пункті «емоційно-ціннісне ставлення» визначається необхідність пробудження інтересу дошкільників до музичної діяльності та позитивного відгуку на пропозиції включення їх у різні мистецько-творчі процеси: слухання музики, співів, музичних ігор, музично-ритмічних рухів, гри на дитячих музичних інструментах. Вимога до «сформованості рівня знань» передбачає розуміння дитиною призначення музичної діяльності та первісні «уявлення про музичну гру, пісню, хоровод, танець, інструментальну музику». Як результаті здобуття основних мистецько-творчих навиків передбачається, що дитина набуває здатність розрізнити основні жанри музики (вокальні, інструментальні); «має домірні вікові навички співу, слухання музики, музично-ритмічних рухів, гри на дитячих музичних інструментах»; «виявляє музикальність, уміння передавати настрій, емоції, почуття в музично-руховій і пісенній творчості, музикуванні та музичній грі» (там само: 22–23).

Впровадження вищезазначених теоретичних аспектів музичного виховання дітей дошкільного віку обумовлює одне з першочергових завдань – виготовлення спеціального навчального дитячого музичного інструментарію. У даний час ця проблема залишається «річчю в собі», що, власне, суперечить одній з універсальних теорій розвитку: ми створюємо його «рушійні сили», але натомість не маємо змодельованого «джерела розвитку» – сформованої системи розробки й виготовлення навчальних моделей дитячого музичного інструментарію. Отже, в аспекті проблеми відсутності «джерела розвитку» варто дослідити те цінне, що вже було накопичене у сфері дитячого музичного виховання, зокрема – практичний досвід конструктора-винахідника дитячого музичного інструментарію Геннадія Тимофійовича Стативкіна.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання музичного виховання дітей дошкільного віку в різних аспектах завжди перебувало в полі зору науковців. Розробкою і формуванням методики музичного виховання в дитячому садку займалися Р. Т. Зінич, В. Г. Кукловська, І. М. Рудченко, С. М. Шоломович (Зінич, Кукловська, Рудченко, Шоломович, 2000), Т. М. Степанова (2012), Т. А. Лісовська (2018), І. А. Романюк (2013), С. І. Матвієнко (2017). Невід’ємною частиною музичного виховання дошкільників С. О. Науменко (2015) вважала застосування методів діагностування музичних здібностей дітей. С. М. Садовенко (2007), розглядаючи український дитячий музичний фольклор як засіб формування музичних здібностей дітей дошкільного віку, рекомендувала активно використовувати його в навчально-виховному процесі. Т. А. Лісовська (2018) приділяла увагу розвитку музично-ритмічного виховання дошкільнят. На важливості впровадження методичних основ доінструментальної підготовки дітей дошкільного віку наголошували А. Е. Халілова (2021), К. В. Завалко та А. Е. Ібадуллаєва (Завалко, Ібадуллаєва, 2018).

Одним із головних видів музичного виховання дітей дошкільного віку Т. А. Лісовська (2018), І. О. Сташевська (2006) вважають навчання гри на дитячих музичних інструментах. Т. А. Лісовська (2018), С. І. Матвієнко (2017), Л. Теряєва (2011) зазначали, що оволодіння вміннями гри на дитячих інструментах дає можливість об’єднувати дітей старшого дошкільного віку в ансамбль, а пізніше – в оркестр.

Розглядаючи питання виховання дітей засобами колективного інструментального музикування, дослідниці відводили дитячому оркестру значну роль.

На сучасному етапі розвитку музичної педагогіки та музикознавства важливим інтегруючим дослідженням, яке охоплює майже всі аспекти музичного виховання дітей дошкільного віку, є науково-методична праця С. І. Матвієнко «Теорія та методика музичного виховання дітей дошкільного віку». Дослідниця визначає два види класифікації дитячих музичних інструментів (Матвієнко, 2017: 169–170); пояснює зміст та завдання навчання дошкільників гри на музичних інструментах за віковими категоріями (там само: 173–176); розглядає прийоми гри на дитячих музичних інструментах у контексті надання конструкторської характеристики кожному різновиду дитячого інструментарію (там само: 176–183); встановлює послідовність етапів навчання гри на музичних інструментах дітей дошкільного віку (там само: 183–185); пропонує орієнтовний музичний репертуар для гри на дитячих музичних інструментах згідно з віковими групами (там само: 185–186); окреслює основні різновиди дитячих оркестрів, які використовуються в традиційній музичній практиці дошкільного навчального закладу, та надає їм стислі інструментально-виконавські характеристики (там само: 188–189); наголошує на тому, що дитяче оркестрове музикування є дієвим засобом розвитку музичного сприйняття та музичного слуху, його наявність розширює сферу музичної діяльності дошкільника та підвищує його інтерес до музики (там само: 186).

Моделюванням методики музичного виховання дошкільників займалась Т. А. Лісовська, яка у навчально-методичному комплексі навчальної дисципліни «Теорія і методика музичного виховання» (дошкільна освіта) визначила завдання музичного виховання дітей дошкільного віку (Лісовська, 2018: 42–48), охарактеризувала методи і прийоми їх музичного виховання, навчання та розвитку (там само: 58–64), запропонувала методику навчання основним видам музичної діяльності в кожній віковій групі за такими напрямками: слухання музики (там само: 66–76), співи (там само: 76–83), музично-ритмічні рухи (там само: 83–93), гра на дитячих музичних інструментах

(там само: 93–97), колективне музикування (там само: 97–98), зазначила роль і зміст музичних занять (там само: 106–112).

А. Е. Халілова, всебічно обґрунтовуючи власну концепцію доінструментальної підготовки, визначила основні завдання останньої: навчити дитину володіти голосом; закласти фундамент відчуття музичного ритму; започаткувати розвиток музичного слуху та музичної пам'яті; залучити дітей до процесу слухання та осягнення музики; розвинути увагу, закласти елементи музичного мислення; підготувати дитину до гри на музичному інструменті (Халілова, 2021: 3). Якість доінструментальної підготовки дітей дошкільного віку дослідниця визначає як поєднання якостей п'яти однаково важливих компонентів («зірка якості»): музичного слуху, відчуття музичного ритму, музичного мислення, музичної пам'яті, володіння голосом – співу (Халілова, 2021: 3–4). Основною метою розробленої А. Е. Халіловою концепції доінструментальної підготовки є методичне забезпечення якісного формування готовності дитини до навчання гри на музичному інструменті, а місією її дослідження – гармонійний та творчий розвиток дошкільників. У кінцевому результаті доінструментальна підготовка забезпечує якісну сформованість готовності до навчання гри на музичному інструменті (там само: 4).

Огляд науково-методичні напрацювань з музичного виховання дошкільників свідчить, що постать Г. Т. Стативкіна як розробника і конструктора-винахідника досі не отримала належної оцінки з боку сучасних науковців. **Актуальність статті** полягає у необхідності дослідження його конструкторської діяльності зі створення дитячого музичного інструментарію.

Метою цієї розвідки є аналіз особливостей конструкції інструментів дитячого оркестрового комплексу «Гармоніка», розробленого Г. Т. Стативкіним для формування початкових інструментально-виконавських навиків ансамблево-оркестрового музикування дітей дошкільного віку. Мета дослідження визначила коло його **основних завдань**:

– розглянути систему розташування звуків на правій клавіатурі гармонік «Соло-1», «Соло-2», «Ритм», «Бас» та визначити діапазон звучання мелодичного звукоряду кожного з інструментів;

- проаналізувати особливості басово-акордового акомпанементу на гармоніках «Соло-1» і «Соло-2»;
- охарактеризувати систему розташування звуків лівої виборної клавіатури гармонік «Ритм» і «Бас» та встановити діапазони виборних звукорядів інструментів;
- виявити диференційні та інтегративні конструкторські особливості дитячого оркестрового комплексу «Гармоніка», розробленого Г. Т. Стативкіним.

Методологія дослідження. Вивчення особливостей конструкції дитячого оркестрового комплексу «Гармоніка» потребувало застосування кількох наукових методів і підходів: опису, структурно-генетичного аналізу для вичленовування сутнісних елементів у будові інструментів; методів порівняння і аналогії для виявлення спільності й розходжень у конструкції гармонік. Узагальнення отриманих результатів дозволило сформулювати висновки з огляду на диференційні та інтегративні конструкторські особливості дитячого оркестрового комплексу «Гармоніка» Г. Т. Стативкіна.

Виклад основного матеріалу. У період від серпня 1993 року до лютого 1998-го на базі дитячого садка № 29 «Зірочка» міста Керч працював організований Г. Т. Стативкіним методичний центр для розробки шляхів поглибленого музично-естетичного виховання дітей дошкільного віку. В основу занять був покладений такий важливий принцип, як всезагальне масове навчання дітей, насамперед, колективна гра в дитячому оркестрі. Досвід впровадження дитячого колективного музикування Г. Т. Стативкін узагальнив у методичному посібнику «Дети и оркестр» (докладніше див. Резнік, 2014: 150). Як результат діяльності центру, Г. Т. Стативкіним було розроблено для серійного виробництва на Горлівській фабриці спеціальний оркестровий комплект «Гармоніка», до складу якого увійшли чотири інструмента: «Соло-1», «Соло-2» (Іл. 1) «Ритм» і «Бас» (Іл. 2).

Гармоніка «Соло-1 17x10» має незвичну систему розташування звуків на правій клавіатурі (Схема 1). Перший ряд містить діатонічні звуки: до¹, ре¹, мі¹, фа¹, соль¹, ля¹, сі¹, до², ре², мі²; другий ряд – хроматичні звуки: до-дієз¹, ре-дієз¹, фа-дієз¹, соль-дієз¹, ля-дієз¹, до-дієз², ре-дієз². Діапазон звучання мелодійного звукоря-

ду гармоніки «Соло-1» – від «до» першої октави до «мі» другої (Резнік, 2022: 129).

Ілюстрація 1. Гармоніки «Соло»

Гармоніка «Соло-1»:



Гармоніка «Соло-2»:

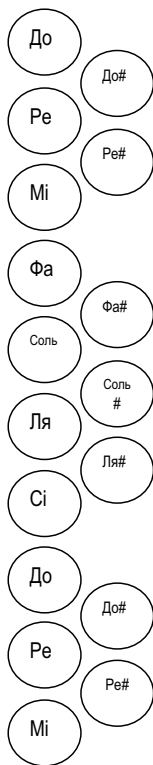


Гармоніка «Соло-2 17x10» повторює особливості конструкції гармоніки «Соло-1 17x10»: ідентичною є система розташування звуків на правій клавіатурі (*Сх. 1*). Перший ряд містить діатонічні звуки: соль^м, ля^м, сі^м, до¹, ре¹, мі¹, фа¹, соль¹, ля¹, сі¹; другий ряд – хроматичні звуки: соль-дієз^м, ля-дієз^м, до-дієз¹, ре-дієз¹, фа дієз¹, соль-дієз¹, ля-дієз¹. Відмінною рисою гармоніки «Соло-2» є змінений діапазон звучання мелодії: від «соль» малої октави до «сі» першої (Резнік, 2022: 130).

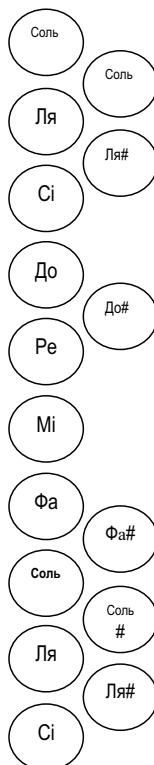
Ліва клавіатура гармонік «Соло-1» і «Соло-2» має два ряди басово-акордового акомпанементу (*Лл. 1*). У першому ряді розташовано басові звуки: фа, до, соль, ре, ля; у другому ряді – мажорно-мінорні трізвучки. Інноваційність одночасного поєднання мажорно-мінорних трізвучків у одному ряді була досягнута шляхом розташування звуків, що видобуваються за допомогою резонатора акомпанементу, квінтами без терцового тону (*Табл. 1*) (Резнік, 2022: 129–130).

Схема 1. Права клавіатура гармонік «Соло»

Система розташування звуків на правій клавіатурі гармоніки «Соло-1» 17 x 10:



Система розташування звуків на правій клавіатурі гармоніки «Соло-2» 17 x 10:



Таблиця 1. Система розташування звуків, що утворюють резонатори акомпанементу гармонік «Соло-1» і «Соло-2»:

Резонатор з одного боку	Фа	До	Соль	Ре	Ля
Резонатор з іншого боку	До	Соль	Ре	Ля	Мі

Під час конструювання гармонік «Ритм» і «Бас» Г. Т. Стативкін також дотримався вищезазначеного принципу. Кожна з цих моделей має власну систему розташування звуків як на правій, так і на лівій клавіатурах (Лл. 2).

Ілюстрація 2. Гармоніки «Ритм» і «Бас»

Гармоніка «Ритм»:



Гармоніка «Бас»:



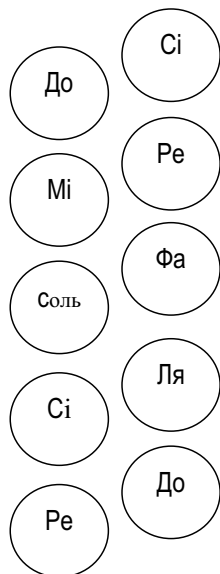
Систему розташування звуків правої клавіатури гармоніки «Ритм 10x10» сформовано за діатонічними терціями. Перший ряд містить такі звуки: до¹, мі¹, соль¹, сі¹, ре²; другий ряд – сі^м, ре¹, фа¹, ля¹, до². Систему розташування звуків лівої виборної клавіатури гармоніки «Ритм» також сформовано за діатонічними терціями, лише у дзеркальному відображенні. До першого ряду лівої виборної клавіатури увійшли такі звуки: сі^в, ре^м, фа^м, ля^м, до¹; до другого ряду – до^м, мі^м, соль^м, сі^м, ре¹ (Сх. 2). Діапазон правої клавіатури гармоніки «Ритм» – від «сі» малої октави до «ре» другої октави, діапазон виборного звукоряду лівої – від «сі» великої октави до «ре» першої октави (Резнік, 2022: 130).

Систему розташування звуків правої клавіатури гармоніки «Бас 8x8» сформовано за послідовними діатонічними тетра хордами. Перший ряд містить звуки: до^м, ре^м, мі^м, фа^м; другий ряд – соль^м, ля^м, сі^м, до¹. Систему розташування звуків лівої виборної клавіатури гармоніки «Бас» також сформовано за діатонічними тетра хордами, але

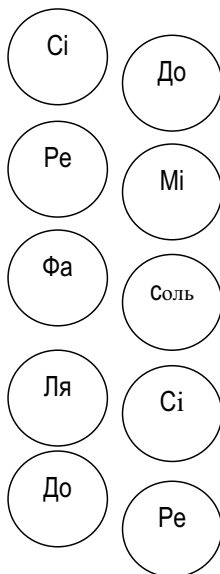
у дзеркальному відображенні. До першого ряду лівої виборної клавіатури увійшли такі звуки: соль^b, ля^b, сі^b, до^m; до другого ряду – до^b, ре^b, мі^b, фа^b (Сх. 3). Діапазон правої клавіатури гармоніки «Бас» – від «до» малої октави до «до» першої октави; діапазон виборного звуко-ряду двоголосний: з одного боку резонатора – від «до» великої октави до «до» малої октави, з іншого боку резонатора – від «до» малої октави до «до» першої октави (Резнік, 2022: 130–131).

Схема 2. Права та ліва клавіатури гармоніки «Ритм»

Система розташування звуків на правій клавіатурі гармоніки «Ритм»:



Система розташування звуків на лівій виборній клавіатурі гармоніки «Ритм»:

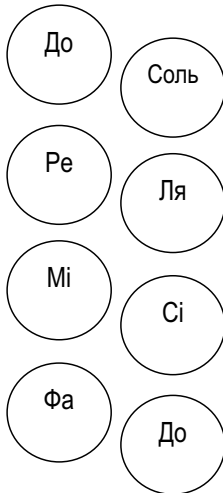


Висновки. На підставі вищерозглянутих систем розташування звуків на правих клавіатурах гармонік «Соло-1 17x10» та «Соло-2 17x10» можна дійти висновку, що використана конструктором Г. Т. Стативкіним система розташування звуків відповідає правій

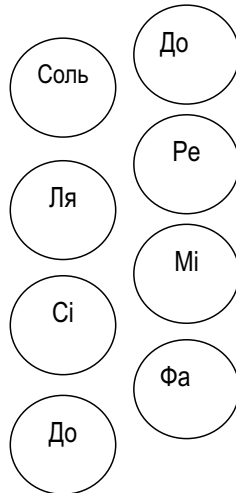
клавiатури акордеона фортепіанного типу, проте у кнопковому варіанті. Конструкторське рішення Г. Т. Стативкіна щодо незвичного розташування системи звуків на правій клавiатурі, а також одночасне поєднання мажорно-мінорних тризвуків у одному ряді лiвої клавiатури обґрунтовано ергономічними й фізіологічними даними дітей дошкільного віку: висота і ширина грудної клітини, довжина рук і передпліччя. Саме таке конструкторське рішення дозволило скоротити габаритні розміри інструментів і виготовляти їх у відповідності до фізіології дитини дошкільного віку.

Схема 3. Права та лiва клавiатури гармоніки «Бас»

Система розташування звуків на правій клавiатурі гармоніки «Бас»:



Система розташування звуків на лiвій виборній клавiатурі гармоніки «Бас»:



Аналіз конструкторської будови дитячого оркестрового комплекту «Гармоніка» Г. Т. Стативкіна дозволив визначити диференційні та інтегративні конструкторські особливості кожного інструмента з комплекту.

Отже, диференційними конструкторськими особливостями дитячого комплексу оркестрових гармонік є: системи розташування звуків на правій клавіатурі (гармоніки «Соло-1» – за принципом акордеонної клавіатури фортепіанного типу у кнопковому варіанті; гармоніки «Ритм» – за діатонічними терціями; гармоніки «Бас» – за діатонічними тетрахордами); системи розташування звуків на лівій клавіатурі (гармоніки «Соло-1» – з басово-акордовим акомпанементом і одночасним поєднанням мажорно-мінорних тризвуків у одному ряді; гармоніки «Ритм» – за діатонічними терціями; гармоніки «Бас» – за діатонічними тетрахордами).

Інтегративними конструкторськими особливостями дитячого комплексу оркестрових гармонік виступили: ідентичні системи розташування звуків як на правій, так і на лівій клавіатурах гармонік «Соло-1» і «Соло-2»; принцип дзеркального відображення системи розташування звуків правої клавіатури на лівій виборній клавіатурі в гармоніках «Ритм» і «Бас».

Перспективи дослідження в обраному напрямку можуть бути пов'язані з більш глибоким вивченням особливостей дитячого комплексу інструментів «Гармоніка», зокрема, його функціонування в дитячих оркестрах, та розглядом інших моделей дитячого баянного інструментарію Г. Т. Стативкіна.

ЛІТЕРАТУРА

- Базовий компонент дошкільної освіти (Державний стандарт дошкільної освіти). (2021). (Нова редакція). Затверджено Наказом Міністерства освіти і науки України від 12.01.2021 № 33. Київ, https://mon.gov.ua/storage/app/media/rizne/2021/12.01/Pro_novu_redaktsiyu%20Bazovoho%20komponenta%20doshkilnoyi%20osvity.pdf
- Завалко, К. В., Ібадуллаєва, А. Е. (2018). Використання концепції музичного виховання Е. Жак-Далькроза в контексті доінструментальної підготовки дошкільників. *Інноваційна педагогіка*, 6, 57–60.
- Закон України «Про дошкільну освіту» (2022). (Ред від. 02.04.2022), Київ: ВР України, <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2628-14#Text>
- Зінич, Р. Т., Кукловська, В. Г., Рудченко, І. М., Шоломович, С. М. (2000). *Методика музичного виховання в дитячому садку*. Київ: Музична Україна.

- Лісовська, Т. А. (2018). *Навчально-методичний комплекс навчальної дисципліни Теорія і методика музичного виховання (дошкільна освіта)*. Миколаїв: [Миколаївський національний університет імені В. О. Сухомлинського], http://preschool.mdu.edu.ua/wp-content/uploads/2018/01/НМКД_ТЕОРІЯ-І-МЕТОДИКА-МУЗИЧНОГО-ВИХОВАННЯpdf.io_-1.pdf
- Матвієнко, С. І. (2017). *Теорія та методика музичного виховання дітей дошкільного віку*. Ніжин: НДУ імені М. Гоголя.
- Науменко, С. О. (2015). Особливості діагностики музичних здібностей дошкільників. *Освіта та розвиток обдарованої особистості*, 10, 15–18, http://nbuv.gov.ua/UJRN/Otros_2015_10_5
- Резнік, О. С. (2022). Становлення й розвиток виробництва баянно-акордеонного інструментарію в Україні у ХХ столітті (органологічний аспект). (Дис. ... д-ра філос.). Луганський національний університет імені Тараса Шевченка. Старобільськ; Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника. Івано-Франківськ.
- Резнік, О. С. (2014). *Історія промислового виробництва гармонік, баянів й акордеонів України*. (Монографія). Кременна: вид-во ТОВ «Лисичанська друкарня».
- Романюк, І. А. (2013). *Музичне виховання. Організація роботи у дошкільному закладі*. Тернопіль: Мандрівець.
- Садовенко, С. М. (2007). *Світ фольклору: український дитячий музичний фольклор як засіб формування музичних здібностей дітей дошкільного віку*. Київ: КТ «Київська нотна фабрика».
- Шашевська, І. О. (2006). *Музичне виховання дітей дошкільного віку засобами навчання скрипкової гри*. Луганськ: Поліграфресурс.
- Степанова, Т. М. (2012). *Індивідуально-диференційований підхід до музичного виховання дітей старшого дошкільного віку*. Київ: Видавничий Дім «Слово».
- Теряєва, Л. (2011). Дитячий оркестр у дошкільному закладі. *Музичний керівник*, 3, 4–7.
- Халілова, А. Е. (2021). *Методичні основи доінструментальної підготовки дітей дошкільного віку*. (Дис. ... д-ра філософії). Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова. Київ.

