

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти

Когнітивне музикознавство

Збірник наукових статей
Випуск 52

Харків
2019

*Затверджено до друку рішенням Вченої ради
Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського
(Протокол № 6 від 31.01.2019 р.)*

Редакційна колегія:

Вєркіна Тетяна Борисівна –	народна артистка України, професор, кандидат мистецтвознавства, ректор ХНУМ ім. І. П. Котляревського – голова (Україна)
Bednarek Wieslaw –	dr. hab. prof. AM, Wydział Wokalno-Aktorski, Akademia Muzyczna im. F. Nowowiejskiego w Bydgoszczy (Polska)
Драч Ірина Степанівна –	професор, доктор мистецтвознавства
Jeremus-Lewandowska Anna –	prof., dr. hab., Wydział Wokalno-Aktorski, Akademia Muzyczna im. J. Paderewskiego w Poznaniu (Polska)
Княновська Любов Олександрівна –	професор, доктор мистецтвознавства, завідувач кафедри історії музики ЛНМА імені М. В. Лисенка (м. Львів, Україна)
Loos Helmut –	prof., dr., Institute für Musikwissenschaft, Leipzig (Deutschland)
Marek Waszkie –	dr. hab. prof., Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza, Warszawa (Polska)
Petrovic Milena –	associate Professor of Solfeggio and Music Education, Faculty of Music University of Arts Belgrade (Serbia)
Черкашина-Губаренко Марина Романівна –	професор, доктор мистецтвознавства, кафедра історії зарубіжної музики НМА України імені П. І. Чайковського (м. Київ, Україна)
Шаповалова Людмила Володимирівна –	доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського (Україна)

Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство : зб. наук. ст. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського [відп. секретар – доктор мистецтвознавства, проф. Л. В. Шаповалова]. — Харків : ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2019. Вип. 52. — 204 с.

Дослідницькі розвідки провідних науковців і музикантів-практиків репрезентують інтерпретологічний напрям музикознавства України на сучасному етапі. Проблематика збірки наукових статей належить як до методології науки про музику (Розділ 1), так і до історії та виконавської поетики в артефактах різних історичних та композиторських стилів, жанрів і форм музикування (Розділ 2).

Видання призначене для аспірантів, магістрів та бакалаврів спеціалізації «Музичне мистецтво» та всім, хто цікавиться концептосферою сучасної гуманітаристики та розвитком музичного мистецтва України.

УДК 78.01



ЗМІСТ CONTENT

РОЗДІЛ 1. ФЕНОМЕНОЛОГІЯ МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ SECTION 1. PHENOMENOLOGY OF MUSICAL CREATIVITY

Михайлова Наталія. Сергій Прокопов: феномен творчої особистості. <i>Mikhailova N.</i> Sergiy Prokopov: phenomenon of the creative personality	6
Прокопов С. М. Твори Й. С. Баха та Г. Ф. Генделя у виконанні студентського хору ХНУМ імені І. П. Котляревського. <i>Prokopov S.</i> J. S. Bach and G. F. Handel's works performed by the choir of the Kharkiv National Kotlyarevsky University of Arts students	22
Клендій О. Семантика віртуозності в жанрово-стилістичній системі «Альбому» для фортепіано оп. 72 К. Сен-Санса. <i>Klendii Oleh.</i> The Semantics of Virtuosity in Genre-Stylistic System of C. Saint-Saëns's Album for Piano op. 72	38
Ван Дуангуй. «Вісім пісень» Чжао Цзіпіна як втілення вокально-інструментальної поеми. <i>Wang Duangui.</i> «Eight Songs» Zhao Jiping as the embodiment of vocal and instrumental poem	53
Лян Цзітао. Опера «Сибір» У. Джордано у контексті творчості композитора. <i>Lyan Tszitao.</i> The opera "Siberia" by U. Giordano in the context of the composer's creative work	71



- Чжан Гуанцзянь.** Композитор Чжан Чжао: взгляд на развитие современной китайской фортепианной музыки
Zhang Guangqian. Composer Zhang Zhao: a look at the development of modern Chinese piano music 85

РОЗДІЛ 2. ВИКОНАВСЬКЕ МИСТЕЦТВО В СИСТЕМІ СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРИ ТА ОСВІТИ SECTION 2. EXECUTIVE ART IN THE SYSTEM OF MODERN CULTURE AND EDUCATION