REFERENCES

- Basic component of preschool education (State standard of preschool education). (2021). (New edition). Approved by the Order of the Ministry of Education and Science of Ukraine dated 12.01.2021 No. 33. Kyiv, https://mon.gov.ua/storage/app/media/rizne/2021/12.01/Pro_novu_redaktsiyu%20Bazovoho%20komponenta%20doshkilnoyi%20osvity.pdf [in Ukrainian].
- Khalilova, A. E. (2021). *Methodological foundations of pre-instrumental training of preschool children*. (PhD diss.). M. P. Drahomanov National Pedagogical University. Kyiv [in Ukrainian].
- Law of Ukraine “On Preschool Education” (2022). (Edited 02.04.2022), Kyiv: Verkhovna Rada of Ukraine, <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2628-14#Text> [in Ukrainian].
- Lisovska, T. A. (2018). *Educational and methodological complex of the academic discipline “Theory and methodology of musical education” (preschool education)*. Mykolaiv: [Mykolaiv V. O. Sukhomlynsky National University], http://preschool.mdu.edu.ua/wp-content/uploads/2018/01/NMKD__THEORY-AND-METHODICS-of-MUSIC-EDUCATIONpdf.io_-1.pdf [in Ukrainian].
- Matviienko, S. I. (2017). *Theory and methods of musical education of preschool children*. Nizhin: Nizhyn Mykola Gogol State University [in Ukrainian].
- Naumenko, S. O. (2015). Peculiarities of diagnosis of musical abilities of preschool children. *Education and development of gifted personality*, 10, 15–18, http://nbuv.gov.ua/UJRN/Otros_2015_10_5 [in Ukrainian].
- Reznik, O. S. (2014). *History of industrial production of harmonikas, bayans and accordions in Ukraine*. (Monograph). Kreminna: Publishing society “Lysychanska drukarnia” [in Ukrainian].
- Reznik, O. S. (2022). *Formation and development of production of bayan-accordion instruments in Ukraine in the 20th century (organological aspect)*. (PhD diss.). Luhansk Taras Shevchenko National University, Starobilsk; Prykarpattia Vasyl Stefanyk National University, Ivano-Frankivsk [in Ukrainian].
- Romaniuk, I. A. (2013). *Musical education. Organization of work in a preschool institution*. Ternopil: Mandrivets [in Ukrainian].
- Sadovenko, S. M. (2007). *The world of folklore: Ukrainian children’s musical folklore as a means of forming musical abilities of preschool children*. Kyiv: Limited partnership “Kyivska notna fabryka” [in Ukrainian].

- Stashevska, I. O. (2006). *Musical education of children of preschool age by means of learning to play the violin*. Luhansk: Poligrafresurs [in Ukrainian].
- Stepanova, T. M. (2012). *Individually differentiated approach to musical education of older preschool children*. Kyiv: "Slovo" Publishing House [in Ukrainian].
- Teriaeva, L. (2011). Children's orchestra in a preschool institution. *Music director*, 3, 4–7 [in Ukrainian].
- Zavalko, K. V., Ibadullaieva, A. E. (2018). Using the concept of musical education by E. Jacques-Dalcroze in the context of pre-instrumental training of preschoolers. *Innovative pedagogy*, 6, 57–60 [in Ukrainian].
- Zinich, R. T., Kuklovska, V. G., Rudchenko, I. M., & Sholomovich, S. M. (2000). *Methodology of musical education in kindergarten*. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].

Olena Rieznik

Zhytomyr Ivan Franko State University,
PhD, Associate Professor, the Department of Art Education
e-mail: reznik_olena@ukr.net
ORCID iD: 0000-0003-1827-1522

**CHILDREN'S ORCHESTRAL SET "HARMONIKA"
BY H. T. STATYVKIN AS A SOURCE OF DEVELOPING INITIAL
SKILLS OF ENSEMBLE AND ORCHESTRAL MUSIC PLAYING
FOR PRESCHOOL CHILDREN**

The figure of Hennadii Tymofiyovych Statyvkyn as a reformer of the methodology of teaching the button accordion has always interested researchers for its versatility: ideas of restructuring the educational process of primary music education; experimental introduction of new methodological principles in the educational process; introduction of a seven-year period of training for button accordionists in children's music schools; production of special training children's selectable and ready-made button accordions; development and publication of a new curriculum and teaching aids. The above-mentioned ranges of H. Statyvkyn's activity have been covered by scholars at different times exclusively from the point of view of changing the methodology of teaching the button accordion from a selectable to a ready-made instrument. The problem of studying the structure

*of children's accordion instruments created by H. Statyukin has never acquired the format of a special separate study. **The proposed article aims** to reveal the design activity H. Statyukin by analysing the design features of children's musical instruments created by him for ensemble and orchestral music for preschool children. **The scientific novelty of the research results** is due to the introduction of some facts about the design features of the children's orchestra set "Harmonika" into the scientific circulation of musicology, which made it possible to reveal the specifics of H. Statyukin's design thinking.*

*Based on the analysis of the system of sound disposition at the right keyboards of the "Solo-1" and "Solo-2" instruments, we can **conclude** that H. Statyukin's system corresponds to the right keyboard of the piano-type accordion, but in the button version. Unusual for the button accordion disposition of the sounds at the right keyboard and grouping of major and minor triads in one row of the left keyboard is based on ergonomic and physiological data of preschool children (height and width of the chest, length of hands and forearms). It was this design that made it possible to reduce the overall sizes of the instruments and to make them in accordance with the physiology of a preschool children.*

Keywords: *preschool education, ensemble and orchestral music, designer-inventor, children's orchestral set, right and left keyboards, sound disposition system, sound range, bass-chord accompaniment, selectable scale.*

Стаття надійшла до редакції 9 жовтня 2022 року

Розділ 3.

МУЗИЧНО-ІСТОРИЧНІ ВИМІРИ

УДК 007.01/.09 781.6 785

DOI 10.34064/khnum1-6406

Андрієвський Ігор Михайлович

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського,
професор кафедри скрипки
e-mail: archiandr@gmail.com
ORCID iD: 0000-0003-0902-444X

**СЕМАНТИКА ТЕМАТИЗМУ ФУГ У КОНТЕКСТІ ОБРАЗНОЇ
САМОБУТНОСТІ ЦИКЛУ «ТРИ СОНАТИ Й ТРИ ПАРТИТИ
ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО» Й. С. БАХА**

У статті робиться спроба осмислення семантичної своєрідності тексту трьох фуг у Сонатах Й. С. Баха для скрипки соло. Попри те, що музика Й. С. Баха вже давно є основою музичної культури людства, інтерес до наукового вивчення його творчості не згасає: нові спроби поринути у світ творчих ідей композитора, відкрити непізнані тасмниці його задумів з'являються у музикознавчій літературі знову і знову. Вперше в українському бахознавстві в роботі здійснено спробу дослідити семантичну спорідненість канонічних церковних текстів і тематизму трьох Фуг для скрипки соло – соль-мінор, ля-мінор та До-мажор. Особливо важливим є той факт, що цикл «Три сонати й три партити для скрипки соло» Й. С. Баха традиційно трактується музикознавцями як метацикл, образний ряд якого асоціюється із ключовими подіями Євангелія. У процесі дослідження виявлено високу ймовірність близькості семантичного наповлення тематизму фуг та канонічного тексту латинських молитов. Аналіз тематизму фуг, які є основними частинами Сонат Баха, по-іншому та більш повноцінно відкриває образну змістовність ме-

та циклу в цілому та дає змогу осмислити й інші частини Сонат (*Siciliana* *Ci-бемоль-мажор*, *Andante* *До-мажор*, *Adagio* *До-мажор*). У процесі аналізу надано рекомендації щодо виконавського фразування музичного тексту.

Ключові слова: скрипка, Й. С. Бах, fuga, соната, цикл, жанр, *anabasis*, *catabasis*, «*Christe eleison*», «*Kyrie eleison*», «*Et resurrexit tertia die*».

Постановка проблеми. Цикл з трьох Сонат і трьох Партит для скрипки соло є одним з найвідоміших творинь Й. С. Баха. Кожен скрипаль неодмінно має у своєму репертуарі хоча б декілька частин з цього циклу. Сонати та Партити Баха входять в обов'язковий навчальний репертуар та програми міжнародних конкурсів молодих скрипалів. Високі конкурсні стандарти, що побутують у сучасному скрипковому мистецтві, серйозна технічна складність виконання цих творів (особливо це стосується трьох Фуг та Чакони) призводять до значного дисбалансу в їх вивченні – кількість методичних розробок у області технології виконання цієї музики значно перебільшує кількість досліджень, присвячених інтонаційному аналізу та художньо-образному осмисленню бахівських шедеврів. Тому спроба семантичного аналізу тематизму трьох Фуг є *актуальним завданням* для теорії скрипкового виконавства.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. На фоні достатньо великої кількості наукових публікацій, присвячених творчості Й. С. Баха, тема цієї статті постає недостатньо розкритою в українському бахознавстві. Запропонована в ній власна модель сприйняття бахівських сольних сонат та партит базується на вивченні робіт багатьох авторів, присвячених виконанню музики Бароко і скрипкових творів Й. С. Баха (Schweitzer, 1947; Zander, 1969; Boyden, 1980; Горюхина, 1985; Котляревский, 1985; Павлий, 1989; Veilhan, 1982; Wolff, 2000; Brischwein, 2001; Когут, 2008; Harnoncourt, 2009; Гретчин, 2010; Горбачевська, 2011; Лебедев, 2016), а також музичній риторичі (Lennenberg, 1958; Riegelmeier, 2007).

Мета статті – шляхом аналізу тематизму трьох фуг – соль-мінор, ля-мінор, До-мажор – довести їх семантичну спорідненість з канонічним латинським текстом та, з огляду на це, уточнити образно-худож-

ній зміст інших частин сольних Сонат Й. С. Баха, а саме – *Siciliana* Сі-бемоль-мажор, *Andante* До-мажор, *Adagio* До-мажор, та надати деякі поради щодо артикуляції та фразування під час виконання фуг.

У дослідженні застосовано **методи** інтонаційного та семантичного аналізу, дедуктивний та компаративний підходи.

Виклад основного матеріалу. Мабуть, сьогодні дещо дивним може здатися бажання писати про творчість Й. С. Баха, оскільки значна частина світових наукових досліджень вже присвячена бахівському музичному космосу. Здавалося б, кожен елемент поліфонії, гармонії, мелодики, риторики, музичних форм та жанрів творів Баха ретельно вивчений цілою армією музикознавців.

З іншого боку, унікальна своєрідність бахівського стилю, який повністю не «вкладається» в естетичні стандарти жодної з епох музичного мистецтва, починаючи від Бароко й до сучасного постмодерного світу, дає підстави сприймати музику Маестро як мистецтво майбутнього, яке тільки чекає на повноцінне відкриття своїх таємниць.

Однією з таких таємниць є «непотоплюваність» музичних творів Баха. Його музика не втрачає своєї цінності та цільності навіть при «12-бальних штурмах» виконавських інтерпретацій. В умовах інтерпретаторських фіаско, коли твори інших композиторів не мають жодного шансу дійти до слухачької аудиторії у неспотвореному вигляді, бахівські шедеври все ж залишаються повноцінними музичними явищами.

Стійкість творів Маестро до різноманітних виконавських рішень плюс відчуття того, що справдешне відкриття своєрідності бахівського стилю ще попереду, обумовлює стійкий інтерес сучасних музикантів до творчості композитора, максимально розширюючи спектр виконавських інтерпретацій.

Той факт, що музика Й. С. Баха була відкрита музичному світу в епоху Романтизму завдяки фанатичному захопленню бахівським мистецтвом Фелікса Мендельсона-Бартольді, наштовхує на розуміння того, що сталих виконавських традицій інтерпретації музики Баха в епоху Бароко практично не було. На відміну від творів його нащадків – К. Ф. Е. Баха, Й. Х. Баха, шедеврів Г. Ф. Генделя, Г. Ф. Телемана, якими захоплювався світ, музика Й. С. Баха протягом ста років була

відома лише вузькому колу музикантів. Така відсутність сталої історичної інтерпретаторської традиції дала можливість кожному з поколінь виконавців породжувати власну манеру виконання бахівської музики. В умовах стилістичного плюралізму сучасного музичного світу усі ці традиції, включаючи напрям історично інформованого виконавства, існують, не заперечуючи одна одну, а лише додаючи яскравості та непередбачуваності музичним виконавським рішенням.

У світі скрипкового музичного мистецтва твори Й. С. Баха посідають почесне місце. Практично кожен із сучасних скрипалів має у своєму репертуарі твори Баха для скрипки соло. Вони є основою скрипкової освіти і, поруч із творами В. А. Моцарта та Н. Паганіні, обов'язкові для виконання на міжнародних конкурсах скрипалів. Система міжнародних конкурсів, надзвичайно важлива для кар'єрного просування молодих скрипалів, теж породила свої стандарти виконання сольних творів Баха. Не секрет, що міжнародні конкурси вносять у скрипковий світ елементи спортивності, що чіткі стандарти гри значно нівелюють традиції виконавських шкіл. Бездоганна якість звучання акордів, ведіння поліфонічних ліній, чистота звуковисотного інтонування, ритмічна стабільність допомагають молодим виконавцям конкурувати та вигравати змагання. У цьому плані твори Й. С. Баха для скрипки соло багатьма виконавцями та викладачами розцінюються, насамперед, як складні технічні п'єси, які треба готувати для конкурсів.

На відміну від своїх сучасників, І. П. Вестхофа та І. Г. Вальтера, Бах написав свій цикл, старанно деталізуючи в нотах усі подробиці тексту, чим, до речі, викликав невдоволення багатьох виконавців свого часу, які звикли до можливостей вільного імпровізування під час гри. Для сучасних скрипалів виконання цих творів є дуже непростою задачею – 300 років скрипкової історії не знецінили їхньої технічної складності та художніх якостей. Вирішуючи технічні проблеми, закладені в тексті циклу, молоді виконавці отримують дуже корисні навички гри та розвиваються як музиканти. Складна поліфонічна фактура Сонат і Партит дає напрочуд багату інформацію для пошуку інтерпретаторських рішень, що диктують технічні прийоми, якими ці рішення втілюються у реальному звучанні. Але суто технічних завдань буває настільки багато, що досягнення високого художнього результату стає

частіше недосяжним надзавданням. Існування конкурсних стандартів спонукає молодих скрипалів до часткового або повного нехтування художніми інтерпретаторськими проблемами в сольних творах Баха.

Звідси, проблема художнього осмислення фуг у Сонатах Баха не надто турбує викладачів, які бувають повністю націлені на виховання «гравців» для конкурсних змагань. Витримування тріади конкурсних стандартів – ідеальний ритм, чиста інтонація, відсутність текстових збоїв – є бажаним результатом роботи і підґрунтям перемог учня у змаганнях. На щастя, таких викладачів у сучасному скрипковому світі небагато, тому що проходження з учнем у процесі навчання складного шляху становлення його виконавського стилю, художньої індивідуальності, є своєрідним «кредо» більшості вчителів та самим сенсом викладацької діяльності в музиці. При вирішенні проблем художнього осмислення трьох сольних Сонат Баха викладачі орієнтуються на свої власні знання, традиції виконавської школи, до якої вони належать, і на загальні естетичні уявлення сьогодення.

Те, що три Сонати та три Партити для скрипки соло є циклом, котрий містить у собі єдину художню ідею, яка полягає у відображенні трьох ключових подій Євангелія – Різдва Христового, Його Страждань та Воскресіння, вже є доволі розповсюдженою музикознавчою інтерпретацією. В українському музикознавстві до цієї ідеї, зокрема, звертається Є. Лебедев (Лебедев, 2016). Для Й. С. Баха, творчість якого пронизана ідеями християнства, ці події були важливими символами. У Чаконі, кульмінаційній частині циклу, що розташована в точці «золотої перетину», ці події постають у триєдності.

У циклі Сонати та Партити розташовані попарно, утворюючи своєрідні підцикли. Перший підцикл містить Сонату соль-мінор та Партиту сі-мінор. Другий підцикл – Сонату ля-мінор та Партиту ре-мінор. Третій підцикл – мажорний: Соната До-мажор та Партита Мі-мажор. Як видається, у сольних сонатах Й. С. Бах спирається на чотиричасинну структуру, яка була характерною для сонати *da chiesa* і містила в собі обов'язкову швидку частину, побудовану на імітаційній поліфонії, зокрема й фугу. Вважаємо, що жанр фуги у церковних сонатах має в тому числі й сакральне значення. У поліфонії, її структурній довершеності та збалансованості, на наш погляд, втілюється одна із основних

ідей християнства – ідея соборності. Соборність як Всеєдність є однією з характеристик Християнської церкви, яка зафіксована у Символі віри – *Credo* – Другого Вселенського Собору. Цільне єднання багатьох індивідуальних голосів у фактурі музичного твору як не найкраще символізує єднання людських душ у молитві до Бога.

Створюючи Сонати для скрипки соло, Й. С. Бах орієнтувався на максимальне розкриття художнього і технічного потенціалу скрипки. Особливо це стосується трьох фуг, виконання яких для скрипалів є доволі серйозним випробуванням. Долаючи технічні складнощі, виконавці нерідко досить поверхово ставляться до тематичного аналізу цих творів. Подібний аналіз найчастіше здійснюють органісти, які часто виконують бахівське перекладення Фуги соль-мінор та прекрасно знають Фуги ля-мінор та До-мажор. Маючи велику обізнаність у хоральному репертуарі, вони шукають наявність тематичних паралелей скрипкових фуг із бахівськими хоралами. Наприклад, тема відомого хоралу *«Durch Adams Fall ist ganz verderbt»*, до якого Бах неодноразово звертався у своїй творчості, має багато спільного із темою Фуги соль-мінор. Наводимо тему цього хоралу у записі, який підкреслює її спорідненість з темою фуги (*Приклад 1*):

Приклад 1. *Тема хоралу «Durch Adams Fall ist ganz verderbt»*



А так ця тема викладена в бахівській органній обробці хоралу (*Прикл. 2*):

Тема Фуги До-мажор може асоціюватися з іншим хоралом – *«Komm, Heiliger Geist, Herr Gott»* (*Приклад 3*):

У Й. С. Баха вона викладена таким чином (*Приклад 4*):

Подібних паралелей та асоціацій може бути дуже багато, бо церковні хорали звучали у житті Маєстро практично кожен день, і їхні інтонаційні структури не могли не вплинути й на тематизм скрипкових фуг.

Й. С. Бах досить вільно використовував музичний матеріал, як створений ним самим, так і запозичений, що було однією із традицій

музичного мистецтва тих часів. Окремі інтонації і навіть цілі частини скрипкових сонат і партит можливо зустріти у його кантатах, оркестрових та камерно-ансамблевих творах.

Приклад 2. *Органна обробка хоралу «Durch Adams Fall ist ganz verderbt» Й. С. Баха*

Durch Adam's Fall ist gantz verderbt
(Par la chute d'Adam, tout est corrompu)

Johann Sebastian BACH
(1685-1750)



Приклад 3. *Тема хоралу «Komm, Heiliger Geist, Herr Gott»*



Справжньою вершиною творчості Й. С. Баха, безперечно, є його Пасіони та Меси. І якщо у Пасіонах основним джерелом, що надихає композитора, є текст Євангелія, то у Месах Й. С. Бах спирається на усталену традицію використання поліфонічних технік.

У ключових частинах меси – «*Kyrie eleison*» («Господи, помилуй»), «*Christe eleison*» («Христос, помилуй»), «*Et resurrexit*» («І воскрес»), «*Cum Sancto Spiritu*» («Із Святим Духом») втілюється сама її суть як соборної молитви для єднання з Богом. Інколи фрагменти тексту «*Kyrie eleison*» та «*Christe eleison*» можуть поєднуватися, як у «Реквіємі» В. А. Моцарта (Приклад 5).

Канонічна латинь та музична поліфонія, завдяки багатовіковій традиції їх поєднання, стали настільки спорідненими сферами, що віддзеркалення латинських молитов здається можливим виявляти

у фугах композиторів різних епох та народів. Спробуємо це зробити у темах бахівських скрипкових фуг.

Приклад 4. Обробка хоралу «Komm, Heiliger Geist, Herr Gott»



Приклад 5. В. А. Моцарт. «Реквієм»



Тема Фуги соль-мінор є дуже ємною та енергійною. Навіть поверхневий аналіз дає підстави для припущення про асоціативну спорідненість цієї теми з молитовним текстом «*Christe eleison*». От який вигляд мала б ця тема, якщо Бах написав би її для хору (Приклад 5).

Якщо при виконанні цієї теми враховувати таке змістовне підґрунтя, то проблеми вибору темпу та артикуляції вирішуються набагато простіше. Перші дві ноти теми, доповнені молитовним текстом, перетворюються на звертання («Христос!»), потребуючи більш енергійного виконання. Далі мелодична лінія, що асоціюється з розспівом слова «*eleison*» («помилуй»), природним чином дещо втрачає динаміку. З огляду на таке текстове підґрунтя, вже неприйнятним стає виконання теми у варіанті, яким часто користуються студенти (Приклад 7):

Дотримання штрихових характеристик теми є дуже непростою технічною задачею, вирішення якої дозволяє досягнути цілісності втілення у живому звучанні скрипки всіх ліній музичної тканини твору.

Приклад 6. Тема Фуги соль-мінор у «хоровому» викладенні**Приклад 7. «Студентський» варіант виконання теми Фуги соль-мінор**

Тема Фуги ля-мінор завдяки своїй ритмиці теж може бути поєднана із латинським канонічним текстом. У хоровому варіанті її можна уявити собі такою:

Тут ми також можемо виокремити в темі активний початковий «елемент-звертання» («Господи!») та більш наспівне продовження («помилуй»). Ця fuga масштабніша за першу, і скрипалеві інколи дуже складно уникнути монотонності під час її виконання. Й. С. Бах вибудовує широкі висхідні та низхідні послідовності, створюючи масштабні звукові простори, де скрипка звучить максимально яскраво. Одним із подібних фрагментів фуги можна вважати мі-мінорний (137 – перша доля 189 такту). Композитор відокремлює його початок своєрідним ладотональним акцентом, буквально «зіштовхуючи» тональні сфери До-мажору та мі-мінору (такти 126–137). У цій частині форми на основі розвитку висхідного мелодичного ходу Бах досягає величної кульмінації, встановлюючи яскравий Соль-мажор (такти 149–166). Заклучна частина фуги може вважатися її головною драматургічною кульмінацією. Композитор підкреслює її початок своєрідним зіставленням похмурого низхідного секвентного руху (такт 232 – перша доля такту 240), що втілює символіку риторичної фігури *catabasis* – опускання у пекло, із потужним висхідним – *anabasis* (т. 240–248), з якого починається заключна частина фуги, де стверджується тріумфуючий Ля-мажор. Усвідомлення того, що заключна частина твору

зробити припущення, що соль-мінорна Фуга може пов'язуватись із канонічним текстом «*Christe eleison*» та додати до цього те, що перша Соната та перша Партита асоціюються з образами Різдва, то логічним є висновок, що ключовим символом першої Сонати є фігура новонародженого Спасителя. Тоді зрозумілим стає той факт, що соль-мінорна Фуга є такою трагічною та жорсткою, оскільки історія Різдва пов'язана з трагедією кривавого вбивства немовлят за наказом царя Ірода. Гармонічна вертикаль фуґи насичена альтераціями, тритонами та зменшеними акордами, що особливо помітно на фоні Сі-бемоль-мажорного фрагменту з його чистою плаґальністю.

У першій Сонаті привертає до себе особливу увагу третя частина – Сициліана. В цьому жанрі поєднуються інтонаційні сфери танцювальності та співучості, що надає можливість повноцінно виражати музичними засобами примхливість та непередбачуваність людських емоцій. Дякуючи цій особливості, спектр проявів жанру в музиці максимально широкий – від танцювально-легковажного, як у фіналі концерту «*La Primavera*» А. Вівальді, до вражаючого своєю філософською глибиною *Adagio* В. А. Моцарта з його фортепіанного концерту Ля-мажор К.В. 488. Магія сициліани високо цінувалася і Й. С. Бахом. Недарма для написання одного із своїх безцінних шедеврів – плачу Петра «*Erbarme dich*» з «*Matthäus-Passion*» Бах вибрав саме цей жанр.

Подібне образне наповнення Сициліани обумовлює виконавські інтерпретаторські задачі скрипаля. Вимога рухливого темпу, легкого звуковидобування, що багате на резонанс, спритного якісного взяття акордів, володіння динамікою, логіки розташування цезур є доволі складною технічною проблемою, яка потребує високого професіоналізму музиканта. На жаль, Сициліана входить у список рекомендованих п'єс не тільки в консерваторіях, але й в училищах та спеціальних музичних школах. Безліч недосконалих виконань Сициліани породила стали традицію неадекватного виконання цього безцінного шедевра на кшталт повільної, неповороткої та похмурої нудної сарабанди.

Якщо брати до уваги інтонаційну спорідненість теми Фуґи ля-мінор із поліфонічними темами «*Kyrie eleison*», зовсім логічним є припущення, що в центрі всієї сонати є «*Passione*» – дійство Христових страждань як звершення Вищої волі. Масштаб цієї фуґи

набагато більший, ніж у другій частині Першої сонати. Й. С. Бах вибудовує доволі видовжені висхідні та низхідні побудови (*anabasis – catabasis*), досягаючи на їх контрастах інтонаційного втілення всього спектра емоцій – від вагання до безапеляційної рішучості.

Приклад 10. Розподіл зусиль за принципом «сильно-легко» згідно текстовому доповненню «*Et resurrexit*» (фрагмент Фуги До-мажор)

Для *Andante* – третьої частини Сонати ля-мінор – Й. С. Бах обирає особливий фактурний прийом, коли скрипка соло виспівує основну мелодичну лінію, одночасно супроводжуючи її ритмічним остинато.

Цей засіб виразності має сталий асоціативний зв'язок із образами плачу, як у згаданій арії Петра з «*Matthäus-Passion*». Тональність *Andante* До-мажор створює образ молитовної чистоти та проникливості. Ймовірно, що на написання *Andante* Й. С. Баха надихнула одна з ключових подій Євангелія – Ісусова молитва на камені напередодні його ув'язнення, коли з чола Христа стікав кривавий піт. Подібне припущення максимально збільшує відповідальність виконавця під час інтерпретації *Andante*. Басову остинатну лінію, яка у тексті викладена вісімками, необхідно грати коротше, викликаючи асоціацію з краплями, що падають. Починаючи подвійну ноту, скрипаль повинен буквально одразу залишитися на одній ноті мелодії і без люфт-паузи спромогтися поєднати її з наступною подвійною нотою. При виконанні ноти, що акомпанує, коли у мелодичній послідовності є пауза, виконавець зобов'язаний відокремити остинатну ноту від попередньої мелодійної, та починати нову мелодичну лінію після доволі значної люфт-паузи. Тільки таким чином можливо зберегти артикуляційну сталість остинато. Грубою помилкою є перенесення скрипальними мелодичного навантаження на остинатну лінію, що знецінює ідею композитора, надаючи музиці романсового характеру, що в цьому випадку неприпустимо.

Припущення, що тема третьої Фуги До-мажор може бути пов'язана із текстом «*Et resurrexit tertia die*» наштовхує на деякі роздуми. По-перше, зрозумілим стає вибір тональності твору. Яскравочистий До-мажор є тональністю, яка відповідає основному образному строю твору – вселенській радості від Воскресіння Христового. По-друге, яснішою стає відповідь на запитання: навіщо Баху знадобилося писати таку величезну фугу? Можемо припустити, що уявлення про глобальність події Воскресіння обумовила масштаб твору, його насиченість тематичними подіями та емоційний накал.

По-третє, цілком логічною стає бахівська ідея першої частини сонати – *Adagio*. Це найтрагічніша частина всього циклу. Її фактура витримана у повільній остинатній пульсації чвертей, гармонічна вертикаль є максимально напруженою, насиченою альтераціями. Тяжкий та водночас величний рух цієї музики асоціюється з траурною ходою. Спадає на думку, що ця частина є своєрідним аналогом частини «*Crucifixus*» у месі. Раптова поява тріумфуючої енергійної теми фуги

є не менш ефектною, ніж контраст між «*Crucifixus*» та «*Et resurrexit*» у Високій Месі Й. С. Баха.

Висновки. Сьогодні музика Й. С. Баха безмежно шанована і звучить у всьому світі. Бездоганна чистота та незрівнянна Божественна краса його творів дають змогу кожній людині доторкнутися до чарівного світу Гармонії. У творах Баха закладено стільки сили, віри, глибини, такий значущий художній смисл, що викривити зміст цієї музики недосконалою інтерпретацією здається неможливим. І шедеври циклу «Три сонати та три партити для скрипки соло» «сяють» так само яскраво, як і 300 років тому. Для скрипалів ці твори є істинною школою виконавського мистецтва. Щоденна кропітка робота з вивчення сонат і партит Баха потребує самовідданості, оскільки вона досить складна та вимагає значних зусиль. Вона формує не тільки техніку, але й світогляд музиканта. А це, мабуть, є найголовнішим.

Робота з осмислення логіки бахівської думки, побудови музичної тканини, розуміння взаємодії різноманітних засобів виразності значно більше, ніж здається на перший погляд, полегшує технічну сторону справи. Запропонована автором статті модель сприйняття тематизму трьох фуг, які (поряд з *Ciaccona*) є ключовими частинами циклу, дає можливість знаходження нових інтерпретаторських рішень, вибору темпів, значно полегшує пошук якісних засобів виразності – артикуляції, динаміки, фразування, штрихів, досягнення фактурної прозорості та завершеності форми, обумовлює образно-емоційне переосмислення інших частин циклу (*Siciliana* Сі-бемоль-мажор, *Andante* До-мажор, *Adagio* До-мажор).

Музика Й. С. Баха є настільки багатогранною, що кожен виконавець має можливість дати власну відповідь на вічні питання життя та смерті, які нам ставить автор.

ЛІТЕРАТУРА

- Горбачевська, Я. (2011). Віолончельні сюїти Й. С. Баха в контексті автентичної концепції інтерпретації. *Київське музикознавство*, 38, 114–124.
- Горюхина, Н. (1985). Стиль музики Й. С. Баха. У кн. *Бах и современность*, сс. 19–32. Київ: Музична Україна.
- Гретчин, О. (2010). Еволюція поглядів на виконання Сонат та Партит для скрипки соло Й. С. Баха. *Музикознавчі студії інституту мистецтв*

- Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 6, 111–118.
- Когут, О. (2008). Скрипкові штрихи як засіб артикуляції в сонатах і партитах Баха для скрипки соло. *Вісник Прикарпатського університету: мистецтвознавство*, XII–XIII, 221–227.
- Котляревский, И. (1985). Темп и его обозначения в произведениях И. С. Баха. У кн. *Бах и современность*, сс. 89–99. Київ: Музична Україна.
- Лебедев, Е. (2016). Символика риторических фигур как сюжетообразующий фактор в «Шести сонатах и партитах» И. С. Баха для скрипки соло. *Аспекти історичного музикознавства*, VII, 46–62.
- Павлий, Г. (1989). Аутентичный стиль исполнения музыки И. С. Баха. В кн. Неболюбова, Л. С. (ред.). *Теория и история музыкального исполнительства*, сс. 31–40. Киев: Киевская государственная консерватория.
- Boyden, D. D. (1980). The violin bow in the 18th century. *Early music*, 8, 199–212, <https://doi.org/10.1093/earlyj/8.2.199>.
- Brischwein, O. (2001). *Die Johannes-Passion von Johann Sebastian Bach. Eine Untersuchung der freien Dichtung*. (Inauguraldissertation). Otto-Friedrich-Universität Bamberg. Bamberg.
- Harnoncourt, N. (2009). *Musik als Klangrede: Wege zu einem neuen Musikverständnis: Essays und Vorträge*. Salzburg: Residenz Verlag.
- Lennenberg, H. (1958). Mattheson on affect and rhetoric. *Journal of Music Theory*, 2 (1), 47–84.
- Riegelmeier, K. (2007). *Zum Verhältnis von Theologie und Musik bei Johann Sebastian Bach. Exemplarisch dargestellt am Credo der «Hohen Messe» unter besonderer Berücksichtigung des gegenwärtigen Verhältnisses von Musik und Liturgie*. München: GRIN Verlag.
- Schweitzer, A. (1947). *Johann Sebastian Bach*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Veilhan, J. C. (1982). *Die Musik des Barock und ihre Regeln (17-18-Jahrhundert) für alle instrumente*. (Deutsche Übersetzung: A. Coy, W. Michel-Leduc). Paris: Alphonse Leduc Editions Musicales.
- Wolff, Ch. (2000). *Johann Sebastian Bach*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.
- Zander, F. (1969). Die Dichter der Kantatentexte Johann Sebastian Bachs. Untersuchungen zu ihrer Bestimmung. Im *Bach-Jahrbuch 1968*, bd. 54, S. 9–64. Berlin: Evangelische Verlagsanstalt.

REFERENCES

- Boyden, D. D. (1980). The violin bow in the 18th century. *Early music*, 8, 199–212, <https://doi.org/10.1093/earlyj/8.2.199> [in English].
- Brischwein, O. (2001). *The St. John Passion by Johann Sebastian Bach. An Inquiry into Free Poetry [Die Johannes-Passion von Johann Sebastian Bach. Eine Untersuchung der freien Dichtung]*. (PhD diss.). Otto-Friedrich-University Bamberg. Bamberg [in German].
- Harnoncourt, N. (2009). *Music as Sound Speech. Ways to a new understanding of music. Essays and Lectures [Musik als Klangrede: Wege zu einem neuen Musikverständnis: Essays und Vorträge]*. Salzburg: Residenz Verlag [in German].
- Horbachevska, Ya. (2011). Bach's Cello Suites in the context of the authentic concept of interpretation. *Kyiv Musicology*, 38, 114–124 [in Ukrainian].
- Horiukhina, N. (1985). The style of J. S. Bach's music. In *Bach and modernity*, pp. 19–32. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Russian].
- Hretchyn, O. (2010). Evolution of views on the performance of Sonatas and Partitas for solo violin by J. S. Bach. *Musicological studies of the Institute of Arts of the Volyn Lesia Ukrainka National University and the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 6, 111–118 [in Ukrainian].
- Kogut, O. (2008). Violin strokes as a means of articulation in Bach's Sonatas and Partitas for violin solo. *Herald of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Series Art History*, XII–XIII, 221–227 [in Ukrainian].
- Kotliarevskiy, I. (1985). Tempo and its designations in J. S. Bach's works. In *Bach and modernity*, pp. 89–99. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Russian].
- Lebedev, E. (2016). Symbolism of rhetorical figures as a plot-forming factor in J. S. Bach's «Six Sonatas and Partitas» for solo violin. *Aspects of Historical Musicology*, VII, 46–62 [in Russian].
- Lennenberg, H. (1958). Mattheson on affect and rhetoric. *Journal of Music Theory*, 2 (1), 47–84 [in English].
- Pavliy, H. (1989). Authentic style of performing J. S. Bach's music. In Neboliubova, L. S. (Ed.). *Theory and history of music performance*, pp. 31–40. Kyiv: Kyiv State Conservatory [in Russian].
- Riegelmeier, K. (2007). *On the Relationship between Theology and Music in Johann Sebastian Bach. Presented as an Example in the Credo of the "High Mass" with special Consideration of the current Relationship between Music and Liturgy [Zum Verhältnis von Theologie und Musik bei Johann Sebastian*

- Bach. Exemplarisch dargestellt am Credo der «Hohen Messe» unter besonderer Berücksichtigung des gegenwärtigen Verhältnisses von Musik und Liturgie*]. Munich: GRIN Verlag [in German].
- Schweitzer, A. (1947). *Johann Sebastian Bach*. Leipzig: Breitkopf & Härtel [in German].
- Veilhan, J. C. (1982). *Baroque music and its rules (17th–18th century) for all instruments* [Die Musik des Barock und ihre Regeln (17-18-Jahrhundert) für alle Instrumente]. (German Translation by A. Coy, W. Michel-Leduc). Paris: Alphonse Leduc Editions Musicales [in German].
- Wolff, Ch. (2000). *Johann Sebastian Bach*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag [in German].
- Zander, F. (1969). The poets of Johann Sebastian Bach's cantatas. Investigations for their determination [Die Dichter der Kantatentexte Johann Sebastian Bachs. Untersuchungen zu ihrer Bestimmung]. In *Bach-Yearbook 1968* [Bach-Jahrbuch 1968], vol. 54, pp. 9–64. Berlin: Evangelische Verlagsanstalt [in German].

Ihor Andriievskiy

Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv),
Professor, the Department of Violin
e-mail: archiandr@gmail.com
ORCID iD: 0000-0003-0902-444X

**SEMANTICS OF FUGUE THEMES IN THE CONTEXT
OF FIGURATIVE DISTINCTIVENESS OF J. S. BACH'S CYCLE
“THREE SONATAS AND THREE PARTITAS FOR VIOLIN SOLO”**

The statement of problem. *The article is an attempt to comprehend the semantic originality of the text of three Fugues in Bach's Sonatas for solo violin. Despite the fact that J. S. Bach's music has long been the basis of the musical culture of mankind, interest in the scientific study of his work does not fade away: new attempts to penetrate the world of the composer's creative ideas, to discover the unknown secrets of his thoughts appear again and again. For the first time in Ukrainian Bach studies, an attempt is made to explore the similarity of semantics of the Canonical Church texts and the themes of the Fugues for solo violin.*

The purpose of the article is, by analyzing the themes of three Fugues (G minor; A minor; C Major), to prove the semantic kinship with the Canonical Latin text and, taking this into account, to clarify the symbolic and artistic content of other parts of J. S. Bach's solo violin Sonatas (Siciliana in B Flat Major; Andante in C Major; Adagio in C Major), and to give some tips for performers when playing fugues. **The methods** of intonation and semantic analysis, deductive and comparative approaches are used in the study.

Discussion and results. Particularly important is the fact that Bach's Three Sonatas and Three Partitas for solo violin are traditionally treated in musicology as a "meta-cycle", whose image sphere is linked to the key events of the Gospel: Christmas, Passion and Resurrection of our Lord Jesus Christ (Wolff, 2000, Kogut, 2008; Lebedev, 2016, Pavliy, 1989, etc.). The study reveals high probability of closeness of the semantic content of the fugue theme and the canonical text of Latin prayers, which are the textual basis of the key parts of the Mass: "Christe eleison" – close to the theme of the Fugue in G minor; "Kyrie eleison" – the Fugue in A minor; "Et resurrexit tertia die" – the Fugue in C Major. Since fugues are the main parts of Bach's Sonatas, this comparison reveals the symbolic meaning of the entire "metacycle" in a different way, more fully, and allows us to comprehend other parts of the Sonatas ("Siciliana" in B-flat Major; Andante in C Major; Adagio in C Major). Taking into account the above mentioned semantic guidelines, the article provides some recommendations for the performance phrasing and articulation of the musical text.

Conclusion. The model of perceiving the thematization of three Fugues, which (along with the famous "Ciaccona") are key parts of the cycle, proposed by the author of the article, makes it possible to find new interpretive solutions and greatly facilitates the search for high-quality means of expression, helps to choose rightly the tempo, articulation, dynamics, phrasing, strokes; contributing to achievement of textural transparency and completeness of entire form, it determines the figurative and emotional reinterpretation of other parts of the cycle.

Keywords: violin, J. S. Bach, fugue, sonata, cycle, genre, anabasis, catabasis, "Christe eleison", "Kyrie eleison", "Et resurrexit tertia die".

Стаття надійшла до редакції 7 жовтня 2022 року

Сердюк Ярослава Олександрівна

Харківська державна академія культури,

кандидат мистецтвознавства, старший викладач, кафедра фортепіано

e-mail: yaroslava_serdyuk@yahoo.com

ORCID iD: 0000-0002-4007-5563

**ОСОБЛИВОСТІ ВТІЛЕННЯ ШВЕДСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО
ФОЛЬКЛОРУ В СКРИПКОВИХ МІНІАТЮРАХ АМАНДИ МАЙЄР**

Тема пропонованої статті пов'язана з актуалізацією практично невідомої в українському музикознавстві творчої спадщини Аманди Майєр-Рентген – шведської скрипальки та композиторки, вихованки Королівської академії музики в Стокгольмі і Лейпцизької консерваторії. Метою статті є висвітлення особливостей втілення певних елементів шведського музичного фольклору в циклах скрипкових мініатюр цієї композиторки. Два цикли А. Майєр – Шість п'єс для скрипки і фортепіано та «Шведські мелодії і танці» є свого роду віхами на шляху до втілення національної своєрідності. В першому циклі зв'язок із національною фольклорною традицією виражений опосередковано – через спільні для всієї європейської музичної культури жанри та інтонаційні формули, а в другому циклі фольклорне начало проявляється на всіх рівнях художнього цілого: мелодико-інтонаційному, ладо-гармонічному та форматворчому.

Ключові слова: *жінки-композиторки; Аманда Майєр; шведська скрипалька і композиторка; скрипкова мініатюра; шведський фольклор; шведські танці.*

Постановка проблеми. Творчість шведської скрипальки і композиторки Аманди Майєр-Рентген – талановитої мисткині романтичної доби, вихованки Королівської академії музики у Стокгольмі і Лейпцизької консерваторії, що свого часу була доволі впізнаваною в Європі артисткою і вела активну концертну діяльність, є практично

невідомою в українському музикознавстві. У працях науковців інших країн доробок композиторки також вивчений недостатньо. При цьому А. Майер було створено цілу низку таких опусів для скрипки або за участю цього інструмента, що мають безперечну художню цінність, сьогодні заново відкриваються сучасними виконавцями та здобувають певну популярність. Серед них не лише камерні твори великої форми, але й цикли скрипкових мініатюр – жанр, що не так часто привертая увагу композиторів, як, наприклад, жанр фортепіанної мініатюри і також в значно меншій мірі вивчений науковцями, ніж останній¹. Отже, видається перспективним дослідження зразків скрипкової мініатюри А. Майер-Рентген і з позицій актуалізації творчості композиторки в сучасному музикознавчому дискурсі, і в контексті подальшого розвитку наукових уявлень про розвиток жанру скрипкової мініатюри, а також – у зв'язку з проблемою втілення національних традицій в музиці композиторів другої половини ХІХ століття.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Вивчення персоналій жінок-композиторок у світовому науковому дискурсі, як видається, поки що є доволі поверховим та фрагментарним. Про це свідчить, зокрема, велика кількість англomовних публікацій, присвячених цій темі, що мають переважно оглядовий характер і часто побудовані радше як довідкові матеріали, ніж як ґрунтовні дослідження (Laurence, 1978; Block & Neuls-Bates, 1979; Grove & Julie, 1996; Briscoe, 2004; Bowers, 2005; Golden, 2022; Pugsley, 2022).

Нерідко імена жінок-композиторок згадуються в контексті гендерної нерівності або на тлі вивчення творів мистецтва з позицій гендерної психології (Gates, 1994; Citron, 2010), що є відображенням загальної тенденції, яка має місце в гуманітарних науках, зокрема, літературознавстві (Devdiuk & Nisevych, 2020).

Щодо творчої особистості А. Майер-Рентген, то фрагментарна інформація про неї наявна у працях, що присвячені шведській музичній культурі (Jönsson, 1995; Karlsson, 1994; Öhrström, 1987; Öhrström

¹ В українському музикознавстві цей жанр досліджувався А. Мельник, але авторка зосередилась на скрипковій мініатюрі у творчості українських композиторів ХХ–ХХІ ст. (Мельник, 2016).

& Eriksson, 1995; Riemann, 2017; Laurence, 1978), у довідкових матеріалах (Öhrström, n.d.; Riemann, 2017; Laurence, 1978). Також ім'я мисткині епізодично згадується в літературі, що висвітлює творчість інших композиторів: Й. Брамса, Е. Гріга, Юліуса Рентгена, чоловіка А. Майєр (Internationaler Brahms-Kongress Gmunden, 2001; Hofmann & Hofmann, 2006; Grieg, 2001; Vis, 2007).

На сьогодні відомо одне велике спеціальне дослідження, присвячене саме творчій постаті А. Майєр – дисертація Дж. Мартін з університету Торонто (Martyn, 2018). Однак авторка, детально вивчаючи життєвий та творчий шлях мисткині, описуючи її виконавську діяльність, майже не торкається її композиторського доробку, обмежуючись лише складанням розгорнутого списку наявних сьогодні і втрачених творів А. Майєр. Натомість останній розділ дослідження Дж. Мартін присвячений також проблемам гендерної нерівності в музичному середовищі другої половини XIX століття.

Отже, **метою** пропонованої статті є висвітлення особливостей втілення певних елементів шведського музичного фольклору в циклах скрипкових мініатюр А. Майєр-Рентген.

Серед **методів** дослідження, задіяних у роботі, – історико-стильовий та жанрово-стильовий, а також компаративний підхід та аналітичні музикознавчі методи, що дозволяють виявити своєрідність взаємодії національних та загальноєвропейських стилістичних рис у скрипкових мініатюрах А. Майєр.