- Радкевич Юлія.** Співак як співавтор: особливості репрезентації української народної пісенності у концертно-мистецькому просторі сьогодення.
Radkevych Julia. The singer as a co-author: features of Ukrainian folk songs' representation in the concert and art space of the present .. 101
- Міц Оксана.** Педагогічна система розвитку фортепіанної техніки у творчості М. Мошковського.
Mits Oksana. Pedagogical system of piano technique evolution in the works of M. Moszkowski 119
- Николенко Р.** Специфика иронического в творчестве М.-А. Амлена на примере «Вариаций на тему Паганини».
Nikolenko R. The specifics of the ironic in the Marc-André Hamelin's creativity on the example of "Variations on a Theme of Paganini" 132
- Лермонтова О.** Редакції скрипкових творів для чотириструнної домри як художня інтерпретація авторського тексту.
Lermontova E. Editing violin works for four-string domra as an artistic interpretation of the author's text 145
- Хань Сюебин.** Раннее фортепианное творчество Сан Тонга.
Han Siuebin. Early piano work of Sang Tong: becoming a style 160

Чжу Фендайцзяо. Становление камерно-вокального стиля Чжу Цзяньэра: ранние сочинения. <i>Zhu Fengdaijiao.</i> The formation of the chamber-vocal style of Zhu Jian'er: early works	173
Гиголаева-Юрченко Виктория. Роль и специфика вокально-исполнительского универсализма (на примере деятельности КП «Харьковская областная филармония»). <i>Gigolayeva-Yurchenko V.</i> The role and specificity of vocal- performing universalism (on the example of the activity at MC “The Kharkiv Regional Philharmonic Society”)	188
Відомості про авторів	201



Розділ 1

ФЕНОМЕНОЛОГІЯ МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ

УДК 78.071.1.087.68 (477.54-25)

ORCID 0000-0003-0172-2091

DOI 10.34064 / khnum 1-5201

Наталія Михайлова

СЕРГІЙ ПРОКОПОВ: ФЕНОМЕН ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ

Михайлова Н. Сергій Прокопов: феномен творчої особистості. Висвітлено концепцію творчого універсалізму відомого українського диригента-хормейстера Прокопова С. М. Аналізується широкий спектр його мистецької діяльності, в аспекті виявлення різних векторів творчості митця: виконавського доробку, наукових засад та педагогічних настанов, музично-громадських ініціатив. Виявлено, що мистецький шлях Прокопова С. М. є прикладом універсалізму творчої особистості, індивідуальної своєрідності і неповторної виразності кожного справжнього майстра. Продовжуючи традиції корифеїв диригентсько-хорового мистецтва та спираючись на власний багаторічний досвід, спостереження та надбання у роботі, як з хоровими колективами різної вікової категорії та професійної спрямованості, так і у викладанні фахових дисциплін, остаточно сформувалися основні методичні принципи його педагогічної діяльності. Науково-методичні праці С. М. Прокопова окреслюють коло питань, пов'язаних з проблемами хорового виконавства, хорової педагогіки та навчально-виховним процесом формування диригентів-хормейстерів на різних етапах розвитку. Мистецьку та громадсько-просвітницьку діяльність С. М. Прокопова визнано значним внеском в розвиток української культури.

Ключові слова: хорове мистецтво, диригент-хормейстер, універсалізм творчої діяльності.

Михайлова Н. Сергей Прокопов: феномен творческой личности.

Освещена концепция творческого универсализма известного украинского дирижера-хормейстера С. Н. Прокопова. Анализируется широкий спектр его художественной деятельности, в аспекте выявления различных векторов творчества маэстро: исполнительского наследия, научных основ и педагогических установок, музыкально-общественных инициатив. Выявлено, что творческий путь Прокопова С. М. является примером универсализма личности, индивидуального своеобразия и неповторимой выразительности каждого настоящего мастера. Продолжая традиции корифеев дирижерско-хорового искусства и опираясь на собственный многолетний опыт, наблюдения и достижения в работе, как с хоровыми коллективами различной возрастной категории и профессиональной направленности, так и в преподавании специальных дисциплин, окончательно сформировались основные методические принципы его педагогической деятельности. Научно-методические работы С. Н. Прокопова определяют круг вопросов, связанных с проблемами хорового исполнительства, хоровой педагогики и учебно-воспитательным процессом формирования дирижеров-хормейстеров на разных этапах развития. Художественную и общественно-просветительскую деятельность С. Н. Прокопова признано значительным вкладом в развитие украинской культуры.