Виклад основного матеріалу дослідження. Перу А. Майєр належать два цикли скрипкових мініатюр, написані з проміжком у три роки – *Шість п'єс для скрипки і фортепіано* (1879) та *«Шведські мелодії й танці»* (створені 1882 року у співавторстві з чоловіком, Юліусом Рентгеном). Обидва цикли об'єднує опора на жанровість як певну образну та стильову домінанту. Щодо першого з циклів – *Шести п'єс для скрипки і фортепіано* – можемо говорити про своєрідний синтез національного та загальноєвропейського. З одного боку, зв'язок із національною традицією проявляється, перш за все, власне через вибір виконавського складу й основного тембру, оскільки скрипка є одним з найзатребуваніших інструментів у шведській народній музиці. Як зазначає В. Ремпке, «інструментальна шведська

музика існувала перш за все як сольна <...> традиція протягом першої половини ХХ ст., і найвідомішими народними музикантами були скрипалі-віртуози з провінції Хельсінгланд» (Roempke, 1980: 270). Враховуючи те, що дослідник датує виникнення фольклорних інструментальних ансамблів 1940 роками ХХ століття (Roempke, 1980: 280–281), можемо припустити, що сольна інструментальна і, зокрема, скрипкова традиція так само існувала й у другій половині ХІХ століття, за життя А. Майєр. Цим можна пояснити провідну роль скрипки як сольного інструменту у згаданому циклі і досить скромну роль фортепіанної партії, зведену в основному до досить простого акомпанементу, наявність якого є, вірогідно, даниною загальноєвропейській професійній традиції.

З іншого боку, весь цикл будується на органічному синтезі пісенності й танцювальності, але пісенний тематизм п'єс радше пов'язаний із загальним інтонаційним строем творів австро-німецького романтизму і не має яскраво виражених зв'язків зі шведською народною піснею.

Щодо танцювальних прообразів у Шести п'єсах для скрипки і фортепіано, то тут також вбачаємо зв'язок як із загальноєвропейською, так і з національною музичною культурою. Так, друга п'єса за ритмічним малюнком нагадує менует, третя має ясно виражені ознаки сициліани. Обидва ці танці були розповсюджені по всій Європі, і дослідники вказують на те, що менует був не лише загальноєвропейським аристократичним бальним танцем, але й частиною скандинавської народної танцювальної традиції. Наприклад, він був розповсюджений у шведськомовній частині Фінляндії у другій половині ХІХ століття, і виконувався на весіллях, а раніше зразки менуетів були занотовані в «норвезьких скрипкових книгах» наприкінці ХVІІІ століття (Ling, 1997: 193).

Тема основного розділу шостої п'єси містить в собі ритміку вальсу або лендлера. І слід зазначити, що вальс у різних модифікаціях також був частиною шведської танцювальної традиції. Г. Трейсі розрізняє такі види вальсу, розповсюджені у Швеції, як *Gammalvals* (старовинний вальс) і так званий «довіденський вальс» (*pre-Viennese waltz*), який, на думку автора, має спільні риси із австрійським лендлером (Tracie, 1965).

Зв'язок як із національною, так і з загальноєвропейською музичною традицією демонструє й п'ята п'єса циклу, оскільки за стилістикою вона нагадує не лише мазурку, що також, за Г. Трейсі, була уживаним танцем у шведській народній музиці (там само), але й дуже популярний у другій половині XIX – на початку XX століття (і виконуваний навіть у наші дні) шведський танець *хамбо*, який за ритмікою є дуже подібним до мазурки.

Найяскравіше національне коріння проявляється в наступному циклі А. Майер «*Шведські мелодії й танці*». Вже сама назва твору свідчить про свідоме звернення композиторки до фольклорних джерел, і кожна з п'єс дійсно репрезентує стилістику того чи іншого пісенного або танцювального жанру, при цьому танцювальність є своєрідною образною домінантою, виступаючи як чинник, що сприяє єдності циклу. Опус складається з шести п'єс, більшість з яких мають риси одного з найхарактерніших для шведської народно-інструментальної традиції танців – *polska*². Зв'язок із народними танцями проявляється не лише в ритміці та типі мелодики, але й в композиції та музичному синтаксисі: більшість мініатюр написані із використанням простих форм (двочастинних, тричастинних) із чітко вираженими кадансами і симетричними структурами (в п'єсах циклу переважають квадратні періоди повторної будови).

Можливо, через таку жанрово-стилістичну спорідненість мініатюр композиторка не дотримується принципу тональної замкненості, як це було у попередньому опусі.

Розглянемо кожну мініатюру детальніше.

Перша п'єса (*Moderato ed espressivo*) написана в тональності *Es-dur* в простій тричастинній формі з невеликою кодою. Тематизм п'єси побудований на органічному синтезі пісенності і танцювальності. З одного боку, помірний темп, ремарка *espressivo* та штрих *legato*, що переважає в партії скрипки, дозволяють продемонструвати

² *Polska* – парний тридольний (іноді – дводольний) танець, розповсюджений в Північній Європі, відомий як «*polsk*» у Данії, «*polka*» або «*polska*» в Естонії, «*polska*» у Швеції та Фінляндії, має кілька різних назв у Норвегії. Бере початок від придворних танців – полонезу, менуету та ін. (за матеріалами Bergquist, 1910).

кантиленні можливості інструмента, з іншого – в темах обох розділів мініатюри присутні танцювальні ритмічні формули. Зокрема, пунктирний ритм на першій долі в першому такті теми першого розділу, за яким слідують довші тривалості (чверть із точкою і восьма) нагадує про типову ритмічну структуру мазурки, а пунктирний ритм на всіх трьох долях (т. 3, 7, 13 і т. д.) – не лише ритм мазурки, але й типовий ритмічний малюнок *polska*.

Про опору на фольклорні джерела свідчить і форма п'єси. Перший розділ має форму квадратного періоду повторної будови (4+4), середній розділ – також квадратного періоду неповторної будови, але дещо розширеного – із повторюваними першим і другим реченнями.

Тональний і гармонічний план п'єси також виявляє зв'язок мініатюри з фольклорними прообразами, оскільки тональне співвідношення між розділами ґрунтується на змінності паралельного мажору й мінору. Також до деяких зразків *polska*, представлених, зокрема, у збірнику Н. Берквіста, відсилають такі гармонічні звороти, як каданс із затриманням (три тони доміанти на тонічному басу, хід від другого щаблю ладу до першого в сопрано), відхилення у тональність другого щаблю (з *Es-dur* до *f-moll*). Подібні риси знаходимо, зокрема, в таких танцях, як *Three Men Polska*, *Frykdal Polska* та ін. (Bergquist, 1910: 14, 25).

Друга п'єса циклу – *Allegro non troppo (F-dur)* – є більш розгорнутою за масштабами та тематично насиченою. Замість простої тричастинної форми тут використовується складна тричастинна з середнім розділом, який помітно контрастує з крайніми, перш за все, завдяки зміні тональності (знову, як і в першій п'єсі, на паралельний мінор), а також – ущільнення фактурного викладу: в партії фортепіано з'являються контрапункти до основної мелодичної лінії скрипки, викладені масивними октавними унісонами. За мелодико-ритмічними властивостями ця п'єса виявляє значно тісніші зв'язки з танцювальним жанром *polska*. Це проявляється у використанні таких ритмічних фігур, як три пунктири поспіль, восьма і дві шістнадцяті на першій долі і восьмі на другій і третій. Загалом ця п'єса, хоча й не представляє значної технічної складності, але набагато більше тяжіє до ефектної віртуозності, ніж попередня.

У *третій п'єсі (Andante, a-moll)* відбувається перехід із танцювальної стихії у сферу пісенності. Це невеличка лірична мініатюра, в якій відчувається зв'язок вже не з інструментально-танцювальною, а з пісенною традицією, і в повній мірі проявляється мелодичний дар А. Майєр. Звоні проста, але дуже плинна, гнучка й пластична мелодична лінія викладена в партії скрипки подвійними нотами. Вона має опосередкований зв'язок зі шведськими народними піснями, зокрема, зі старовинними баладами, перш за все, завдяки тридольному метру (розмір 6/8) та плавному мелодичному руху. Пісенну природу цієї мініатюри підкреслюють і особливості викладення партії фортепіано: вона містить два такти акордового вступу перед початком теми у скрипки, що нагадує про аналогічні вступи у вокальних творах. При цьому в акордах відсутня терція, і звучання «порожніх» квінт натякає на бурдонні басы, що часто використовуються в народному музикуванні. Орієнтацію на пісенно-баладний прообраз підкреслює й форма п'єси – варіантно-строфічна з кодою. Разом з тим, композиторка прагне продемонструвати в цій п'єсі не лише кантиленне амплуа скрипки, але й віртуозне, про що свідчить наявність імпровізаційних пасажів-каденцій між строфами. Зазначимо, що це типовий зразок мініатюри на основі інструменталізації вокальних жанрів, згідно з класифікацією А. Мельник (Мельник, 2016: 9).

Наступна н'єса – Allegro (D-dur) – є блискучою віртуозною мініатюрою, в якій поєднуються токатність і танцювальність. У крайніх розділах, з одного боку, присутня ритміка, характерна для *polska*: короткий вступ, яким відкривається н'єса, будується на ритмічних фігурах з восьмою і двох шістнадцятих. З іншого боку, основна тема крайніх розділів побудована за принципом *perpetuum mobile* – на стрімкому русі шістнадцятих. Але в ній також відчувається зв'язок із народно-інструментальною традицією, наприклад, завдяки особливостям гармонічного супроводу в партії фортепіано, де використовується тонічний органний пункт із бурдонними квінтами.

При цьому крайні розділи четвертої п'єси циклу мають і риси концертності, оскільки віртуозно-фігураційний тематизм проводиться не лише в партії скрипки, але й повторюється в партії фортепіано.

Тема середнього розділу (*Molto meno mosso, h-moll*) має яскраво виражені риси мазурки або хамбо, а також містить ритмічні формули, характерні для *polska*, але при цьому демонструє й співочі можливості скрипки, завдяки чому відбувається своєрідна модуляція від віртуозної до лірико-жанрової образно-стилістичної сфери. У цій темі присутня риса, дуже характерна для багатьох зразків шведського фольклору, як пісенних, так і танцювальних – поєднання в одній короткій мелодичній фразі гармонічного й натурального мінору.

П'ята п'єса циклу є його своєрідним драматургічним центром, кульмінацією, що припадає практично на точку золотого перетину. Вона найбільш розгорнута за масштабами, тематично насичена і різноманітна за тематичним матеріалом.

Мініатюра складається з кількох розділів, що утворюють контрастно-складену форму з обрамленням. Відкривається п'єса коротким вступом (*Andante, g-moll*), який виконує лише скрипка соло в нюансі *piano*, і який будується на темі пісенно-баладного типу, що подібна до теми, на якій було побудовано третю п'єсу циклу. Мелодична лінія у скрипковій партії дублюється подвійними нотами, що подекуди утворюють «золотий хід» – послідовність із квінт і терцій.

Наступний розділ – *Molto sostenuto*, також *g-moll* – на кантіленній темі скрипки, в якій, однак, містяться танцювальні ритмоформули *polska*, і яка має дещо епічний образний нахил завдяки нюансу *forte*, додаванню розлогих акордів на сильних долях у партії скрипки і досить насиченій фактурі фортепіанної партії, яка включає тремоло в низькому регістрі і щільні потужні акорди. Цей епізод, як і третя п'єса циклу, має варіантно-строфічну будову із вкороченою другою строфою.

Епізод *L'istesso tempo (G-dur)*, що йде далі, також побудований на темі танцювального походження, яка має риси мазурки або хамбо. Цей розділ має тричастинну репризну форму зі скороченою репризою. Зазначимо, що така структура зустрічається й у деяких зразках шведської танцювальної музики. В останніх тактах епізоду повторюється заключна фраза його першої теми, але тепер вона звучить не в *G-dur*, а в *g-moll*, підготовлюючи наступний розділ – *Allegro con fuoco (g-moll)*.

Цей епізод, побудований переважно на стрімкому русі шістнадцятих, має структуру, подібну до структури попереднього розділу. Це також мініатюрна тричастинна репризна форма, в якій перша частина – неквадратний період із двох речень по шість тактів (друге речення повністю повторює перше, воно не виписане в тексті, і на його наявність вказує знак репризи), друга частина – період, побудований також на танцювальній темі у стрімкому русі (тональність *B-dur*), а у репризі повертається матеріал першого речення першого розділу. Цей епізод має навіть крихітну коду, яка є повторенням заключної фрази першої частини. Після цієї стрімкої коди знову звучить лірична пісенна тема вступу, яка завершує всю п'єсу.

Остання, *шоста*, мініатюра циклу – *Allegro (D-dur)* виконує функцію моторного та лаконічного узагальнюючого фіналу. За типом образності та композиційною структурою вона нагадує четверту п'єсу. Тут у крайніх розділах складної тричастинної форми так само концентрується віртуозне начало, а середній розділ містить контрастний тематизм танцювального походження, але ліричний за характером (так само, як і у четвертій п'єсі з рисами мазурки чи хамбо). Також фінальна мініатюра має спільний з четвертою тональний план: крайні розділи написані в *D-dur*, середній – у *h-moll*. Так створюється своєрідна драматургічна й тональна арка, що сприяє більшій єдності циклу. Однак, на відміну від четвертої п'єси, де у крайніх розділах панувала радше токатність або скерцозність, тематичний матеріал крайніх розділів шостої виявляє більше зв'язків із танцювальними прообразами, зокрема, з ритмікою та мелодикою *polska*.

Загалом драматургія циклу побудована за принципом поступового руху до кульмінації і містить дві хвилі. Перша драматургічна хвиля охоплює першу й другу мініатюри циклу. Перша п'єса виконує функцію своєрідного зачину, а друга – більш активного й дієвого розвитку експонованого на початку циклу образу танцю. Третя п'єса сприймається в цьому контексті як ліричне інтермецо. Після нього, з четвертої мініатюри, починається друга хвиля драматургічного розвитку, яка підводить до кульмінації у п'ятій п'єсі. Шоста мініатюра, завдяки тональним та образним зв'язкам із четвертою, сприймається як своєрідне резюме і замикає цикл.

Висновки. Два цикли А. Майєр для скрипки і фортепіано вписуються у спільну для багатьох композиторів другої половини XIX століття тенденцію до пошуку національної самобутності, і, як видається, їх доцільно розглядати як дві віхи на цьому шляху у творчості композиторики.

Перший цикл – *Шість п'єс для скрипки і фортепіано* 1879 року – демонструє не стільки яскраво виражений національний колорит, скільки орієнтацію на загальноєвропейські традиції створення танцювальних мініатюр та опосередкований зв'язок із шведською фольклорною традицією. Останній реалізується як завдяки зверненню саме до скрипки – одного з головних інструментів у скандинавській народній музиці, так і завдяки використанню стилістики танців, спільних для шведської народно-інструментальної та європейської професійної традицій, зокрема менуету та мазурки.

Другий цикл – *«Шведські мелодії і танці»* (1882) – є результатом умисного звернення А. Майєр до національного коріння. У цьому творі зв'язки зі шведською фольклорною традицією, як пісенною, так і інструментальною, є багатими і різноманітними.

Першим найочевиднішим її знаком, як і в попередньому опусі, є лейттембр солюючої скрипки.

Іншим рівнем, на якому проявляється національна своєрідність циклу, є рівень жанрової стилістики, оскільки кожна мініатюра має яскраво виражені риси того чи іншого танцювального або пісенного жанру. Фактично вся драматургія опусу будується на розвитку й трансформаціях образів двох найбільш знакових для шведської народно-інструментальної культури танців – *polska* і хамбо. Виняток складають два «виходи» у пісенно-баладну сферу: у третій п'єсі та у вступі й кодї п'ятої п'єси, при цьому названі розділи останньої сприймаються як своєрідна ремінісценція лірико-епічного образу, закладеного у третій мініатюрі.

Стилістичні риси згаданих жанрів утілюються на всіх рівнях художнього цілого. На *мелодико-інтонаційному* та *ладогармонічному* рівнях національний колорит висвітлюється завдяки цілій низці ознак: це і ритмоформули, характерні для танців хамбо і *polska*, зокрема, різні модифікації пунктирного ритму та фігури з восьмої та

двох шістнадцятих; і мелодичні звороти, що поєднують елементи натурального та гармонічного мінору; і бурдонні квінти в супроводі основної мелодичної лінії; і, нарешті, кадансові мелодичні та гармонічні формули, що зустрічаються в деяких зразках танців, записаних дослідниками, зокрема, тоніка із затриманням після домінанти і ходом з другого шаблю ладу на перший. На рівні *композиційної структури* зв'язок з фольклорними джерелами проявляється у використанні строфічних та варіантно-строфічних, а також – контрастно-складених форм; на рівні *синтаксису* – в опорі на квадратність, повторність тематизму, інколи буквальну, що є характерним для танцювальної народної музики.

Перспективи подальшого дослідження можуть бути пов'язані з вивченням проявів національного начала у стилістиці інших творів А. Майєр, зокрема, Струнного і Фортепіанного квартетів, фортепіанних мініатюр, камерно-вокальних творів.

ЛІТЕРАТУРА

- Мельник, А. (2016). *Тенденції жанрово-стильової динаміки української скрипкової мініатюри другої половини XX – початку XXI століть*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків.
- Bergquist, N. W. (1910). *Swedish folk dances*. New York: The A. S. Barnes Company.
- Block, A. F., Neuls-Bates, C. (1979). *Women in American music: a bibliography of music and literature*. Westport, Conn.: Greenwood Press.
- Bowers, J. (2005). *Women making music: the western art tradition, 1150–1950*. Urbana: University of Illinois Press.
- Briscoe, J. R. (2004). *New historical anthology of music by women*. Bloomington: Indiana University Press.
- Citron, M. J. (2010). Gender and the musical canon: a retrospective view by the author. *Gender Studies in Der Musikwissenschaft – Quo Vadis?*, 25–30.
- Devdiuk, I. V., & Nisevych, S. I. (2020). Women Artists in the British and Ukrainian Literature at the Turn of the 19th – 20th Century: D. H. Lawrence's Women in Love and O. Kobylanska's Valse Mélancolique. *Journal of History Culture and Art Research*, 9 (3), 226–234, <https://doi.org/10.7596/taksad.v9i3.2661>

- Fuchs, I. (2001). *Internationaler Brahms-Kongress Gmunden 1997. Veröffentlichungen des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*: in 6 Bände. Band 1. Wien: H. Schneider.
- Golden, A. (2022). Wind Band Composers You Should Know. *Music by Women Journal*, 1 (1), 6–8.
- Grieg, E. (2001). *Edvard Grieg: Diaries, Articles, Speeches. Edvard Griegs Briefwechsel* / Herausgegeben von K. Henning. Ohio: Peer Gynt Press.
- Grove, G., Julie, A. S. (1996). *The new Grove dictionary of women composers*. London: Macmillan.
- Hofmann, R., Hofmann, K. (2006). *Johannes Brahms als Pianist und Dirigent: Chronologie seines Wirkens als Interpret*. Tutzing: Hans Schneider.
- Jönsson, Å. (1995). Violin virtuos och musikpionjär. In *Historien om en stad: in 3 vol. Vol. 2, 151–156. Landskrona 1800–1899*. Landskrona: Landskrona kommun.
- Karlsson, Å. (1994). Amanda Maier – violin virtuos och Landskrona flicka. In *Landskrona profiler*, 38–43. Landskrona: Landskrona museum.
- Laurence, A. (1978). *Women of Notes: 1,000 women composers born before 1900*. New York: R. Rosen Press.
- Ling, J. (1997). *A History of European Folk Music*. Rochester, NY: University of Rochester Press.
- Martyn, J. F. (2018). *Amanda Maier: Her Life and Career as a Nineteenth-Century Woman Violinist*. (D.M.A. diss). Faculty of Music at University of Toronto. Toronto.
- Öhrström, E. (1987). *Borgerliga kvinnors musicerande i 1800-talets Sverige*. (Diss.). Göteborgs universitet: Musikvetenskapliga institutionen. Göteborg.
- Öhrström, E. (n. d.). Amanda Maier-Röntgen (1853–1894). *Swedish Musical Heritage* / The Royal Swedish Academy of Music. Retrieved from <http://www.swedishmusicalheritage.com/composers/maier-rontgen-amanda/>
- Öhrström, E., Eriksson, B. (1995). Amanda Maier Röntgen. In *Kvinnliga tonsättare. Ett axplock från 1800-talet till nutid*, 9–10. Stockholm: Stockholms stadsbibliotek, huvudbiblioteket.
- Pugsley, E. (2022). 10 female composers, whose music you need to hear. *Gramophone. The world's best classical music reviews*, Monday, June 20, 2022, <https://www.gramophone.co.uk/blogs/article/10-female-composerswhose-music-you-need-to-hear>

- Riemann, H. (2017). Röntgen, Amanda. *Musik Lexikon*. (In 2 Bänden). Band 1, S. 29 (XXIX). Nikosia: TP Verone Publishing house Ltd.
- Roempke, V. (1980). Ett nyår för svensk folkmusik: Om spelmannsrörelsen. In *Folkmusikboken*. (Edited by Jan Ling, et al.), 263–296. Stockholm: Prisma.
- Tracie, G. E. (1965). Scandinavian Dance. *Folk Dance Federation of California, South, Inc*. Retrieved from https://socialfolkdance.org/articles/scandinavian_dance_tracie.htm
- Vis, J. (2007). *Gaudeamus: het leven van Julius Röntgen (1855–1932), componist en musicus*. Zwolle [Netherlands]: Waanders Uitgevers.

REFERENCES

- Bergquist, N. W. (1910). *Swedish folk dances*. New York: The A. S. Barnes Company [in English].
- Block, A. F., Neuls-Bates, C. (1979). *Women in American music: a bibliography of music and literature*. Westport, Conn.: Greenwood Press [in English].
- Bowers, J. (2005). *Women making music: the western art tradition, 1150–1950*. Urbana: University of Illinois Press [in English].
- Briscoe, J. R. (2004). *New historical anthology of music by women*. Bloomington: Indiana University Press [in English].
- Citron, M. J. (2010). Gender and the musical canon: a retrospective view by the author. *Gender Studies in Der Musikwissenschaft – Quo Vadis?*, 25–30 [in English].
- Devdiuk, I. V., & Nisevych, S. I. (2020). Women Artists in the British and Ukrainian Literature at the Turn of the 19th – 20th Century: D. H. Lawrence's Women in Love and O. Kobyljanska's Valse Mélancolique. *Journal of History Culture and Art Research*, 9 (3), 226–234, <https://doi.org/10.7596/taksad.v9i3.2661> [in English].
- Fuchs, I. (2001). *International Brahms Congress Gmunden 1997. Publications of the Archive of the Society of Friends of Music in Vienna*, Vol. 1. Vienna: H. Schneider [in German].
- Gates, E. (1994). Why Have There Been No Great Women Composers? Psychological Theories, past and Present. *Journal of Aesthetic Education*, 28 (2), 27–34, <https://doi.org/10.2307/3333265> [in English].
- Golden, A. (2022). Wind Band Composers You Should Know. *Music by Women Journal*, 1 (1), 6–8 [in English].