Ключевые слова: хоровое искусство, дирижер-хормейстер, универсализм творческой деятельности.

N. Mikhailova. Sergiy Prokopov: phenomenon of the creative personality. Formulation of the problem. The modern choral art as never requires a theoretical understanding of the artistic experience accumulated over the years of its existence and enriched with the latest advances in this field. The bloom of the high professional choral performance in Ukraine shows, first of all, the active development of choral culture in practical terms, but unfortunately, in many theoretical aspects of the choral art there are significant gaps. Since in Ukraine a galaxy of dedicated experts in the field of the choral work function fruitfully, among whom the territory of the Slobozhanshchina region can boast the well-known name of Prokopov Sergiy Mykolayevych – the Honoured Art Worker of Ukraine, Professor, Head of the Choral Conducting Department of Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky, the coverage of the concept of the creative



universalism of the famous Ukrainian conductor-choirmaster seems to be of a high relevance.

The purpose of the article is to study a wide range of artistic activities of S. Prokopov in the aspect of identifying various vectors of creativity of this talented artist: his performances, scientific works and pedagogical guides, musical and public activities.

Analysis of the recent research and publications. The study of each of the directions of the creative activities of the artist is not possible in isolation from the consideration of the main trends in the modern choral art. Ukrainian musicology is on the way of rethinking the classical methodological recommendations and finding new theoretical and practical approaches to the study of many aspects of the choral activity. The recent publications by such scholars as L. Parkhomenko, A. Lashchenko, L. Kiyanovska, A. Martyniuk, L. Yarosevich, O. Batovska, Y. Voskoboinikova and many others confirm the relevance of issues related to the genesis and the further development of the choral art.

Research methods. The system analysis of the universe of the creative personality of the artist is the methodological basis of the study.

Presenting the main material. Sergiy Prokopov is a well-known conductor-choirmaster, prominent teacher and musical-public figure in Ukraine and abroad. After many years of study, under the influence of the outstanding masters of the conducting-choral art A. A. Miroshnikova, E. P. Kudryavtseva, V. O. Chernushenko and A. V. Mikhailov the main methodological principles of teaching professional disciplines finally formed, and they found their embodiment in the further professional pedagogical activity of S. M. Prokopov.

The research of the performing-pedagogical vector of the master's work made it possible to analyse one of the most important spheres of activity of S. M. Prokopov – the work with children's choir collectives. We should note that the sound of the choir called "The Spring Voices" is distinguished by the high quality of ensemble work, the most charming features of the children's voice – ease, charm, and flying. The repertoire of the choir is extremely wide and diverse from the Renaissance to contemporary domestic and foreign compositions, different in genres and subjects, which is quite difficult for the amateur team. That is why the professional recognition of the children's choir under the guidance of S. M. Prokopov is confirmed by many honorary awards of national and international competitions and choral festivals.

Following the traditions of Kharkiv choral school, Prokopov S. M., while heading the choir of the students of the Choral Conducting Department of KhNUA named after I. P. Kotlyarevsky, greatly changed not only the repertoire policy of the choir, but also revised the correlation of teaching-educational and concert-performing tasks. The choral class is not only a solid base platform for the professional education of future choirmasters-specialists. The choir of students, under the guidance of S. M. Prokopov, is a full-fledged performing collective, whose power makes it possible to perform compositions of great forms. Working on the sound of the choir, at the stage of a warm-up, he relies on the artistic principles of the sound production, which represent a peculiar emotional and psychological setting for the further professional communication between the choirmaster and the singers. Such accentuation of attention on the complex of psychological tasks during the performance of vocal-choral exercises helps to combine and correlate the emotional and psychological state and technical capabilities of the singers with subsequent performing intentions. The key to the work of the master is a special relation to the interaction of the language and musical intonation. Expressiveness as a conscious singing is impossible without the right intonation, a clear pronunciation, an emotional exaltation in the process of performing a choral composition.