- Grieg, E. (2001). *Edvard Grieg: Diaries, Articles, Speeches. Edvard Griegs Briefwechsel*. Klaus Henning (Ed.). Ohio: Peer Gynt Press [in English].
- Grove, G., Julie, A. S. (1996). *The new Grove dictionary of women composers*. London: Macmillan [in English].
- Hofmann, R. & Hofmann, K. (2006). *Johannes Brahms as Pianist and Conductor: Chronology of his Work as Interpreter*. Tutzing: Hans Schneider [in German].
- Jönsson, Å. (1995). Violin Virtuoso and Music Pioneer. *The History of a City. Landskrona 1800–1899 in 3 vol.* Vol. 2, 151–156. Landskrona: Landskrona kommun [in Swedish].
- Karlsson, Å. (1994). Violin Virtuoso and Landskrona girl. In *Landskrona profiler*, 38–43. Landskrona: Landskrona museum [in Swedish].
- Laurence, A. (1978). *Women of Notes: 1,000 Women Composers born before 1900*. New York: R. Rosen Press [in English].
- Ling, J. (1997). *A History of European Folk Music*. Rochester, NY: University of Rochester Press [in English].
- Martyn, J. F. (2018). *Amanda Maier: Her Life and Career as a Nineteenth-Century Woman Violinist*. (D.M.A. diss). Faculty of Music at University of Toronto. Toronto [in English].
- Melnyk, A. (2016). *Trends of genre and style dynamics of Ukrainian violin miniatures of the second half of the 20th – beginning of the 21st centuries*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Öhrström, E. & Eriksson, B. (1995). Amanda Maier Röntgen. In *Female composers. A Selection from the 19th Century to the Present*, 9–10. Stockholm: Stockholm City Library, Main Library [in Swedish].
- Öhrström, E. (1987). *Bourgeois women making music in the 19th century Sweden*. (Diss.). Gothenburg University: Department of Musicology. Gothenburg [in Swedish].
- Öhrström, E. (n. d.). Amanda Maier-Röntgen (1853–1894). *Swedish Musical Heritage. The Royal Swedish Academy of Music*, <http://www.swedishmusicalheritage.com/composers/maier-rontgen-amanda/> [in English].
- Pugsley, E. (2022). 10 female composers, whose music you need to hear. (2022, June 20). *Gramophone. The world's best classical music reviews*, <https://www.gramophone.co.uk/blogs/article/10-female-composers-whose-music-youneed-to-hear> [in English].

- Riemann, H. (2017). Röntgen, Amanda. *Music Lexicon*. (Vols. 1–2). Vol. 1, p. 29 (XXIX). Nikosia: TP Verone Publishing house Ltd [in German].
- Roempke, V. (1980). A new time for Swedish folk music: About the fiddler's movement. In *Folkmusikboken*. (Edited by Jan Ling, et al.), 263–296. Stockholm: Prisma [in Swedish].
- Tracie, G. E. (1965). Scandinavian Dance. *Folk Dance Federation of California, South, Inc.*, https://socialfolkdance.org/articles/scandinavian_dance_tracie.htm [in English].
- Vis, J. (2007). *Gaudeamus: the life of Julius Röntgen (1855–1932), composer and musician*. Zwolle [Netherlands]: Waanders Uitgevers [in Dutch].

Yaroslava Serdiuk

Kharkiv State Academy of Culture,
PhD in Art Studies, Senior Lecturer, the Piano Department
e-mail: yaroslava_serdyuk@yahoo.com
ORCID iD: 0000-0002-4007-5563

PECULIARITIES OF EMBODYING THE SWEDISH NATIONAL FOLKLORE IN AMANDA MAIER'S VIOLIN MINIATURES

Statement of the problem. *The work of the Swedish violinist and composer Amanda Maier-Röntgen, a talented artist of the Romantic era, a graduate of the Royal Academy of Music in Stockholm and the Leipzig Conservatory, who was at one time a fairly recognizable artist in Europe and led an active concert activity, is practically unknown in Ukrainian musicology. In the works of foreign scientists, the composer's achievements are also not sufficiently studied. At the same time, A. Maier composed a number of such opuses for the violin or with the participation of this instrument, which have undoubted artistic value and are now being rediscovered by contemporary performers and are gaining certain popularity.*

Among them are not only large-scale chamber works, but also cycles of violin miniatures – a genre that has not so often attracted the attention of composers, as, for example, the genre of piano miniatures and is also much less studied by scientists than the latter. Therefore, the study of A. Maier-Röntgen's violin miniature samples seems promising both from the standpoint of updating the composer's work in the

modern musicological discourse, and in the context of the further enlargement of scientific ideas about the development of the violin miniature genre, as well as in regard to the problem of embodying national traditions in the music of composers of the second half of the 19th century.

Recent research and publications. *The creative personality of A. Maier is briefly mentioned in a number of works devoted to Swedish musical culture, in reference materials (Jönsson, 1995; Karlsson, 1994; Öhrström, 1987; Öhrström & Eriksson, 1995; Riemann, 2017; Laurence, 1978), in the studies devoted to other composers: J. Brahms, E. Grieg, J. Röntgen (Internationaler Brahms-Kongress Gmunden, 2001; Hofmann & Hofmann, 2006; Grieg, 2001; Vis, 2007). The special research dedicated exactly to A. Maier is J. Martin's dissertation (2018). However, the author, researching the life and creative path of the artist in detail, describing her performance, almost does not touch on her compositional work, limiting herself to compiling a detailed list of A. Maier's existing and lost works. Instead, the last chapter of J. Martin's research is also devoted to the issues of gender inequality in the second half of the 19th century musical environment.*

The purpose of the article *is to characterize the specifics of embodying the Swedish national folklore in Amanda Maier's violin miniatures. For the first time in Ukrainian musicology, multifaceted connections of Amanda Maier's violin works with the Swedish national folklore tradition were revealed.*

The research results *is based on such methods as historically stylistic and genre-stylistic, as well as comparative approaches and analytical musicological methods, which allow to reveal the originality of the interaction of national and pan-European stylistic features in A. Maier's violin miniatures.*

Conclusions. *A. Maier's two cycles for violin and piano fit into the tendency of many composers of the second half of the nineteenth century to search for national identity, and it seems reasonable to consider them as two milestones on this path in the composer's work.*

The first cycle – “Six Pieces” for Violin and Piano of 1879 – demonstrates not so much a pronounced national colour as orientation towards the European traditions of creating dance miniatures and an indirect connection with the Swedish folklore tradition. The latter is realised both through the use of the violin, one of the main instruments in Scandinavian folk music, and through the use of dance styles common to the Swedish folk instrumental and European professional traditions, in particular, the minuet and mazurka.

The second cycle – “Swedish Melodies and Dances” – is the result of A. Maier’s conscious appeal to the national roots. In this work, the links with the Swedish folklore tradition, both song and instrumental, are rich and varied, and manifest themselves at all levels of the artistic whole: melodically intonational (through characteristic rhythmic formulas and melodic turns), modal and harmonic, and at the level of compositional structure.

Keywords: *female composers; Amanda Maier; Swedish violinist and composer; violin miniatures; Swedish folklore; Swedish dances.*

Стаття надійшла до редакції 15 жовтня 2022 року

УДК 782.1:78.04"18"

DOI 10.34064/khnum1-6408

Ду Лін

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

e-mail: 30151900@qq.com

ORCID iD: 0000-0001-9276-3846

ОБРАЗ ІВАНА МАЗЕПИ В ОПЕРНИХ ТВОРАХ ХІХ СТОРІЧЧЯ

Українське суспільство, об'єднане протистоянням агресору й розумінням необхідності сутнісного переосмислення історії становлення й розвитку держави, чи не вперше з отримання Незалежності починає непростий, проте дуже необхідний процес усвідомлення значення життєдіяльності видатних українців. До таких, безумовно, належить Гетьман Іван Мазепа, чие життя, що є яскравим прикладом служіння своїй країні, привернуло увагу багатьох європейських митців. Саме тому, І. Мазепа є чи не найвідомішим світові українцем, хоча трактування його образу іноді достатньо віддалене від історичних фактів. Поставивши за мету дослідити «оперну іконографію» І. Мазепи, ми виявили, що, окрім твору П. І. Чайковського, у ХІХ столітті було написано ще три однойменні опери, автори яких – П. Сокальський, Б. Фітінгоф, М. Гранваль – закарбували певні тенденції тлумачення історії України. Отже, дослідження цих опусів представляється не тільки актуальним, але й науково перспективним.

Ключові слова: образ Івана Мазепи, оперне мистецтво, творчість М. Гранваль, романтизм.

Постановка проблеми. Сьогодні Україна проходить дуже важливий етап державного становлення. Після отримання Незалежності майже 30 років тому, країна, фактично, тільки зараз вибудовує стратегію свого розвитку, що спирається на базовий тезис – свідоме наслідування європейських традицій та цінностей з одночасним розвитком національних культурних патернів. Як свідчить світовий, зокре-

ма й китайський, досвід державотворення, дуже важливим фактором формування громадянського суспільства у таких випадках є звернення до історичних постатей, чиє життя значно вплинуло на розвиток країни. До таких, безумовно, належить український гетьман Іван Мазепа, чия трагічна доля вже понад 300 років привертає увагу не тільки істориків, але й багатьох митців. Не випадково авторка ґрунтовного дослідження «Іконографія Івана Мазепи в образотворчому мистецтві ХХ – початку ХХІ ст.» О. Ковалевська зазначає: «Від доби українського гетьмана Івана Мазепи (1639–1709) нас відділяє щодалі більше століть. Але магнетизм цієї особистості, чиє життя та діяльність прагнули осягнути і сучасники, і нащадки, продовжує впливати на суспільство. Постать гетьмана залишається не лише предметом наукових досліджень, але й образом для художньо-мистецького осмислення» (Ковалевська, 2013: 389).

Зрозуміло, що кожного з авторів у долі І. Мазепи приваблювало щось «своє», що резонувало з його художніми та естетичними настановами. Отже, спектр інтерпретацій образу Гетьмана у науковому та художньому доробку виявляється дуже широким – від зрадника до героя, від воїна до мецената, від звичайного чоловіка до майже міфічної істоти. Це не просто ставить перед дослідником цілком логічне запитання щодо адекватності відображення постаті І. Мазепи у художній творчості, але й загострює проблему осягнення ціннісних факторів, що визначають параметри авторського задуму. З цієї точки зору, на наш погляд, значний інтерес представляють проєкції образу Гетьмана в оперній літературі ХІХ століття, насамперед, малодосліджені, як в однойменній опері маловідомої сьогодні французької композиторки ХІХ століття Марі де Гранваль.

Мета статті – дослідити проєкції образу Гетьмана в оперній практиці ХІХ століття за допомогою історико-хронологічного, культурологічного та компаративного наукових методів. *Вперше* опера М. Гранваль розглядається в порівняльно-хронологічному й загальнокультурному контекстах.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Мета статті обумовила звернення до джерел, предметом дослідження яких є втілення образу Івана Мазепи у художніх творах. Це, зокрема, ґрунтовна праця

«Іконографія Івана Мазепи в образотворчому мистецтві ХХ – початку ХХІ ст.» О. Ковалевської (2013) та статті, у яких досліджуються музичні твори, присвячені Мазепі: «Петро Сокальський – перший український професійний оперний композитор» (Казначеева, 2017), «Концепт художнього образу Мазепи у створенні європейського та імперсько-російського міфів у музичному мистецтві та роль у цьому Ліста та Чайковського» (Морева, 2022а), «Пушкін vs Байрон та Гюго, Чайковський vs Ліст. З історії протистояння російської пропаганди європейській “моді на Мазепу” і творення імперського анти-міфу про українського гетьмана» (Морева, 2022б), «Постать Івана Мазепи як культурний символ: історико-виконавський підхід» (Маклюк, 2019).

Окремий корпус робіт утворюють дослідження творчості французької композиторки ХІХ сторіччя М. Гранваль, авторки п’ятиактної опери «Мазепа»: статті К. Кебузинської «“Мазепа” Марі де Гранваль на французькій оперній сцені» (2004) та краєзнавця В. Сакуна «Маловідома французька опера “Мазепа”» (2010).

Виклад основного матеріалу. Насамперед слід сказати, що особистість Івана Мазепи – одна з найбільш цікавих і, водночас, суперечливих в історії України, що підтверджується, крім іншого, й стійким інтересом до неї вчених. Перші наукові джерела, де згадується І. Мазепа, датуються ХVІІІ століттям, проте і майже 300 років потому крапка у науковому осягненні значення життєдіяльності видатного українця не поставлена. Свідомо уникаючи міркувань щодо політичних вподобань І. Мазепи та тих рішень, що призвели до його загибелі, підкреслимо, що поза увагою багатьох залишається той значний вклад, який він зробив у розбудову країни, її економіки, політичного устрою й, найголовніше – культури. Так, в «Енциклопедії історії України» знаходимо інформацію про те, що Гетьман «докладав значних зусиль для відродження Києва як духовної столиці України, спрямовував значні кошти на церковне та цивільне будівництво <...> Особливою увагою Мазепи користувалося книгодрукування. Особисто гетьман відзначався вправністю у військових мистецтвах, умінням грати на музичних інструментах, писати вірші. Мазепа колекціонував зброю та книги, твори мистецтва. Добре воло-

дів українською, польською, російською, латинською мовами, знав німецьку, італійську, татарську, до певної міри французьку мови» (Станіславський, 2009).

Проте у світовій культурі пам'ять про нього збереглася переважно тому, що події життя І. Мазепи напрочуд точно відповідають основним темам художніх творів доби Романтизму, серед яких – самотність, зрада, кохання, вигнання. Саме романтичним героєм постає І. Мазепа у книзі Вольтера «Історія Карла XII», де «поляк на ім'я Мазепа» отримав таку характеристику: «Він виховувався як паж при дворі короля Яна Казимира і дечому там навчився. Після виявлення його інтриги з дружиною польського шляхтича останній наказав прив'язати його, оголеного, до дикого коня, і в такому стані відпустив напризволяще. Кінь, якого придбали в Україні, повернувся на батьківщину, несучи з собою напівмертвого від голоду та втоми Мазепу. Дехто з селян надав йому допомогу, і він довго залишався серед них і відзначився в кількох походах проти татар. Перевага його розуму зробила його поважним в очах козаків, і, оскільки його репутація щодня зростала, цар був змушений зробити його князем України» (Voltaire's history of Charles XII, King of Sweden, 1908: 157).

Саме ця легенда, зафіксована Вольтером, стала своєрідним каталізатором появи численних творів мистецтва, головним героєм яких є І. Мазепа. Серед найвідоміших назвемо твори Дж. Байрона, В. Гюго, О. Пушкіна, Е. Делакруа, Ф. Ліста та П. Чайковського.

Підкреслимо, що переважна більшість авторів цих художніх творів не ставила собі за мету додержуватись історичної правди, що унаочнюється, коли ми звертаємося до зображень Гетьмана. На це, зокрема, вказує О. Ковалевська: «Прикладом незнання, недбалості, байдужості до власної історії, ба більше – до власної репутації “істориків” чи “митців” – є поширення численних “портретів” гетьмана І. Мазепи, які насправді не є такими ані з історичної, ані з мистецької точки зору. Коли в 2007–2008 рр. інтерес до постаті Івана Мазепи дещо зріс у зв'язку із відзначенням річниць воєнно-політичного виступу гетьмана 1708 р. та Полтавської битви 1709 р., почали масово з'являтися “портрети” гетьмана. Однак часто це було не більше, ніж “творче осмислення” у програмі Fotoshop давно відомого пор-

трета Великого гетьмана Литовського Казимира Яна Павла Сапеги» (Ковалевська, 2013: 389). Зрозуміло, що музичні портрети І. Мазепи теж чимало відрізняються від свого прототипу, що іноді провокує дослідників до несподіваних порівнянь і, як наслідок, несподіваних відкриттів.

Так, поставивши собі за мету дослідити «оперну іконографію» І. Мазепи, ми доволі швидко виявили, що, окрім найбільш відомого твору П. І. Чайковського, у ХІХ столітті було написано ще три однойменні опери. Перша з них – опера «Мазепа» («Марія») видатного українського композитора, фольклориста, музичного критика Петра Сокальського (1832–1887). Цікаво, що митець, значення діяльності якого для розвитку української музичної культури неможливо переоцінити, обирає поему О. Пушкіна як лібрето своєї першої опери, над якою він працював у 1856–1858 роках, хоча так і не оркестрував її. Опера не була втілена на сцені, проте її дослідження, на наш погляд, є дуже актуальним – і не тільки як одного з перших зразків відображення постаті І. Мазепи в українській музиці, але й як важливої сторінки розвитку національного оперного мистецтва. Зокрема, привертає увагу той факт, що цілком у дусі пошуків інших фундаторів академічного музичного мистецтва України, П. Сокальський звертається до інтонацій народної музики. На це, зокрема, вказує Т. Казначеева: «Зазначимо використання композитором народно-пісенних мелодій, введених у драматургічну тканину твору та переосмислених відповідно до авторського задуму. Інтонації музичних речитативів близькі до природних інтонацій людської мови. Хорові епізоди мають суттєве драматургічне значення, являють собою прообраз розвинених масових народних сцен, які з'являться у пізніших оперних творах композитора» (Казначеева, 2017: 24).

Друга за хронологією створення опера «Мазепа» авторства маловідомого сьогодні російського композитора німецького походження Бориса Фітінгофа, також була написана за поемою О. Пушкіна та поставлена у Петербурзі 1859 року, майже за 30 років до появи опери П. І. Чайковського. Сьогодні музика цієї опери майже забута, знайти її нотний текст у відкритому доступі неможливо; проте у статті «Української музичної енциклопедії», присвяченій Національному

академічному театру опери та балету імені Т. Г. Шевченка, знаходимо згадку про виконання твору Б. Фітінгофа у Києві: «Поміж вистав (домінували італ. опери) – “Ворожа сила” О. Серова, “Демон” Ант. Рубінштейна, “Опричник” П. Чайковського (на прем’єрі був присутній автор), “Трубадур”, “Аїда” (вперше рос. мовою, лише через 3 місяці – в Маріїн. т-рі) Дж. Верді, “Тангейзер” Р. Вагнера (одна з найкращих вистав антрепризи, прем’єра – 2 груд. 1882), “Галька” С. Монюшка, щойно написані твори, напр., “Ілля Муромець” Л. Малашкіна, “Мазепа” Б. Фітінгофа» (Богуцький, 2016: 138).

Згадку про цю оперу знаходимо також у статті «Концепт художнього образу Мазепи у створенні європейського та імперсько-російського міфів у музичному мистецтві та роль у цьому Ліста та Чайковського» Є. Моревої, яка зазначає: «до цієї адаптації було висунуто претензії щодо недостатнього висвітлення зради Мазепи і його намірів створити незалежну державу Україна. Незважаючи на “недоліки”, твір барона Фітінгофа був чи не єдиним на музичній сцені впродовж багатьох років. Цікавою деталлю є те, що зберігся схвальний лист, підписаний Дем’яном, Олександром, Аркадієм та Петром Кочубеями, прямими нащадками козацького старшини, в якому дають згоду на дану постановку» (Морева, 2022а: 44).

У 1881–1883 роках над оперою, головним героєм якої був І. Мазепа, працював П. І. Чайковський. Надихнувшись поемою О. Пушкіна, композитор почав роботу над твором з ліричної сцени за участю Мазепи та Марії. Саме ця, майже не помітна, сюжетна лінія першоджерела привернула увагу П. І. Чайковського, що, врешті-решт, визначило базові параметри задуму опери, сценічна доля якої виявилися доволі вдалою. Зазначимо навіть спроби актуалізувати оперу П. І. Чайковського шляхом створення україномовного лібрето або оригінального сценічного рішення, які, у свою чергу, привернули увагу мистецтвознавців. Так, Д. Маклюк зазначає: «Потракткування постаті Івана Мазепи як мистецького образу відбивають світоглядне протистояння і “кровну” залежність того або іншого дослідника від ідеологічних цінностей. Одне з нових потрактувань вокально-сценічного образу українського гетьмана у версії творчого колективу Харківського національного театру опери та балету імені М. Лисенка

відкрило актуальний для сучасної України образ Івана Мазепи» (Маклюк, 2019:72).

Втім, ця тема може стати предметом окремої роботи; ми ж маємо представити ще одну оперу під назвою «Мазепа», написану французькою композиторкою М. Гранваль, життєтворчість якої ще не ставала предметом дослідження українських музикознавців. Єдине згадування цього твору – це стаття краєзнавця Валентина Сакуна (2010) «Маловідома французька опера “Мазепа”».

Зазначимо, що М. Гранваль – важлива постать у культурі Франції XIX століття, діяльність якої мала вагомий вплив на розвиток музичної культури країни. У книзі «Органні та клавирні твори жінок-композиторок: анотований каталог» знаходимо інформацію про те, що М. Гранваль (більш відома як Клеманс де Резе, віконтесса де Гранваль (Marie Felicite (Felice) Clemence de Reiset, Vicomtesse de Grandval), яка народилася 20 січня 1860-го й померла 15 січня 1907 року, два роки навчалася у К. Сен-Санса й брала уроки у Ф. Шопена, «вважається одним із найвидатніших композиторів свого часу» (Heinrich, 1991: 276). Там само знаходимо й відомості про те, що композиторка мала декілька псевдонімів, використання яких було обумовлено скоріше приналежністю до дворянства, ніж тим, що авторка була жінкою, адже всі вони – жіночі¹.

Навіть поверхневий аналіз наявних у широкому доступі фактів щодо життєтворчості композиторки дозволяє скласти уявлення про базові параметри її композиторського стилю та умови, що визначили їх формування. Перш за все, вкажемо на приналежність до дворянства, й, відповідно, до салонної культури: М. Гранваль сама була хазяйкою відомого у Парижі салону, товаришувала з багатьма музикантами та поетами, творчість яких була тісно пов'язана з цією естетикою. Саме тому у доробку композиторки знаходимо

¹ Втім, у згаданій книжці наведено лише декілька з них, а повний перелік – Blangy, Caroline, Felicita de Reiset, Maria, Grandval, Clémence de, Vicomtesse de, Reiset de Tesier et Jasper, Reiset de Tesier, Reiset, Maria Felicita de, Marie Félice Clémence de, Vicomtesse de Grandval, Tesier, Maria Reiset de, Valgrand, Clémence – відображено в публікації Меліси Вертхаймер на сторінці Бібліотеки Конгресу – найстарішої федеральної культурної установи Сполучених Штатів Америки (Wertheimer, 2021, March 5).