The pedagogical activity of S. M. Prokopov continues in the class on conducting and relies on both the methodical foundations, theoretical positions, the generalizations of outstanding teachers, choirmasters, symphony conductors and many years of the own experience of the teacher, the conductor, and the conductor-choirmaster. Actually, his pedagogical style is characterized by a high level of culture, sophisticated taste, and deep knowledge of the specialty and in the related fields of both the humanities and social sciences.

The sphere of interests of scientific activity of S. M. Prokopov covers various areas of the choral art. The scientific and methodical works by S. M. Prokopov outlines a range of issues related to the problems of the choral performance, the choral pedagogy and the educational process of formation of conductors-choirmasters at different stages of development.

Professor S. M. Prokopov's active and responsible life position prompts him for the public-education activities. Holding the post of the Head of the Kharkiv branch of the Association called "The Choir Society named after M. Leontovych", on his initiative the significant competitions and festivals of the choral art take place, and they are known not only within Ukraine but also abroad. Sergiy Myko-



layevych presents reports on the relevant issues of the choral art at international and all-Ukrainian conferences, conducts numerous master classes, lectures and concerts.

Conclusions and the perspectives of the further research. Sergiy Prokopov is an example of a universal musician. To highlight one, the main of the directions of his activities is impossible. The teacher, choral conductor, scientist, talented organizer and musical-public figure, his work is a vivid example of creative and personal enthusiasm.

The prospect of the further development of the topic is related to the in-depth study of the various spectra of S. M. Prokopov's creative activities, his personal contribution to the development of Ukrainian culture.

Key words: choral art, conductor-choirmaster, S. Prokopov, universalism of creative activity.

Постановка проблеми. Сучасне хорове мистецтво як ніколи потребує теоретичного осмислення художнього досвіду, накопиченого за роки його існування та збагаченого новітніми досягненнями у цій царині. Розквіт високопрофесійного хорового виконавства в Україні насамперед свідчить про активний розвиток хорової культури в практичній площині, проте на жаль в теоретичних засадах багатьох аспектів хорового мистецтва є суттєві прогалини. Певною мірою це пов'язано з багатогранністю та багатовимірністю складної професії диригента-хормейстера. «Диригентське мистецтво вимагає наявності різноманітних здібностей. У їх число входить і те, що може бути названо диригентською обдарованістю – здатністю виражати в жестах зміст музики, робити «видимим» розгортання музичної тканини твору, впливати на виконавців» – писав відомий диригент, педагог та теоретик диригування І. Мусін [2, с. 8].

На щастя, не зважаючи на буремне сьогодення, в Україні плідно працює плеяда самовідданих фахівців хорової справи, серед яких на теренах Слобожанщини відоме ім'я Прокопова Сергія Миколайовича – заслуженого діяча мистецтв України, професора, завідувача кафедри хорового диригування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Його мистецький шлях є прикладом універсальзму творчої особистості, індивідуальної своєрідності

і неповторної виразності кожного справжнього майстра. Саме тому **метою** статті є всебічний аналіз мистецької діяльності С. М. Прокопова в аспекті виявлення різних векторів творчості талановитого митця: його виконавського доробку, музично-громадської роботи, наукових засад та педагогічних настанов.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Дослідження кожного з творчих напрямків діяльності митця неможливе у виокремленні від розгляду фундаментальних засад хорового мистецтва у працях Б. Асаф'єва, І. Мусіна, О. Полякова [1–3]. Українське музикознавство знаходиться в процесі переосмислення класичних рекомендацій та пошуку нових теоретичних та практичних підходів до вивчення новітніх аспектів хорової справи. На цьому шляху актуальними є дослідження, присвячені феноменології творчої особистості, що складає спеціальний предмет музичної інтерпретології. Зокрема, постаті С. М. Прокопова присвячені дослідження молодих науковців Г. Савельєвої [5] та Н. Червінської [6].

Виклад основного матеріалу. Сергій Миколайович Прокопов – відомий в Україні та за її межами диригент-хормейстер, видатний педагог та музично-громадський діяч. Жагу до співу, за спогадами Сергія Миколайовича, він відчував ще з дитинства. Його мати, Марія Іванівна, всіляко підтримувала та заохочувала захоплення музикою маленького Сергійка. Перші професійні знання та навички він отримав під час навчання у Курському музичному училищі (нині Курський музичний коледж імені Г. В. Свиридова), в якому займався дуже сумлінно та наполегливо, оскільки не мав попередньої музичної початкової освіти. Закінчивши з відзнакою училище у 1972 році, з особливою теплою у голосі та словами подяки згадує С. М. Прокопов своїх викладачів – А. Д. Корольову, Л. О. Третьякову, Ф. В. Гольцева.

Визначившись зі своєю подальшою професійною спрямованістю, Сергій Миколайович вступає до Харківського інституту мистецтв імені І. П. Котляревського в клас досвідченого педагога Мірошникової А. А., яка певною мірою відіграла значиму роль у подальшому становленні диригентсько-хорової майстерності фахівця. Нестримне бажання до самовдосконалення, пізнання тонкощів диригентсько-хорової справи, працелюбність, притаманні Прокопову С. М.

спонукали до подальшого розвитку – навчання в асистентурі-стажуванні Санкт-Петербурзької (Ленінградської) консерваторії імені М. А. Римського-Корсакова. Під впливом видатних майстрів диригентсько-хорового мистецтва Є. П. Кудрявцевої, В. О. Чернушенко, А. В. Михайлова остаточно сформувалися основні методичні принципи викладання фахових дисциплін, що знайшли своє втілення у подальшій професійно-педагогічній діяльності С. М. Прокопова.

Дослідження виконавсько-педагогічного вектору творчості майстра не можливе без розгляду однієї з найважливіших сфер діяльності С. М. Прокопова – роботи з дитячими хоровими колективами. Перший свій досвід роботи у цьому напрямку Сергій Миколайович отримав ще за часів училищного студентства, але єдиним дитячим колективом, з яким він самовіддано працював на протязі 34 років (1974–2008), колективом, що безмежно обожнював свого керманича став дитячий хор «Весняні голоси» Харківського обласного палацу дитячої та юнацької творчості. Наполеглива, кропітка, але дуже захоплююча праця з дітьми поступово піднімала рівень творчого розвитку колективу на новий щабель, опановуючи новий складний виконавський репертуар.

Завжди властиве Сергію Миколайовичу тонке відчуття композиторського задуму, що підкріплене неабиякими музично-теоретичними знаннями епохи, стилю та історії створення музичної композиції в повній мірі розкривають талант митця-інтерпретатора. Репертуар хору надзвичайно широкий та різноманітний від епохи Відродження до сучасних вітчизняних і зарубіжних творів, різних за жанрами та тематикою. Серед видатних майстрів імена О. Лассо, А. Лотті, Й. С. Баха, Ш. Гуно, Д. Каччіні, Дж. Перголезі, В. А. Моцарта, Й. Гайдна, С. Рахманінова, П. Чайковського, Ц. Кюї, П. Чеснокова, М. Лисенка, С. Людкевича, М. Леонтовича. Композитори сучасної Слобожанщини М. Кармінський, І. Ковач, Т. Кравцов, В. Золотухін, В. Птушкін, Л. Шукайло, М. Стецюн пропонували перше виконання своїх творів саме хору С. М. Прокопова, оскільки якісний виконавський рівень цього колективу, набагато вищий від аматорського і за статусом може вважатися напівпрофесійним.

Підтверджують професійне визнання дитячого хору і почесні нагороди: лауреат I премії II всеукраїнського конкурсу хорових колекти-



вів імені М. Д. Леонтовича (1993), міжнародного конкурсу «Артеківські зорі» (1999), володар Гран-Прі Всеукраїнського фестивалю хорового мистецтва «Співає юність України» (2004). Хоровий колектив відомий не лише в Україні, але й далеко за її межами. Польща, Болгарія, Франція, Німеччина, Білорусь, Латвія, Росія радо приймали цей чарівний дитячий хоровий колектив, захоплюючись його природніми щирими незабутніми емоціями: «...публіка була підкорена цим чудовим хором, котрим так натхненно, пристрасно і захоплено диригує Сергій Прокопов» – зауважувала французька преса¹. Узагальнюючи враження колег, професійних фахівців, та автора статті відмітимо неабияку якість ансамблевої роботи в звучанні дитячого хору, культуру звуку, виконавську гнучкість та природньо притаманні дитячому голосу дзвінкість, легкість, політність.