багато камерних творів, котрі останнім часом знов привертають увагу виконавців. Назвемо деякі з них, підкресливши, що авторське визначення цих опусів унаочнює художні настанови М. Гранваль: «Салонне тріо» для гобоя, фагота та фортепіано (див. Marie Félicie Clémence de Reiset, Vicomtesse de Grandval. Trio de Salon (1847/2012); «Меланхолійний вальс» для флейти та арфи (Clémence de Grandval – Valse Mélancolique – Loving Duo, 2017); «Ламенто та скерцо» для гобоя і фортепіано (Clémence de Grandval Lamento & Scherzo, 2021).

Не менш важливим фактором, що визначив становлення композиторського стилю М. Гранваль, є її приналежність до французької музичної культури, розвиток якої в XIX сторіччі неможливо уявити без оперного мистецтва. Сучасниками композиторки були Г. Берліоз, Л. Деліб, Ж. Масне, Д. Обер. Отже, не дивно, що увагу М. Гранваль привернув і оперний жанр, проте не може не дивувати продуктивність композиторки, яка є авторкою восьми опер². На жаль, неможливо зараз достеменно визначити жанр та масштаб кожного з цих творів, проте узагальнення наявної інформації дозволяє скласти певне уявлення про еволюцію оперної творчості М. Гранваль від одноактної оперети до масштабних історичних картин:

- одноактна оперета «Le sou de Lise» («Грошик Лізи») (1859 або 1860);
- одноактна комічна опера «Les fiancés de Rosa» («Наречений Рози») (1863) на лібрето відомого французького драматурга А. Шолера;
- комічна опера в одну дію «La Comtesse Eva» («Графиня Єва») (1864) на лібрето М. Карре;
- «Donna Maria Infanta di Spagna» («Донна Марія, інфанта Іспанії») на три акти (1865) на лібрето Лейзера;
- одноактна комічна опера «La Pénitente» («Покаяння») (1868) на лібрето А. Мельяка та В. Б.Бертрана;

² Або навіть десяти, оскільки до опер за жанровою приналежністю наближені також ораторіальні твори – ліричні поеми «La Forêt» (1875) на лібрето М. Гранваль та «Atala» (1888) на лібрето відомого письменника Луї Галле.

- «Piccolino» («Крихітка») у трьох актах (1869) на лібрето А. де Лозьєра;
- «Mazepa» («Мазепа»), п'ятиактна опера (1892) на лібрето Ш. Гранмужена та Ж. Армана;
- «Le bouclier de diamant» («Алмазний щит») (не виконувався).

Привертає увагу те, що М. Гранваль співпрацює з найвідомішими лібретистами свого часу, видатними митцями, до яких зверталися Ж. Бізе, Ш. Гуно, Ж. Масне, К. Сен-Санс. Це підтверджує думку про те, що композиторка посідала поважне місце у французькій музичній культурі свого часу. Дуже цікавим є й питання щодо того, яким чином серед ліричних та комічних опер М. Гранваль з'являється масштабна опера «Мазепа», що саме надихнуло авторку? В. Сакун так відповідає на це запитання: «Образ Івана Мазепи був улюбленою темою французьких митців у 1820–1850 роках. Саме тоді з'явилися поеми Гюго й Ресег'є, картини й літографії Жерико, Ежена Делакруа, Ораса Верне, Луї Буланже, Мазепу зображували також Теодор Шассеріо, Жан-Франсуа Мілле, Прудан Люї Лере» (Сакун, 2010). Отже, можна сказати, що поява опери «Мазепа» М. Гранваль була зумовлена стійкою суспільною зацікавленістю, хоча, на жаль, лібретисти дуже поверхнево поставилися до необхідності відтворення історичних фактів. Зокрема, Мазепа в опері – поляк, а не українець. У цілому ж, лібретисти продовжують лінію, визначену пушкінським твором, що, крім іншого, обумовлено й внутрішніми політичними причинами: «В опері “Мазепа” критикувалася військова влада Івана Мазепи, що нагадувала наполеонівську» (Сакун, 2010).

Так чи інакше, опера мала чималий успіх: «Її прем'єра відбулася в Гранд-театрі в Бордо 23 квітня 1892 року у присутності “бордовського бомонду” і дістала схвальну оцінку у провідних місцевих та паризьких газетах. 26 друкованих відгуків про прем'єру опери “Мазепа” з'явилися у французькій та зарубіжній пресі. Більшій слави вона зажила у Гранд-театрі в Бордо 1893 року, в Королівському театрі в Антверпені 1896 року та в Марсельському Гранд-театрі 1897 року, де її показували в повному обсязі. Опера була поставлена в концертному виконанні в Парижі, в театрі Саль Плеель 3 лютого 1894 року, де виступив хор в кількості 45 хористів» (Сакун, 2010).

Зазначимо, що хоча опера «Мазепа» М. Гранваль більше 10 років не сходила зі сцен французьких театрів, згодом вона була на багато років забута. Тим не менш, останніми роками спостерігається певний інтерес до цього твору: наприклад, виходить стаття координаторки слов'янських ресурсів, керівниці Ресурсного центру Петра Яцика Бібліотеки Університету Торонто Ксенії Кебузинської «“Мазепа” Марі де Гранваль на французькій сцені» (Кебузинська, 2004), яка привертає увагу українських митців до опери та її авторки.

Висновки. Життєдіяльність Гетьмана Івана Мазепи – важлива сторінка розвитку української державності, що цікавить не тільки істориків, а й мистецтвознавців. Величезна кількість художніх портретів Мазепи дає можливість дослідити певні тенденції розвитку європейського мистецтва, й тому цікавим та **перспективним** для подальшої наукової розробки постає факт наявності чотирьох опер, присвячених українському Гетьманові. Зокрема, особливої уваги, на наш погляд, заслуговує опера «Мазепа» М. Гранваль як один з перших французьких музичних портретів видатного українця.

ЛІТЕРАТУРА

- Богущий, Ю. П. (2016) Національний академічний театр опери та балету імені Т. Г. Шевченка. У кн. *Енциклопедія історії України*. Т. 7, с. 138. Retrieved from http://www.history.org.ua/?termin=Natsionalnyj_teatr
- Казначеева, Т. А. (2017). Петр Сокальский – первый украинский профессиональный оперный композитор. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 46, 20–34.
- Кебузинська, К. (2004). «Мазепа» Марі де Гранваль на французькій оперній сцені. У зб. *Відкритий архів. Щорічник матеріалів та досліджень з історії модерної української культури*. Т. 1, с. 252. Київ: Критика.
- Ковалевська, О. К (2013). *Іконографія Івана Мазепи в образотворчому мистецтві ХХ – початку ХХІ ст.* Київ: Темпора.
- Маклюк, Д. (2019). Постать Івана Мазепи як культурний символ: історико-виконавський підхід. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 55, 61–76.
- Морева, Є. (2022а). Концепт художнього образу Мазепи у створенні європейського та імперсько-російського міфів в музичному мистецтві.

Fine Art and Culture Studies, 2, 40–47, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-2-6>

- Морева, С. (2022b). Пушкін vs Байрон та Гюго, Чайковський vs Ліст. З історії протистояння російської пропаганди європейській «моді на Мазепу» і творення імперського анти-міфу про українського гетьмана. *Музика*, 22 черв. Retrieved from <http://mus.art.co.ua/mazepa-chaykovskyy-propahanda/>
- Сакун, В. (2010). Маловідома французька опера «Мазепа». *Тижневик Ехо*. Retrieved from <https://exo.in.ua/news/5945>
- Станіславський, В. В. (2009). Мазепа Іван Степанович. *Енциклопедія історії України*, Т. 6. Retrieved from <http://surl.li/fvfhq>
- Clémence de Grandval – Valse Mélancolique – Loving Duo. (2017). Yuri Guccione Flauto, Giovanna Di Lecce Arpa. Registrazione effettuata presso Palazzina Liberty Milano il 26 gennaio 2017. Audio e Video Massimo Allegri www.massimoallegri.com. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=IyV23ZHVTOE>
- Clémence de Grandval Lamento & Scherzo (2021). Ann Lemke, oboe & Amanda Sabelhaus, piano. Recorded in 2021 at Birmingham First United Methodist Church in Birmingham, Michigan: Ann Lemke Oboe Studio, <https://www.youtube.com/watch?v=HzcRc-CxhM>
- Heinrich, A. (compil.) (1991). *Organ and harpsichord music by women composers. An Annotated Catalog*. New York: Greenwood Press. London: J. M. Dent & Sons LTD; New York: E. P. Dutton & CO. Retrieved from <https://archive.org/details/voltareshistory00volutoft/mode/2up>
- Marie Félicie Clémence de Reiset, Vicomtesse de Grandval. Trio de Salon (1847). Nancy Ambrose King, oboe, Jeffrey Lyman, bassoon and Martin Katz, piano, Published by TrevCo Music Publishing, 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=dK7gtSo6V4o>
- Voltaire's history of Charles XII, King of Sweden. (1908). (Translated by Winifred Todhunter, Introductory note by Rt. Hon. John Burns, M. P.). London: J. M. Dent & Sons, Ltd; New York: E. P. Dutton & CO, <https://ia800909.us.archive.org/22/items/voltareshistory00volutoft/voltareshistory00volutoft.pdf>
- Wertheimer, M. (2021, March 5). Vicomtesse Marie de Grandval: A composer with pen names galore. *Library of Congress Blogs*. In the Muse Performing Arts

at the Library of Congress, <https://blogs.loc.gov/music/2021/03/vicomtesse-marie-de-grandval-a-composer-with-pen-names-galore/>

REFERENCES

- Bohutskyi, Yu. P. (2016). National Academic Opera and Ballet Theater named after T. G. Shevchenko. In *Encyclopedia of the history of Ukraine*. Vol. 7, p. 138. Retrieved from http://www.history.org.ua/?termin=Natsionalnyj_teatr [in Ukrainian].
- Clémence de Grandval – Valse Mélancolique – Loving Duo. (2017). Yuri Guccione Flauto, Giovanna Di Lecce Arpa. Recorded at Palazzina Liberty Milan on 2017, January 26. Audio and Video Massimo Allegrì www.massimoallegri.com. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=IyV23ZHVTOE> [in English, Italian].
- Clémence de Grandval Lamento & Scherzo (2021). Ann Lemke, oboe & Amanda Sabelhaus, piano. Recorded in 2021 at Birmingham First United Methodist Church in Birmingham, Michigan: Ann Lemke Oboe Studio, <https://www.youtube.com/watch?v=HzcRcC-CxhM> [in English].
- Heinrich, A. (compil.) (1991). *Organ and harpsichord music by women composers. An Annotated Catalog*. New York: Greenwood Press [in English].
- Kaznacheeva, T. A. (2017). Petro Sokalsky – the first Ukrainian professional opera composer. *Problems of interaction of art, pedagogy, theory and practice of education*, 46, 20–34 [in Ukrainian].
- Kebuzynska, K. (2004). «Mazepa» Marie de Grandval on the French opera stage In *Open archive. Year book of materials and research on the history of modern Ukrainian culture*. Vol. 1, p. 252. Kyiv: Krytyka [in Ukrainian].
- Kovalevska, O. K. (2013). *Iconography of Ivan Mazepa in the fine arts of the 20th – early 21st centuries*. Kyiv: Tempora [in Ukrainian].
- London: J. M. Dent & Sons LTD; New York: E. P. Dutton & CO. Retrieved from <https://archive.org/details/voltareshistory00vultuoft/mode/2up> [in English].
- Makliuk, D. (2019). The figure of Ivan Mazepa as a cultural symbol: a historical-performance approach. *Problems of interaction of art, pedagogy, theory and practice of education*, 55, 61–76 [in Ukrainian].
- Marie Félicie Clémence de Reiset, Vicomtesse de Grandval. Trio de Salon (1847). Nancy Ambrose King, oboe, Jeffrey Lyman, bassoon and Martin Katz, piano,

Published by TrevCo Music Publishing, 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=dK7gtSo6V4o> [in English].

- Morieva, Ye. (2022a). The concept of Mazepa's art image in the creation of European and imperial-russian myths in the music and the role in this Liszt and Tchaikovsky. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 40–47, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-2-6> [in Ukrainian].
- Morieva, Ye. (2022b). Pushkin vs Byron and Hugo, Tchaikovsky vs Liszt. From the history of the opposition of Russian propaganda to the European “fashion on Mazepa” and the creation of the imperial anti-myth about the Ukrainian hetman. *Music*, 22 June. Retrieved from <http://mus.art.co.ua/mazepa-chaykovskyy-propahanda/> [in Ukrainian].
- Sakun, V. (2010). A little-known French opera “Mazepa”. *Echo weekly*. Retrieved from <https://exo.in.ua/news/5945> [in Ukrainian].
- Stanislavskiy, V. V. (2009). Ivan Stepanovych Mazepa. In *Encyclopedia of the history of Ukraine*. Vol. 6. Retrieved from <http://surl.li/fvfhq> [in Ukrainian].
- Voltaire's history of Charles XII, King of Sweden. (1908). (Translated by Winifred Todhunter, Introductory note by Rt. Hon. John Burns, M. P.). London: J. M. Dent & Sons, Ltd; New York: E. P. Dutton & CO, <https://ia800909.us.archive.org/22/items/voltareshistory00vultuoft/voltareshistory00vultuoft.pdf> [in English].
- Wertheimer, M. (2021, March 5). Vicomtesse Marie de Grandval: A composer with pen names galore. *Library of Congress Blogs*. In the Muse Performing Arts at the Library of Congress, <https://blogs.loc.gov/music/2021/03/vicomtesse-marie-de-grandval-a-composer-with-pen-names-galore/> [in English].

Du Ling

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student, the Department of Interpretology and Analysis of Music
e-mail: 30151900@qq.com
ORCID iD: 0000-0001-9276-3846

THE IMAGE OF IVAN MAZEPA IN OPERA WORKS OF THE 19TH CENTURY

Statement of the problem. *Ukraine is currently going through a period of forming its nation, so it is urgent to turn to historical figures who influenced the country's development. The tragic life of Hetman Ivan Mazepa has been attracting the attention of both historians and artists for over 300 years. Each of the authors was drawn to something "his own" in Mazepa's fate, so the range of artistic representations of the hetman is very wide: from traitor to hero, from warrior to philanthropist, from an ordinary person to an almost mythical creature. The question arises as to the relevance of Mazepa's personality representation in artistic works.*

The purpose of the article is to study the image of the Hetman in the opera practice of the nineteenth century using historical, chronological, cultural and comparative research methods.

For the first time, M. Grandval's opera is studied in comparative chronological and general cultural contexts.

Results and conclusions. *In world culture, the memory of I. Mazepa has been preserved mainly because his life reflects the main themes of Romanticism: loneliness, betrayal, love, exile. These romantic features prompted most authors to modify the historical truth, so Mazepa's portraits are very different from their prototype. Taking up the study of Mazepa's "operatic iconography", we found that three other operas of the same name were created in the nineteenth century, in addition to the most famous and most studied work by P. Tchaikovsky, written in 1881–1883. The first of them is the opera "Mazepa" ("Maria") by the prominent Ukrainian composer, folklorist, and music critic Petro Sokalsky (1832–1887). The opera was never staged. The second opera "Mazepa" chronologically was written and staged in St. Petersburg in 1859 by Borys Fitinhoff, a little-known Russian composer of German descent. The third opera "Mazepa" was written*

b the French composer M. Grandval (Marie Félicie Clemence de Rezet, Victoire de Grandval). By analyzing the facts of her creative life, we have clarified the main features of her compositional style, which represented the salon culture of the time and was the result of her own passion for opera. Her operatic work was quite fruitful: she created eight operas and two “lyrical poems” written together with the most famous librettists who collaborated with G. Bizet, Ch. Gounod, J. Massenet, C. Saint-Saëns. M. Grandval’s Mazepa (1892) is rightfully considered the most prominent and popular among the composer’s operas. After its premiere, the opera was performed for more than 10 years at opera houses in France. The answer to the question of why the composer of chamber and lyrical salon genres chose a large-scale historically significant image of Mazepa, on the one hand, should be sought in the high public interest in the romanticized image of the Ukrainian hetman and the related problem of power inherent in post-Napoleonic France. On the other hand, the creation of “Mazeppa” is a logical result of the internal evolution of Grandval’s operatic work from a one-act comedy to a five-act grand historical opera, which is a continuation of the established national tradition.

Keywords: *the image of Ivan Mazepa, opera art, M. Grandval’s creativity, Romanticism.*

Стаття надійшла до редакції 14 вересня 2022 року

УДК 792.82.071.28(477:44)(092)+78:793.3

DOI 10.34064/khnum1-6408

Анфілова Світлана Геннадіївна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,

кандидат мистецтвознавства, доцент,

кафедра історії української та зарубіжної музики,

e-mail: 2020anfilova@gmail.com

ORCID iD: 0000-0001-6910-8034

**РОЛЬ МУЗИЧНОГО КОМПОНЕНТА
В ХОРЕОГРАФІЧНІЙ КОНЦЕПЦІЇ С. ЛИФАРЯ**

Проблематика запропонованої статті стосується взаємодії музичного та хореографічного у балетній виставі. Спрямовуючи внутрішню логіку історичного розвитку жанру, цей механізм ускладнюється у ХХ столітті внаслідок змін у системі музичного мистецтва та сценічної хореографії, виникнення індивідуальних балетмейстерських концепцій. Мета дослідження пов'язана із висвітленням оригінальної позиції С. Лифаря (1904–1986) – славетного танцівника, музично обдарованого хореографа, що обирав для своїх постановок як партитури з музичної класики, так і твори сучасних авторів. Аналіз теоретичної системи, що викладена в його «Маніфесті хореографа», музично-хореографічної складової балетів «На Дніпрі» С. Прокоф'єва та «Ікар» А. Онеггера дозволяють критично оцінити новизну запропонованої С. Лифарем ідеї відмови танцю від музики, яка в дійсності передбачала інше розуміння ролі та змісту музичного компонента у хореографічній виставі.

Ключові слова: *музично-театральне мистецтво ХХ століття; французька музична культура ХХ століття; жанр балета; співвідношення музики та хореографії; хореографічна драматургія; С. Лифар; «На Дніпрі» С. Прокоф'єва; «Ікар» А. Онеггера.*

Постановка проблеми. Міркування про роль музики в балетно-му жанрі, її співвідношення з хореографічним текстом залишаються одними з найбільш дискусійних у науковому полі. Визнання її пари-

тетного, разом із танцем, положення в хореографічному спектаклі (подібно до двох сполучених судин, вони створюють «тіло» будь-якої композиції, фіксуючи у часопросторі ідею балетмейстера) насправді не вирішує раз і назавжди питання дійсного статусу мистецтва звуків у структурі балетної вистави. Не стає воно і ключем до розуміння професійних тонкощів самого процесу об'єднання сценічного руху та звуків, оскільки кожний окремий випадок є вкрай особливим, навіть в умовах підпорядкування діючому шаблону. В історії професійного балетного театру можливо виділити лише певні періоди, коли одна з тенденцій – першість хореографічного задуму та підпорядковане положення музики або, навпаки, висунення музичної драматургії на передові позиції із супутнім «ламанням» традиційних формул танцю – могла домінувати. Яким би великим не було наше прагнення впорядковувати процеси взаємодії музики і хореографії, привівши їх до єдиної логіки, геніальність обчислити неможливо. Підтвердженням цьому стають великі хореографічні прозріння в умовах абсолютно нецікавої музики і, навпаки, очевидні сценічні невдачі за наявності талановитої партитури. Скільки можна навести прикладів, коли один і той же музичний текст, до того ж, створений за правилами хореографії, міг бути приречений як на забуття, так і на безсмертя, опинившись в руках різних балетмейстерів!

У ситуації «музичних революцій» ХХ століття ця проблема набула нової актуалізації у зв'язку із оновленням жанрів, розкріпаченням творчої фантазії хореографів, що відкрило музиці будь-якого стильового напрямку доступ до балету. Нова ступінь свободи інтерпретаторських пошуків, продемонстрована ХХІ століттям, лише підтверджує нестримність подальшого впливу «абсолютної» музики (первісно не передбаченої для танцю) на процеси хореографічного мистецтва. Також слід визначити великий процент її залучення до сучасної балетмейстерської творчості.

Однак ставлення до музичного компонента з боку хореографів було різним, і не завжди на користь музики. Серед цікавих новацій минулого слід вказати на концепцію вільного танцю Сержа Лифаря (1904–1986) – славнозвісного танцівника, українця за походженням, балетмейстерська творчість якого є менш висвітленою у порівнянні із

діяльністю його колег М. Фокіна, Дж. Баланчіна та ін. Одним із головних питань, що цікавить і музикознавців, є співвідношення музики та хореографії в балетній виставі.

Аналіз досліджень і публікацій за темою. Фактологічна база дослідження спирається на великий обсяг праць, що, з одного боку, розкривають особливості творчої біографії митця, його виконавського стилю, а з іншого – містять його авторську позицію щодо ролі музики у балетній виставі.

С. Лифар належить до тієї категорії творців, чия особиста та професійна доля може розглядатися як одне з яскравих втілень духу епохи – тривалого за часом і насиченого подіями періоду європейського мистецтва 1920–1980 років. Вже одна ця обставина, а також факти його біографії – зухвала втеча з радянської Росії на Захід (1923), стрімка і блискуча кар’єра у «Ballets russes» С. Дягілева (1923–1929), творча співпраця з видатними діячами того часу¹, художнє керівництво балетною трупною Паризької Національної опери (1930–1945; 1947–1958) – все це викликало стійкий інтерес до цієї особистості.

Після першої серйозної публікації одного з провідних критиків перших десятиліть ХХ століття Андрія Левінсона (Levinson & Lifar, 1934), матеріали про С. Лифаря з’являються у французькому мистецтвознавстві з певною періодичністю (Prunières, 1935, Gropius & Servane, 1947; Hofmann, 1953; Laurent & Sazanova, 1960). Ряд ґрунтовних монографій створено і після смерті митця (Schouvaloff, 1998; Christout & Lefèvre, 2006; Poudru, 2007; Pastori, 2009). Їхні автори – історики театру і танцю – досліджують різні грані творчого обдарування С. Лифаря як танцівника та балетмейстера, педагога і шоумена, історика та теоретика танцю, натхненного лектора і талановитого письменника.