Багато вихованців цього чудового колективу завдячують педагогічному обдаруванню С. М. Прокопова в своїх подальших професійних успіхах і не лише на музичній ниві, оскільки, як справжній вчитель, він намагався виховувати не майбутніх музикантів, а насамперед людей високоморальної духовності, закоханих у гарну музику.

Нині вся увага Прокопова С. М. як художнього керівника колективу зосереджена на хорі студентів кафедри хорового диригування ХНУМ імені І. П. Котляревського. Хоровий клас не лише міцна базова платформа професійного виховання майбутніх фахівців-хормейстерів. Хор студентів, під орудою Прокопова С. М. – повноцінний виконавський колектив, потужність якого уможливило виконання творів великих форм. Вперше в Харкові в рамках міжнародного фестивалю «Харківські асамблеї» прозвучали такі масштабні композиції як: «Te Deum» Г. Генделя, кантата Й. Баха № 140 «Aus der Tiefe rufe ich», messa-brevis D-dur В. Моцарта, ораторія «Elias» Ф. Мендельсона, хорові номери з ораторії Р. Шумана «Рай та Пері». Майже водночас постійно відбуваються концертні виступи студентського хору, найбільш резонансні з яких: концерти «Діалог епох, діалог культур, діалог поколінь», пам'яті професора В. С. Палкіна (2015), до 90-річчя з дня народження професора А. А. Мірошнікової (2016) та 80-річчя профе-

¹ Логачёва Р. Спели мы во Франции // Вечер. Харьков. 1993. 19 авг.



сора Ю. І. Кулика (2017), фестиваль хорової музики до 250-річчя з дня народження Артемія Веделя, участь студентського хору у концертному виконанні опери «Пікова дама» П. І. Чайковського (2015, 2017), авторському концерті композитора Л. Дичко, концерт хору в рамках творчого проекту ХНУМ «Практична музикологія» (2018) та багатьох інших мистецьких заходах на різноманітних сценічних майданчиках міста Харкова.

Сергій Миколайович впевнений, що в хоровому класі формується весь комплекс хорового диригента, в тому числі його художній смак, уявлення про стиль твору, композитора, епохи, особисті уподобання. Саме хоровий клас, за його ствердженням, є осередком вокального виховання майбутніх фахівців хорової справи. Спостерігаючи за репетиційним процесом студентського хору, зауважу: з перших звуків розспівування стає зрозумілим, що вимогливість Сергія Миколайовича поширюється не лише на інтонаційно-образну сферу вокального виконання, але й зосереджена на вірному звуковидобуванні та природньому звучанні співочого голосу. Вчасні та влучні методичні вказівки допомагають не лише виправити недоліки звучання, але й зрозуміти природу вокального звуку. Так, наприклад, робота над I частиною меси Ф. Шуберта *Es-dur Kyrie* потребує не тільки точного наслідування нотного тексту партитури, композиторським ремаркам, а й повинна спиратися на принципи звуковидобування, характерні стилістичним закономірностям та образній сфері твору композитора-романтика, що не одноразово підкреслюється Сергієм Миколайовичем. Виконання ж хорового концерту *Es-dur* М. Березовського «Всі язиці воспещите руками», зокрема третьої частини, є прагненням досягти звучання, наближеного до ренесансного (особливої збалансованості, зокрема тембрової і динамічної), пошуком емоційної єдності. Вражає здібність майстра до подолання інертності у виконанні творів під час багаторазового їх повторення та подовженої фіксації певного емоційного стану, адже постійно утримувати концентрацію уваги співаків – справа не з легких!

С. М. Прокопов наполягає на необхідності сумісної праці, взаєморозумінні та єдиній вокально-педагогічній спрямованості керівника хорового колективу, хормейстерів та викладачів класу вокалу. Лише за таких умов можливе досягнення бажаної мети.



Спираючись на еталон співочого звуку, художній керівник хорового колективу має володіти бездоганним вокальним слухом, що здатен оцінювати, аналізувати та корегувати якість звуку в процесі фонації. Сергій Миколайович інтерпретує це як вміння визначати вірну роботу голосового апарату за якістю звуку. Працюючи над звуком у хорі, вже на етапі розспівування він спирається у роботі на художні принципи звуковидобування, що являють собою своєрідне емоційно-психологічне налаштування на подальше професійне спілкування між хормейстером та співаками, спонукаючи до натхненного співу, вільного невимушеного звучання голосу. Такий педагогічний метод дозволяє водночас вирішувати декілька важливих навчальних завдань. Починаючи від налаштування голосового апарату співаків до постійного та послідовного удосконалення виконавського рівню хорового колективу, забезпечуючи співаків технікою хорового виконавства. Безпосереднє залучення під час фонації різноманітних емоційних станів тембрально збагачує інтонаційну палітру хорового звуку. Таким чином, акцентуація уваги на комплексі психологічних завдань під час виконання вокально-хорових вправ допомагає поєднати та співвіднести емоційно-психологічний стан та технічні можливості співаків з подальшими виконавськими намірами.

Принциповим у своїй роботі Сергій Миколайович вважає особливе ставлення до взаємодії мовної та музичної інтонації. Виразність як усвідомлений спів, не можлива без вірної інтонації, чіткої вимови, емоційного піднесення в процесі виконання хорового твору. Саме тому репетиційна робота з хором насичена метафорами, епітетами, порівняннями, спрямованими на відображення характеру звуку, що в свою чергу допомагає в інтонуванні сенсу ментальної основи твору.

Слід зауважити, що репетиції такого професійного рівня майстерності потребують щоденної напруженої кропіткої роботи, насамперед, від художнього керівника хорового колективу. Суворі самодисципліна та самовіддача – ось риси, притаманні Сергію Миколайовичу як особистості. Він впевнений, перш ніж висувати вимоги до інших необхідно самому їм відповідати. Незважаючи на наявність хормейстерів, що працюють зі студентським хором поруч з Сергієм Микола-



йовичем, він воліє сам перевірити знання хорових партій творів, що наразі вивчаються. І хоча це дуже велика і важка праця, та все ж таки він вбачає в цьому можливість краще пізнати як вокальні можливості кожного співака так і їх недоліки. Відстежити індивідуальний прогрес студента та вчасно скорегувати помічені помилки, адже під час колективної праці складно приділити увагу окремо кожному.

Педагогічна діяльність С. М. Прокопова продовжується в класі з диригування. Загальновідомо, що диригування є надскладним процесом психофізичної діяльності людини, що потребує теоретичного узагальнення та методичного обґрунтування, оскільки є найменш дослідженим видом музичного виконавства. І хоча істина в тому, що кожен справжній диригент – це, безумовно, міцний музикант, вона також і в тому, що не кожен міцний музикант – це потенційний диригент. Тому в своїх учнях Сергій Миколайович прагне розпізнати паростки майбутньої професії диригента-хормейстера та майже непомітно, але наполегливо коригувати процес фахового становлення, надаючи змогу студенту віднайти власний шлях у придбанні професійних знань, вмінь та навичок, спонукаючи його до подальшого самостійного пошуку у цій царині. Саме комплексний підхід до навчання дає змогу учням зрозуміти не лише специфіку диригентської професії, але й диригентську техніку, що пов'язана з керівництвом процесу виконання. С. М. Прокопов наполягає – студенту необхідно всебічно проаналізувати та вивчити музичний твір до початку роботи за диригентським пультом «... диригент повинен мати, що сказати (знати предмет розмови), це по-перше; а по-друге, вміти сказати і подібно оратору, вміти переконати» (перекл. авт. – Н. М.) [4. с. 74].

Виразне читання літературної основи твору з урахуванням усіх вимог сценічної вимови та художнього втілення автора літературного тексту, виконання музичної партитури на інструменті, інтерпретуючи задум композитора, спів хорових партій, виявлення можливих труднощів та окреслення шляхів їх подолання доводить спроможність учня до подальшого напрацювання та вдосконалення мануальної техніки. «Таким чином, початковий етап навчання хормейстера – це творчий процес вирішення важливих взаємопов'язаних між собою задач виховання музикантських якостей, самостійності



мислення диригента та роботи над технічними прийомами, що розуміється не як формальне їх накопичення, а підпорядкування виконавським задачам».

Сергій Миколайович зазначає, що на заняттях з диригування він спирається як на методичні основи, теоретичні положення та узагальнення видатних педагогів, хормейстерів, диригентів-симфоністів так і багатолітній власний досвід викладача, виконавця, диригента-хормейстера. Власне, його педагогічному стилю притаманні високий рівень культури, витончений смак, глибокі знання з фаху та в суміжних галузях як гуманітарних (література, поезія) так і суспільних наук (педагогіки, психології). Під час занять Сергій Миколайович загострює увагу на принципових та фундаментальних засадах, тих чи інших методичних або виконавських моментах, допомагаючи зрозуміти доцільність певних технічних прийомів у диригуванні. Точно сформульовані теоретичні положення одразу ж підкріплюються наочними прикладами – безпосередньо від теорії до практики.