Але незважаючи на світове визнання митця, його ім’я довгий час було під забороною у СРСР, підпадаючи під категорію «формаліста» й «емігранта»: «Принаймні, в Українській радянській енци-

¹ С. Лифар товаришував та співпрацював із К. Шанель, Ж. Кокто, П. Пікассо, М. Ларіоновим, Л. Бакстом, С. Далі, Дж. Баланчиним, М. Фокіним, І. Стравинським, А. Онеггером, А. Жоліве, А. Соге.

клопедії (1974–1985 р.р.) та в Українському радянському енциклопедичному словнику (1987 р.) прізвища Сергія Лифаря, на той час відомого у всьому світі балетмейстера, не було» (Балабко, 2011: 3). Лише 2007 року у перекладі з французької з'являється автобіографічна книга майстра «Спогади Ікара» (Лифар, 2007). Вступ до неї написано Юрієм Станішевським², провідним вітчизняним балетознавцем, що підкреслює нерозривний духовний зв'язок артиста із батьківщиною, українською культурою. Не можна залишити поза увагою і працю публіциста, прозаїка Олександра Балабко «Київ, Іринінська, Лифарям...», що вирішена за жанром як «повість за листами митця» (Балабко, 2011). Постать С. Лифаря розкривається за допомогою унікальних матеріалів – 60-ти листівок, знімків, що були передані артистом своїм рідним після втечі за кордон і склали так званий «київський архів» видатного митця.

Великою підмогою в опрацюванні цієї теми є книги танцівника, написані ним протягом життя. Деякі з цих 28 праць³ мають автобіографічну спрямованість, тоді як інші присвячені питанням історії та теорії танцю. Однією з головних може вважатися «Маніфест хореографа», виданий вперше 1935 року в Парижі видавництвом *Coopérative Étoile*, де балетмейстер викладає оригінальну позицію розуміння співвідношення музики і танцю в балетному спектаклі (Lifar, 1935). Незважаючи на повноту інформації і розробленість теми, творчість С. Лифаря видається перспективною для наукового дослідження в контексті вивчення музичного компонента його хореографічних концепцій крізь призму співвідношення музики і танцю. Цей підхід і обумовлює **актуальність теми та новизну пропонуваної статті**.

² Станішевський Юрій Олександрович (1936–2009) – видатний український театрознавець, автор понад 500 наукових праць з історії та теорії балету, Президент Національного комітету всесвітньої ради танцю ЮНЕСКО. Ініціював створення в Києві Міжнародного конкурсу балету імені Сержа Лифаря та Міжнародного фестивалю танцю «Серж Лифарь де-ля-данс» (проводився сім разів з 1994 по 2011 роки). Був незмінним художнім керівником шести з цих заходів (від 1994 до 2008).

³ Повний перелік книг С. Лифаря наведено на офіційному сайті фонду балетмейстера (Fondation Serge Lifar). Деякі з них були видані в Парижі ще за життя артиста і наприкінці 1990-х репринтно відтворювалися з повним збереженням орфографії оригіналу.

Мета статті – розглянути концепції балетних вистав «На Дніпрі» та «Ікар» С. Лифаря в аспекті проблеми взаємодії музичного та хореографічного.

Методологія дослідження. Одним з ключових обрано *комплексний підхід*, що дозволяє враховувати синтетичну природу балетного жанру, поєднання музичного та хореографічного текстів. Він реалізується через *структурно-функціональний* та *аудіо-візуальний* методи аналізу, використані задля доказовості при системному розгляді музичного цілого партитур балетів С. Прокоф'єва та А. Онегера.

Викладення основного матеріалу. Ідея підпорядкування музичного тексту хореографічному, або, навпаки, первинність музичного імпульсу при розробці танцювального рішення визначили появу різних типів спектаклів: *дивертисментного* (такого, що спирається на сюїтний тип композиції у вигляді вільного нанизування танцювальних номерів, передбачає жанрову конкретику і глибинну дансантиність музики, стилістику класичної хореографії в її академічному вираженні) та *драматичного* (із тяжінням до наскрізних принципів розвитку за аналогією із симфонізмом в музиці, збагаченням танцювальної мови через вивільнення пластики, залучення пантоміми). Серед хореографів, починаючи від XVII століття, – часів офіційного заснування Академії танцю в Парижі (1661) – були прихильники як однієї, так і іншої концепції. Деякі митці (Ж.-Ж. Новерр, Ж. Перро, М. Петіпа) у своїй творчості віддали данину обом типам балетної драматургії, що було продиктовано як природою жанрової генетики балету, логікою його історичного розвитку (в широкому сенсі це питання історичного стилю), так і особливостями творчої еволюції митця (авторський стиль), а також його позиції щодо місця музики у хореографічній виставі.

Слід підкреслити, що, незважаючи на розділення професійних обов'язків (хореограф «пише» танцювальними рухами, а композитор – звуками), питання «музичного» завжди негласно входило до сфери професійної компетенції балетмейстерів. Наскільки музично чутливим має бути балетмейстер, щоб відчутти у музиці майбутній хореографічний образ? Знайти точний танцювальний малюнок? Точно відтворити у рухах характер музики? Здається, любов до музики має бути для балетмейстерів «другою натурою». І це підтверджує професійна

практика: протягом XVIII–XIX століть неможливо було знайти хореографів без музичної освіти. Багато з них були музично обдарованими: опанували музичні інструменти (А. Бурнонвіль, Ж.-Б. Блаш), виступали в концертах (М. Гардель, Ж. Доберваль, П. Гардель, Ш. Дідло, Г. Джойя, С. Вігано, Л. Іванов, М. Фокін) і, навіть, підкоряли Європу як концертуючі скрипалі-віртуози (А. Сен-Леон). Більшість занять в балетному класі тих часів відбувалася під супровід скрипки хореографа-репетитора. Часто у своїх виставах постановники виконували на сцені скрипкові *solì* (А. Сен-Леон в балетах «Маркітантка», «Скрипка диявола», «Сальтарелло»), а іноді і створювали музику до своїх балетів (С. Вігано).

Музично-театральна практика ХХ століття не відмінила цієї традиції. Видатні сучасники С. Лифаря, балетмейстери М. Фокін, Дж. Баланчин⁴ були прекрасними музикантами, які вагались у юності з обранням професії на користь музики чи балету. Музично обдарованим був і Серж Лифар. У першій книзі спогадів («Страдні роки») багато фактів вказують на його особливе ставлення до музики: «...у ранньому дитинстві музика діяла на мене сильно і чисто-фізично; мені хотілося якось виразити той душевний рух, який викликала в мені музика, але я не знав, як виразити його, і звідси разом із солодким почуттям, що розливалось по тілу, виникало почуття якоїсь незадоволеності, ущербності, напружувалися нерви і не знаходили своєї розради», – згадував танцівник (Лифарь, 1935: 24).

У гімназійні роки музика стала для С. Лифаря про духом, що рятував від нудьги учбового процесу. Одночасно зі вступом до підготовчого класу гімназії він почав вчитися грати на скрипці у Київській

⁴ Свою надзвичайну природну обдарованість М. Фокін демонстрував, окрім танцю, ще і в живопису та музиці. Оволодівши грою на піаніно, скрипці, балалайці та домрі, майбутній балетмейстер грав у відомих ансамблях свого часу – неаполітанському оркестрі Джиніслао Паріса та оркестрі народних інструментів В. Андрєєва. Джордж Баланчин, народившись у сім'ї грузинського композитора Мелітона Баланчівадзе, не міг оминати музику: з 13 річного віку, коли у 1917 р. балетну школу внаслідок революційних подій було розпущено, заробляв на життя, працюючи тапером. У 1921 році вступив до Петроградської консерваторії, де вивчав гру на фортепіано, теорію музики, контрапункт, гармонію і композицію.

консерваторії у знаменитого на той час професора Воячека. Однак скрипка, як і інші сольні інструменти, прийшлися йому не до душі. Перевагу у смаках було віддано співу, оркестру та роялю («оркестру в мініатюрі»). Любов до вокалу реалізувалась у заняттях з регентом Придворної співацької капели Калішевським, активній участі у хорах Гімназії та Київського Софійського Собору. Поряд із цим, найбільшою пристрастю юнака стала гра на роялі. Восени 1919 року, під час вуличних боїв у Києві, С. Лифар дістав поранення руки, ускладнене запаленням, але чудом залишився живим. Питання, чи дозволить стан руки грати на роялі, чи вона залишиться покаліченою на все життя, турбувало його на той час більше, ніж власна безпека. Після довгих місяців домашнього лікування він повернувся до занять на фортепіано в Київській консерваторії, незважаючи на вкрай складну ситуацію, що відбувалася у його рідному місті. «Музика, що колись була моїм захопленням⁵, стала відтоді для мене єдиною підтримкою, єдиною розрадою» (Лифар, 2007: 21). Саме класична музика, а точніше, факт її використання на уроках Броніслави Ніжинської в її школі при Київській опері, визначила бажання Лифаря займатися балетом.

Його музична обдарованість стала підґрунтям для розкриття іншого – балетного – дару. Невипадково, критично оцінюючи відчуття своєї тілесної природи під час підготовки партії, він ототожнював себе із нематеріальними явищами: «... іноді здавалося, ніби я долав самого себе, стаючи лише музикою, ритмом, позою, експресією в усій повноті й глибині» (Лифар, 2007: 134). І знову, дуже показовим в цьому вислові є висування музики на перше місце, адже думати, усвідомлювати свої емоції, творчі інтуїції, залучаючи до цього музичні категорії, було природним для Лифаря з дитинства⁶. У своїй балетмейстерській практиці він порівнює тіло танцівника з симфонічним оркестром, «що гармонійно поєднує різні частини, щоб народилася пластична музика: руки співають, долоні говорять, ноги відбивають

⁵ С. Лифар мріяв бути великим піаністом.

⁶ «У дитинстві я багато і якимось особливо серйозно, часом похмуро, думав і досі пам'ятаю свої дитячі думи, але вони збереглися в моїй пам'яті музично, загальним тоном, без логічного зв'язку, майже доходячи до порога свідомості і знову вислизуючи, не дозволяючи себе захопити та закріпити на папері» (Лифарь, 1935: 24).

ритм і пишуть. <...> Танцівник одночасно є оркестром, диригентом і музикантом в оркестрі. <...> Лінії – це мелодії танцю, па – пластично акцентовані акорди. Як і в музиці, акорди можуть бути гармонійними або дисонансними. Власне, велике романтичне “Адажіо” є не чим іншим, як розгортанням досконалого акорду» (Лифар, 2007: 144).

Як свідчить історія балетного театру, музичність балетмейстера нерідко ставала запорукою реформаторських рішень у сфері сценічного мистецтва. І у випадку з Сальваторе Вігано, Львом Івановим, Михайлом Фокіним, а згодом і Джорджем Баланчиним, музика, виступаючи первісним імпульсом, змінювала «кут зору» на звичні можливості танцю, його елементи. Тому домінуючою в реформаторських пошуках XVIII–XX століть частіше ставала ідея перенесення на балетну сцену музики, що підпорядковувалась законам «чистого» інструменталізму. Можна було б припустити, що й С. Лифар, враховуючи свою музичність і освіченість у цій сфері, прямуватиме тим самим шляхом, що і його колеги. Проте у своєму «Le Manifeste du choregraphe» (Lifar, 1935) автор окреслює протилежну позицію, піддаючи різкій критиці домінуючу у XX столітті ідею музичної всеосяжності танцю («немає такого музичного твору, який би неможливо було станцювати, будь то чи хорал Баха, соната Бетховена або симфонічна картина Дебюссі»), вважаючи її причиною поневолення хореографії музикою. На думку С. Лифаря, завдяки ряду вдалих сценічних інтерпретацій музики Шумана, Вебера або Дебюссі виникло ілюзорне відчуття розквіту хореографії. Насправді ж балетний текст перетворився на ілюстрацію партитури, надав музикантам ліцензію на «абсолютне панування» (Lifar, 1935: 128)⁷. Негативними наслідками цього стало створення (або використання для танцю) музики, у якій не була врахована фізична природа тіла танцівника, а саме, неможливість надмірно тривалого сольного танцю, складність та незручність відтворення примхливих ритмів. Часті контрасти темпів руйнували внутрішню

⁷ «То хто ж поставив наше мистецтво на шлях, яким воно йде нині? Хто зробив його рабом чудового, але деспотичного господаря – музики? Це всі ми – хореографи, танцюристи чи танцівниці. Справді, не музика поневолила нас, а ми самі з власної волі прийняли окови, тяжкість яких відчувається тільки зараз» (Lifar, 1935: 128).

цілісність хореографічного фрагмента, що також суперечило законам танцювальності в балеті. Підтвердженням подібної «байдужості» композитора до хореографічних законів та опосередкованим поштовхом до створення С. Лифарем власної концепції «музично-хореографічного» стали події з його творчої практики. У «Спогадах Ікара» артист згадує, що, виступаючи в антрепризі С. Дягілева, він «надто часто намагався адаптувати *па* до нетанцювального ритму або ж, навпаки, цілковито нехтувати ритмом, створюючи засобами танцю ілюзії, в які всі вірили» (Лифар, 2007: 49). Кульмінацією прояву протиріч стала робота над балетом «На Дніпрі» С. Прокоф'єва, що був замовлений композитору у 1932 році.

Свою позицію Лифар фактично висловлює, наводячи цитату з рецензії видатного балетознавця того часу Андрія Левінсона, який надав критичний відгук про музику цього балету, що, на його погляд, відзначена невиправданою поліритмією, строкатістю темброфактури та дискретністю тематичного розвитку, які в цілому заважають логічності та неперервності хореографічного розвитку (за: Лифар, 2007: 51). Критика С. Лифарем разом з А. Левінсоном музики балету «На Дніпрі» як такої, що суперечить танцю, викликає певне здивування. Сценічна історія доводить, що матеріал прокоф'євських балетів був затребуваним, отримав не тільки сценічне втілення під час прем'єрних показів, але й закріпився згодом в репертуарі світових театрів (наприклад, «Блудний син», «Ромео і Джульєтта», «Попелюшка»). Розмаїття існуючих на сьогоднішній день балетмейстерських рішень, часом діаметрально протилежних за стилістикою, підтверджує потенціал цих партитур, їх здатність ініціювати нові хореографічні ідеї.

«На Дніпрі» також може розглядатися ідеальним для свого часу варіантом модерністського балетного твору в силу лаконізму форми, відходу від громіздкого сюжету й, водночас, націленістю музики на сценічну дію, яскравості та музичної гостроти партитури. Дійсно, його звукове рішення і сьогодні сприймається як незвичне і достатньо сучасне. Багато в чому цьому сприяють особливості гармонічної мови С. Прокоф'єва: ладова нестійкість, порушення класичних функціональних зв'язків, підкреслена хроматизація мелодики. Все це вплинуло на фонічну природу балетної музики, позбавивши її традиційної про-

стоти і милозвучності, зручних для танцю. Поряд з цим, дансантиність відчувається дуже яскраво: оновлюючи внутрішню природу тем, композитор в той же час зберігає типологічні особливості балетної музики – періодичність, повторність мотивів, фраз, тем, що на генетичному рівні підкреслює зв'язок із традицією. Про кантилену класичних балетів минулого нагадують і теми, котрі можна зустріти навіть у кожному номері прокоф'євського твору. Вони відзначені вільним мелодичним розгортанням з неперервним оновленням інтонаційного ядра (найбільш яскравими прикладами є № 3 «*Pas de deux*» (ц. 36) і № 5 «Заручини» (ц. 73)). Не відмовляється композитор і від музично-хореографічних форм класичного танцю, на що вказують назви «*Pas de deux*» (№ 3), «Чоловіча варіація» (№ 4). Контури *Pas d'ensembles* можна побачити у низці номерів від 5 до 8-го⁸ (див. Prokofieff, 2003).

Повертаючи музично-хореографічні схеми, С. Прокоф'єв зберігає і їхні типові ознаки: репризність форми, переважання експонування над розвитком, квадратність структур. Це вказує на розуміння композитором ролі музики в балеті, збереження її прикладних функцій, хоча і в умовах оновленої музичної мови. В той же час, динамізація дансантичних номерів завдяки частій зміні розмірів, яка, здається, викликала обурення А. Левінсона і звинувачення партитури у «норовистості», була, безсумнівно, новаторським ходом. При певній зацікавленості балетмейстера така музика надавала простір фантазії, оскільки зміна темпу, фактури, типів руху відображала зміну сценічних ситуацій та дій героїв, наповнювала танець сюжетністю (№№ 3, 5)⁹.

Після аналізу музики балету «На Дніпрі» виникає закономірне питання щодо причин несприйняття молодим танцівником-хореографом, який прагнув до експериментів, цієї партитури, де інноваційність перебувала у тісному зв'язку із традицією. Можна лише припустити, що театральність музики С. Прокоф'єва була настільки сильною і са-

⁸ № 5 «Заручини», № 6 «Танець Нареченого», № 7 «Танець Нареченої» і № 8 «Танець чоловіків» об'єднуються в *Pas d'ensembles*, структура якого складається з дуетно-масової початкової сцени, варіацій головних героїв (Нареченого і Нареченої) та заключного масового танцю.

⁹ Більш детально про зв'язок перших балетів композитора із традицією класичного балету можна ознайомитись у статті авторки цього дослідження (Лепилина, 1998).

модостатньою, що виявилася спроможною пригнітити творчу волю Лифаря-хореографа. Це могло бути суттєвим фактором, оскільки Лифар завжди відрізнявся незалежністю характеру і творчим підходом до виконуваного тексту, що виявлялося в його «редагуванні» вже існуючих партій. Показовим є епізод з виконанням артистом головної ролі в балеті «Блудний син» (1929) С. Прокоф'єва в хореографії Джорджа Баланчина. У «Спогадах Ікара» танцівник згадує, що під час репетицій мав сумніви щодо інтерпретації балету, але підкорявся волі Дж. Баланчина. Під час прем'єри він прийняв рішення станцювати свого «Блудного сина» на власний розсуд, імпровізуючи, драматизувавши первісний текст (Лифар, 2007: 27).

Свою концепцію співвідношення музичного та хореографічного С. Лифар реалізував у балеті «Ікар» (1935). Перша авторська робота для Паризької опери стала ключовим пунктом в творчій біографії вже славетного на той час танцівника і прем'єрою та маніфестом його балетмейстерської позиції. На жаль, інформація про цей твір у вітчизняній літературі майже відсутня, що, можливо, є наслідком закритого доступу до партитури, яка й досі зберігається в бібліотеці-музеї Паризької опери у вигляді рукопису-автографа 1935 року, з позначками від 1962 року (скорочення, модифікації), які були зроблені вже після смерті А. Онеггера під час відродження балету в новій постановці. Завдяки розвідкам Ромена Фейста¹⁰ та Югетт Кальмель відкривається унікальність цього твору (Feist, Calmel, 2003).

Ідея хореографічної розробки давньогрецького міфу про Ікара переслідувала Лифаря давно. У 1932 році, створивши ескіз танцювальних рухів та ритмів, він звертається до молодого композитора Ігоря Маркевича та згодом отримує партитуру з красивою та універсальною, за його словами, музикою, яка сприяла творчому піднесенню. Цей проект навіть був презентований під час приватного прослуховування партитури в червні 1933 року та анонсований у музичному журналі «Ревю» (вересень-жовтень 1934 року). Однак С. Лифар відмовляється від подальшої сценічної реалізації «Ікара» з музикою І. Маркевича, пояснюючи це невідповідністю танцюваль-

¹⁰ Ромен Фейст / Romain Feist – куратор бібліотеки-музею Паризької опери.

ного ритму, який жив в його балетмейстерській уяві, ритмам музичного твору.

Наступним кроком стала робота з піаністом у студії: Лифар розробляв танцювально-пластичні рухи, а музикант фіксував їх на папері у ритмоформулах. При цьому запропоновані ритми залишалися у межах традиційної метрики ($\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{6}{8}$). Виникла композиція, що складається з восьми розділів: Увертюри та семи музично-хореографічних номерів¹¹. За планом С. Лифаря, в першому («Jeunes filles / Entrée des garçons») юні дівчата та хлопці в танці радіють життю, насолоджуючись енергією молодості та руху; другий («Entrée de Dédale») стає пластичним портретом Дедала, захопленого ідеєю польоту. Її візуалізовано за допомогою легкої конструкції з дроту, обтягнутою прозорою тканиною. Це умовне крило, немовбито його ескіз, Дедал бережно та водночас рішуче тримає в руках, іноді простираючи його до оточуючих. Винахідник наче протиставляється натовпу (ансамбль юнаків) як такий, що пропонує людям своє відкриття, оцінити яке вони ще не в силах. У третьому («Icare») надано експозицію головного героя. Його пластичне соло, сповнене виразних арабесків, турів, обертів, подане як контраст до партії кордебалету (більш механістичні та повторювальні рухи чотирьох хлопців) та у співзвучності до партії Дедала (саме Ікару, як свому однодумцю, Дедал передає лук зі стрілою та птаха; їхню духовну близькість підкреслено і фрагментами повного збігу рухів).

Четвертий номер («Garçons») постає досить динамічним з точки зору наповненості подіями: Ікар, натхнений образом птаха, радісно танцює; з'являється Дедал, що забирає птаха з рук Ікара та спостерігає за його реакцією; юнак, в свою чергу, висловлює свою жагу до польоту через стрибки *entrechat*¹², що стають все вищими, створюючи вертикаль до горизонтальної лінії танців кордебалету. Кульмінація настає у п'ятому епізоді («Sans titre, Entrée des filles») – найбільш масовому у виставі (здіянні всі учасники) та значущому за змістом (Дедал да-

¹¹ Для аналізу було обрано постановку балету «Ікар» С. Лифаря у виконанні *Ballet de l'Opéra National de Bordeaux* у жовтні 2014 року, відеозапис якої можна знайти на каналі YouTube (Постановки С. Лифаря).

¹² *Entrechat* (антраша) – різновид стрибка в класичному балетному танці, під час якого ноги танцюриста швидко схрещуються в повітрі, торкаючись одна одною.

рує Ікару «справжні» крила і навчає його рухам, що імітують помаху птахів). Нарешті, юнак пробує самостійно злетіти, і двічі його спліткає невдача, що закінчується падінням у характерній позі збитого птаха – він лежить на землі спиною до глядачів на лівому боці із заломленою за спину лівою рукою та піднятою у небо правою рукою-крилом.

Після останньої спроби польоту кордебалет покидає сцену, немов розчарований видовищем натопт. Відчуття самотності Дедала та Ікара, що підкреслювалося протиставленням їх пластичного дуету партіям дівчат та хлопців, загострюється, оскільки розвиток історії героя набуває все більш драматичного відтінку. Дедал залишається єдиним, хто підтримує та надихає Ікара на його шляху освоєння неба (№ 6 «Variation»). І хоча нашу увагу прикуто до танцювального монологу головного героя, що виправдано власне жанровим визначенням (варіація в балеті – сольний танець), С. Лифар наділяє Дедала пластичними «репліками-вигуками», що підсилюють емоційну атмосферу номера та змушують сприймати його водночас і як дійову особу, і як коментаря подій.

Трагічна розв'язка наступає у сьомому фрагменті, «Mort d'Icare». Її ознаками стає ціла низка використаних балетмейстером та художником П. Пікасо прийомів світового й кольорового рішення, сценографії. За контрастом з попередніми номерами майже весь фінал вирішено у темряві, яка іноді із абсолютної переходить немов у «сутінки» – коли сцену «залито» синім кольором насиченого відтінку, немов літньої зоряної ночі. З цього містичного простору дискретно, немов сполохи кадрів архівної застарілої кіноплівки, з'являються почергово різні учасники драми: то вихоплюється білим променем фігура Ікара, який перетинає сцену в широких стрибках – польоті; то стає помітною фігура Дедала, який стрімко рухається по колу сцени, емоційно підкидаючи руки до неба, наче намагаючись розглянути у вишині свого сина; то група дівчат, подібна до зграйки зляканих птахів, кружляє навколо Дедала, виражаючи реакцію глядачів, що з землі спостерігають за падінням Ікара.

Останнім акордом драми стає «соло самотньої людини»: знесилений Ікар з одним крилом підводиться, щоб виконати свій *dance macabre*, востаннє підставляючи свої груди повітрю. Неочікувано, коли, здається, все скінчилося, темряву змінює яскраво висвітлена сцена – як на початку вистави – зі всіма іншими учасниками (кордебалетом та

Дедалом), що стоять навколо поверженого Ікара-«птаха». Цей балетмейстерський хід нагадує драматургічний принцип балетів-драм XIX століття, коли після загибелі головних героїв обов'язково мав місце фінальний Апофеоз, в якому дія переносилася у райські місця, що дарувало глядачам відчуття радості та задоволення. У постановці С. Лифаря повернення світла після темряви, за аналогією, сприймається позитивно, як гімн хоробрості, як перемога мрії над смертю та безсмертя ідеї, що здатна змінити світ.

Прем'єра «Ікара» викликала гучний резонанс, розділивши критиків на два табори – прихильників нового та лютих хулителів самої ідеї відмови балетмейстера від музики, в чому вони вбачали амбіціозність та водночас «примітивність філософії танцю». Цікаво, що впевненість у «відсутності музики» в цьому балеті панувала як офіційна точка зору майже до кінця 1980 років¹³. Помилковість подібних суджень з часом стає все більш очевидною разом із усвідомленням ролі в цьому проєкті Артюра Онегера.

В чому полягає суперечливість ситуації? Як зазначалося вище, музично обдарований від природи Серж Лифар у своїй балетмейстерській практиці неочікувано проголошує першість ... хореографії, а не музики (!), що йшло всупереч новітнім тенденціям того часу. На перший погляд здається, що він ратує за відродження у сценічній виставі прикладної функції музики, проти чого на протязі еволюції балету як музичного жанру поставали не тільки композитори, але й хореографи-реформатори (!), і тим самим, готовий відкинути це мистецтво у минуле. Якщо б це відповідало дійсності, то навряд чи «Ікар» був би достойний тієї дискусії, що не стихає навіть і сьогодні. Насправді, критикуючи первісне переважання музичної складової у концепції вистави, С. Лифар не відмовляється від музики як такої, а кардинально змінює зміст та «зовнішність» цієї компоненти балету. Підтвердженням стає факт звернення Лифаря під час роботи над «Ікаром» до композиторів – спочатку І. Маркевича, а потім А. Онегера. Інакше кажучи,

¹³ Для підтвердження Р. Фейст посилається на коментар, що з'явився у брошурі виставки, представленої на честь Сержа Лифаря у Палаці Гарньє на початку 1988 року, де слово *музика* балета «Ікар» знову було взятим у лапки (Feist, Calmel, 2003).

композитор розглядається ним як обов'язковий співавтор творчого процесу. Показовими є наведені Ю. Кальмель матеріали листування С. Лифаря та А. Онегера навесні 1935 року. Теплий тон звернення балетмейстера вказував на шанування ним обдарування композитора та його високу оцінку, віру в здатність А. Онегера оцінити та музично втілити новаторські ідеї «бідного хореографа, якій заплутався у власних ритмах»¹⁴. А. Онегер, який на той момент вже мав досвід роботи в балетному жанрі¹⁵, не відмовився від пропозиції С. Лифаря інструментувати вже надані готові ритми, що, на думку критиків, принижувало композитора, бо нагадувало «шкільне завдання». Однак зацікавленість А. Онегера, якій знайшов час для участі в даному проєкті навіть в умовах своєї завантаженості творчими замовленнями Іди Рубінштейн¹⁶, свідчить про оригінальність запропонованої ідеї та професійну складність завдання. Використовуючи 26 інструментів, він об'єднав їх в п'ять блоків однорідних за тембром ударних¹⁷, що

¹⁴ Ю. Кальмель наводить лист С. Лифаря А. Онегеру від 27 травня 1935 року (Feist, Calmel, 2003).

¹⁵ На той час А. Онегер був автором таких балетів, як «Le dit des jeux du monde» / «Сказання про ігри світу» (1918); «Vérité? Mensonge?» / «Правда? Брехня?» (1920); «Hogase victorieux» / «Горацій переможний» (1921–1922); «Fantasio» / «Фантазія» (1922); «Skating rink» / «Ковзанка» (1922); «Sous marine» / «Підводний човен» (1924–1925); «Rose de métal» / «Металева роза» (1928); «Amphion» / «Амфіон» (1929); «Sémiramis» / «Семіраміда» (1933–1934) (за матеріалами: Warszawski, 2003, в онлайн-енциклопедії *Musicologie.org*).

¹⁶ Саме цими обставинами, а саме можливими ускладненням творчих відносин А. Онегера з І. Рубінштейн, Ю. Кальмель пояснює появу на партитурі імені Й. Сіфера (замість А. Онегера), що породило ще одну містифікацію в історії музичного мистецтва (Feist, Calmel, 2003).

¹⁷ Р. Фейст перелічує склад всіх тембрових блоків, що вказані у рукопису: «Bloc I – Triangle + Enclumes + Cymbales antiques + Cymbale suspendue + Petite cymbale + Grande cymbal;

Bloc II – Castagnettes + Woodblocks + Xylophone + Maracas + Fouet + Petite crécelle + Grande crécelle;

Bloc III – Tambour de Basque + Tambourin + Tambour sans timbre + Caisse claire + Caisse roulante;

Bloc IV – Timbales (en Mi – Mib / Sol et La / Do) + Grosse caisse;

Bloc V – Gong + Tam-Tam + Tonnerre + Machine à vent» (Feist, Calmel, 2003).

доповнені двома контрабасами, котрі також трактуються як ударні, завдяки переважанню прийому *col legno*. Прості ритмоформули майстерно розподілені між інструментами перкусійного ансамблю, що перебирає на себе роль традиційного оркестру. При цьому майстерність композитора, на думку його колег-друзів, полягає у відсутності зловживання шумовою міццю, та, навпаки, досягненням найтонших відтінків: від піаніссімо, пронизаних таємничим тремтінням, до драматичних спалахів.

У ситуації підкорення музики хореографії єднальною ланкою між ними постає ритм, що йде від імпульсів тілесних рухів. З іншого боку, пластичний контрапункт різних учасників хореографічного дійства в «Ікарі» вочевидь стає віддзеркаленням тембрової диференційності перкусійного музичного ансамблю. Таке органічне переплетіння музичного та хореографічного, що неочікувано виникає навіть в умовах принципової позиції балетмейстера, свідчить про талант А. Онеггера та його високу майстерність у створенні, на основі простих ритмічних формул та виключно ударних інструментів, індивідуалізованого фону, насиченого за звучанням, що замінив собою традиційний музичний супровід.

Висновки. Для розуміння оригінальності позиції Лифаря-хореографа по відношенню до музики в балеті слід, напевно, враховувати особливості його професійної біографії, а саме – умови формування виконавської манери. На відміну від М. Фокіна та Дж. Балачіна, що «скуштували принад» балетного танцівника сповна – від початку навчання у театральному училищі до артистичної кар'єри, – його становлення відбувалось стрімко, індивідуально та самобутньо, поза тією академічною навчальною муштрою, в процесі якої слух майбутнього артиста балету формується через опанування хореографічних комбінацій відповідно до законів музичної дансатності. Інакше кажучи, його музичні пам'ять та слух були вільними від «обмеженості» традиційної балетної музики, а тіло – від полону танцювальних академічних умовностей. Наважимося припустити, що для М. Фокіна та Дж. Балачіна, які досконало володіли шаблонами класичного танцю, звільнення від них було неможливим без перегляду музичної складової, занурення в сферу «чистого інструменталізму», що тягло

за собою і розкріпачення хореографії, із збереженою опорою на мову класичного танцю, разом із визнанням музики як обов'язкової складової сценічної дії. Інакше у С. Лифаря. Його «м'язовій пам'яті» не потрібно було долати залежність від музично-хореографічних формул. Це, напевно, і зумовило підготовленість артиста до власного експерименту – створення танцю без музичного супроводу, ґрунтуючись лише на ритмічних імпульсах, що породжуються власне тілесним рухом.

Цікаво, що «Ікар» великою мірою залишився головним твором-маніфестом хореографа щодо ідеї про верховенство танцю над музикою в балеті. Відмова від музики в її традиційному мелодико-інтонаційному рішенні, опора лише на ритмічну партитуру представлені також у «Переможному Давиді» / *«David triumphant»* (1937, музика Вікторіо Ріеті) та у «Пісні пісень» / *«Le cantique des cantiques»* (1938, музика А. Онегера).

Решта оригінальних постановок С. Лифаря створювались із використанням повнокровних партитур композиторів як минулого (Л. Бетховен, Г. Ропарц, Ф. Шопен, К. Вебер, Г. Берліоз, П. Чайковський, Ж. Бізе, Й. Брамс, Е. Лало, А. Бородін, М. Римський-Корсаков, Дж. Россіні, Ж.-Ф. Рамо, Й. Бах, Ф. Шуберт та ін.)¹⁸, так і сучасної танцівнику доби (Д. Мійо, К. Шимановський, Ф. Гобер, Ф. Шмітт, М. Жобер, Ф. Пуленк, А. Жоліве, А. Соге)¹⁹.

У виконавській діяльності Лифарь також не розставався з роллю Альберта в «Жизелі», що свідчить про його глибинну відданість романтичному балету і основам класичної хореографії, хоча як балетмейстер він ратував за її оновлення, запропонувавши термін «балетна неокласика», елементи якої активно застосовував у власній творчій практиці.

В «Ікарі» С. Лифарем вперше було запропоновано прийом переведення тілесних рухів у ритмоформули, що комбінувалися в плас-

¹⁸ Послідовність імен композиторів вказана з урахуванням хронології спектаклів.

¹⁹ Повний перелік назв цих постановок С. Лифаря представлено як у Додатку до «Спогадів Ікара» (Лифар, 2007), так і на офіційному сайті Фонду артиста (Fondation Serge Lifar).

тичну партитуру вистави. У «Маніфесті хореографа» балетмейстер висловив надію, що музикант, який побачить транскрипцію його хореографії, зможе надихнутися нею так само, як і прочитаним віршем, та створить музику, що оживить заданий ритмічний і танцювальний рисунок: «Будь-яка поезія, навіть якщо вона побудована на незмінному ритмічному каркасі, може породити (і взагалі народжує) кілька мелодій, між якими нічого спільного не буде <...>. Моя ритмічна канва залишає музикантові найбільшу свободу натхнення, я вимагаю від нього лише одного – щоб він залишив у недоторканності мою загальну схему» (цит за: Feist, Calmel, 2003). А. Онеггер виявився тим ідеальним композитором, хто не тільки зрозумів, але й талановито втілює ідею хореографа, створивши на основі суто ритмічної партитури повноцінну музичну концепцію. Чи з'являться в історії жанру інші варіанти музичного втілення ритмічної діаграми «Ікара»? У будь-якому випадку, первісне композиторське рішення залишиться тим інваріантом, порівняння з яким буде неминучим.

Перспективи дослідження пов'язані із подальшим вивченням зразків творчої взаємодії композиторів та хореографів у творчій практиці ХХ–ХХІ століть крізь призму інтермедіальних зв'язків різних мистецтв та їх взаємозбагачення.

ЛІТЕРАТУРА

- Балабко, О. (2011). *«Київ, Іринінська, Лифарям...»: Повість за листами митця*. Чернівці: Букрек.
- Лепилина, С. Г. (1998). Ранние балеты С. Прокофьева в свете жанровой традиции. У зб. *Аспекти історичного музикознавства: дослідження та матеріали*, сс. 233–238. Харків: Прапор.
- Лифар, С. (2007). Спогади Ікара. (Пер. с фр. Г. В. Малець). Київ: Університетське видавництво «Пульсари». Отримано з: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?id=2739>
- Лифарь, С. (1935). *Страдные годы. Моя юность в России*. Книга 1. Париж: [б. в.]. Отримано з: Цифрова бібліотека «Київ», <https://dlib.kiev.ua/items/show/626#?c=0&m=0&s=0&cv=0>
- Постановки С. Лифаря. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=XrOp4Gs0GU&t=1527s>

- Christout, M.-F. & Lefèvre, B. (2006). *Serge Lifar à l'Opéra*. Paris: Editions de la Martinière.
- Feist, R., Calmel, H. (2003). Présentation d'oeuvres – Icare au théâtre du Châtelet: 25, 26, 28 et 29 juin 2003, <http://arthur-honegger.com/icare/>
- Fondation Serge Lifar. URL: <https://www.sergelifar.org/>
- Gropius et Servane. (1947). *A la rencontre de Serge Lifar*. Paris: La Sixaine.
- Hofmann, R. (1953). *Serge Lifar et son ballet*. Paris: Les éditions du journal musical français.
- Laurent, J., & Sazanova, J. (1960). *Serge Lifar, rénovateur du ballet français*. Paris: Buchet-Chastel.
- Levinson, A., & Lifar, S. (1934). *Destin d'un danseur*. Paris: Bernard Grasset.
- Lifar, S. (1935). Icare: le manifeste du chorégraphe. *Archives internationales de la danse*, 4, 128–129, http://mediatheque.cnd.fr/IMG/pdf/aid35_4_11.pdf
- Pastori, J.-P. (2009). *Serge Lifar: la beauté du diable*. Lausanne: Favre.
- Poudru, F. (2007). *Serge Lifar: la danse pour patrie*. Paris: Hermann.
- Prokofieff, S. (2003). *Sur Le Borysthène (On The Dnieper)*. *Opus 51. Ballet in two scenes*. London: Boosey & Hawkes.
- Prunières, H. (1935). «Icare, de Serge Lifar, à l'Opéra», *La Revue musicale*, 10 (158), 124–125.
- Schouvaloff, A. (1998). *The Art of Ballets Russes: The Serge Lifar Collection of Theater Designs, Costumes, and Paintings at the Wadsworth Atheneum*. New Haven: Yale University Press.
- Warszawski, J.-M. (2003). Honegger Arthur 1892–1955. In *Musicologie.org*, https://www.musicologie.org/Biographies/h/honegger_arthur.html

REFERENCES

- Balabko, O. (2011). «*Kyiv, Iryninska, to Lifars...*»: *A story based on the artist's letters*. Chernivtsi: Bukrek [in Ukrainian].
- Christout, M.-F. & Lefèvre, B. (2006). *Serge Lifar at the Opera [Serge Lifar à l'Opéra]*. Paris: Editions de la Martinière [in French].
- Feist, R., Calmel, H. (2003). Presentation of works – Icare at the Théâtre du Châtelet: June 25, 26, 28 and 29, 2003 [Présentation d'oeuvres – Icare au théâtre du Châtelet: 25, 26, 28 et 29 juin 2003], <http://arthur-honegger.com/icare/> [in French].

- Gropius & Servane. (1947). *Meet, Serge Lifar [A la rencontre de Serge Lifar]*. Paris: La Sixaine [in French].
- Hofmann, R. (1953). *Serge Lifar and his ballet [Serge Lifar et son ballet]*. Paris: Les éditions du journal musical français [in French].
- Laurent, J., & Sazanova, J. (1960). *Serge Lifar, renovator of the French Ballet [Serge Lifar; rénovateur du ballet français]*. Paris: Buchet-Chastel [in French].
- Lepilina, S. G. (1998). S. Prokofiev's early ballets in the light of genre tradition. In *Aspects of Historical Musicology: Research and materials*, pp. 233–238. Kharkiv: Prapor [in Russian].
- Levinson, A., & Lifar, S. (1934). *Destiny of a Dancer [Destin d'un danseur]*. Paris: Bernard Grasset [in French].
- Lifar, S. (1935). Icarus: the Choreographer's Manifesto [Icare: le manifeste du chorégraphe]. *International Dance Archives [Archives internationales de la danse]*, 4, 128–129, http://mediatheque.cnd.fr/IMG/pdf/aid35_4_11.pdf [in French].
- Lifar, S. (2007). *Memories of Icarus*. (Transl. from French by H. V. Malets). Kyiv: Pulsary. Retrieved from <https://elib.nlu.org.ua/view.html?&id=2739> [in Ukrainian].
- Lifar, S. (1935). *Suffering years. My youth in Russia*. Book 1. Paris: [no ed.]. Retrieved from “Kiev Digital Library”, <https://dlib.kiev.ua/items/show/626#?c=0&m=0&s=0&cv=0> [in Russian].
- Pastori, J.-P. (2009). *Serge Lifar: the beauty from the devil [Serge Lifar: la beauté du diable]*. Lausanne: Favre [in French].
- Poudru, F. (2007). *Serge Lifar: dance for the homeland [Serge Lifar: la danse pour patrie]*. Paris: Hermann [in French].
- Productions by S. Lifar. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=XrOp4Gs0GU&t=1527s> [in French].
- Prokofieff, S. (2003). *Sur Le Borysthène (On The Dnieper). Opus 51. Ballet in two scenes*. London: Boosey & Hawkes [in French].
- Prunières, H. (1935). “Icarus, by Serge Lifar, at the Opera” [«Icare, de Serge Lifar, à l'Opéra»]. *The Musical Review [La Revue musicale]*, 10 (158), 124–125 [in French].
- Schouvaloff, A. (1998). *The Art of Ballets Russes: The Serge Lifar Collection of Theater Designs, Costumes, and Paintings at the Wadsworth Atheneum*. New Haven: Yale University Press [in English].

Serge Lifar Foundation [Fondation Serge Lifar]. URL: <https://www.sergelifar.org/> [in French].

Warszawski, J.-M. (2003). Honegger Arthur 1892–1955. In *Musicologie.org*, https://www.musicologie.org/Biographies/h/honegger_arthur.html [in French].

Svitlana Anfilova

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
PhD in Art Studies, Associate Professor,
The Department of Ukrainian and World Music History,
e-mail: 2020anfilova@gmail.com
ORCID iD: 0000-0001-6910-8034

THE ROLE OF MUSICAL COMPONENT IN S. LIFAR'S STAGE CONCEPTION

Statement of the problem. *The role of music in the ballet genre, its relationship with choreographic text remain one of the most controversial in the scientific field. In the situation of the “musical revolutions” of the 20th century, this problem became acute in connection with the renewal of genres, the emancipation of the creative imagination of choreographers who began to use music of any style direction in ballet. Among the interesting innovations of the past, we should point out the concept of free dance by Serge Lifar – a famous dancer, Ukrainian by origin, whose work as choreographer is less covered than the work of his colleagues and contemporaries M. Fokin and G. Balanchin. **The purpose of the article** is to consider the interaction of musical and choreographic components in the concept of S. Lifar's ballet performance. For the first time S. Lifar's creative experiments are considered in the context of the relationship between music and dance with the defining the role of music in the conception of “free dance” that is **the innovative idea of this study.***

Recent research and publications. *After the first publication of the leading art critic A. Levinson (Levinson & Lifar, 1934), the materials about S. Lifar appear in French art history with a certain frequency (Prunières, 1935; Gropius & Servane, 1947; Hofmann, 1953; Laurent & Sazanova, 1960; Schouvaloff, 1998; Christout & Lefèvre, 2006; Poudru, 2007; Pastori, 2009). In the Ukrainian*

scientific space, attention to the artist's figure has been increasing since the late of 1990s (Yu. Stanishevsky in: Lifar, 2007; A. Balabko, 2011). Important for the development of the theme are the books of the dancer himself. In his "Le manifesto du chorégraphe" (Lifar, 1935) the choreographer lays out the understanding of the relationship between music and dance in a ballet performance.

Results and conclusion. S. Lifar realized his concept in the ballet "Icarus" (1935). Musically gifted by nature, in his choreographic practice, he unexpectedly proclaims the primacy of choreography, not music (!), which went against the latest trends of the time. The choreographer argued that the composer can use the fixed choreographic text in the same way as the text of a poem for creating music, which will enliven a given rhythmic and dance patterns. A. Honegger in the ballet "Icarus" uses 26 instruments, combines them into five blocks of drums of uniform timbre, supplemented by two double basses, which are also interpreted as percussions, due to the predominance of the *col legno* technique. The simple in essence rhythm formulas are artfully distributed among the instruments of a percussion ensemble that takes on the role of a traditional orchestra.

In S. Lifar's "Icarus" for the first time proposed a method of translating body movements into rhythmic formulas combined into a plastic score of the performance. A. Honegger turned out to be an ideal composer for such translation. If other versions of the musical embodiment of the "Icarus" rhythm diagram will appear in the history of the genre, the original compositional solution will remain the invariant, comparison with which will be inevitable.

Keywords: musical and theatrical art of the 20th century; French musical culture of the 20th century; ballet genre; correlation of music and choreography; S. Lifar; S. Prokofiev's "On the Dnieper"; A. Honegger's "Icarus".

Стаття надійшла до редакції 14 жовтня 2022 року

Наукове видання

Харківський національний
університет мистецтв імені І. П. Котляревського

Виходить з 1998 року

**ПРОБЛЕМИ ВЗАЄМОДІЇ МИСТЕЦТВА,
ПЕДАГОГІКИ ТА ТЕОРІЇ І ПРАКТИКИ ОСВІТИ**

ВИП. 64

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

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

Комп'ютерне макетування – Л. В. Русакова

Комп'ютерна верстка – О. Б. Мальцев

Підписано до друку 07.12.2022. Формат 60 x 84 1/16.

Умов. др. арк. 9,5. Об. вид арк. 9,6.

Зам. № . Тираж 100 прим.

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