Слід відмітити особливу творчу атмосферу під час занять з фаху. Виховуючи в студентах любов та повагу до слова, як інтонаційного фонду музики, він, насамперед, намагається наслідувати принципам та правилам сценічної мови: говорити на опорі, дикційно та орфографічно нормативно, враховуючи художнє втілення слова у літературному творі. Щоб заохотити студентів, професор іноді застосовує дружні гумористичні шаржі, надаючи змогу поглянути на ситуацію під іншим кутом зору та виправити власні недоліки.

Звісно, як викладач-інтелектуал С. М. Прокопов приділяє багато уваги поглибленому вивченню стилістичних особливостей музичних творів різних епох та напрямків, відповідної їм техніки диригування. Він завжди відкритий до діалогу з учнями, колегами, поціновувачами хорового мистецтва, час від часу повторюючи: « В мистецтві добре не те, що правильно, а правильно те що добре».

Професор С. М. Прокопов виховав цілу плеяду талановитих музикантів, що плідно працюють не лише на теренах нашої Батьківщини, а й за кордоном. Серед них: доктор педагогічних наук, професор ХНПУ імені Г. С. Сковороди Н. Г. Тарарак; кандидат мистецтвознавства, доцент ДАМ імені М. І. Глінки Я. О. Кириленко; авторка статті –



кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хорового диригування ХНУМ імені І. П. Котляревського Н. М. Михайлова; кандидат мистецтвознавства М. Ковтунова; заслужений артист України, головний хормейстер козацького ансамблю пісні і танцю «Запорозжці» Запорізької обласної філармонії С. Черногор; симфонічний і хоровий диригент О. Пивоварський (Австрія); лауреати і дипломанти всеукраїнських конкурсів хорових диригентів Д. Кругляк, А. Каменєва, Д. Дорошенко, К. Корепанова; викладачі вищих і середніх музичних навчальних закладів України Л. Дітте, А. Волотка, О. Фартушка, Т. Самородова, Т. Шуть, Л. Грядиль, Р. Ткаченко, Я. Лихачова.

Сфера інтересів наукової діяльності С. М. Прокопова охоплює різні напрямки хорового мистецтва. Його багаторічний досвід, спостереження та надбання у роботі з дитячими хоровими колективами викладені в працях «Нариси з методики дитячого хорового виховання та освіти», «Збірка творів для жіночого або дитячого хору», численних статтях з даної проблематики, що слугують путівниками не тільки для початківців хормейстерів – керівників дитячих хорових колективів, але й більш досвідчених колег на цих теренах. Велика питома вага і праць², що висвітлюють проблеми хорового виконавства, хорової педагогіки та окреслюють коло питань, пов'язаних з навчально-виховним процесом на кафедрах хорового диригування вищих музичних навчальних закладів, використовуються як навчально-методичні посібники для студентів та випускників диригентсько-хорової спеціалізації. С. М. Прокопов – автор багатьох статей про викладачів-корифеїв кафедри хорового диригування та відомих її випускників, що увійшли до малої енциклопедії Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського до 100-річчя від дня заснування³. Сергій Миколайович є рецензентом нотних збірок для

² Статті С. М. Прокопова «Виховання і навчання хормейстерів на початковому етапі: проблеми та шляхи вдосконалення методів», «Диригентська школа найвищих досягнень», «Невтомний труд і одержимість» та інші.

³ Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. 1917–2017. До 100-річчя від дня заснування : мала енциклопедія : 2 т. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Л. В. Русакова. Харків : «Водний спектр Джі-Ем-Пі», 2017. Т. 1. : Музичне мистецтво. 740 с.

хорових колективів таких авторів як: А. Бібко, І. Фарафонова, М. Стецюн, Л. Вішневська, М. Юрченко.

Активна та відповідальна життєва позиція професора Прокопова С. М. спонукає його до громадсько-просвітницької діяльності. Слід зауважити, що організаторські здібності і талант керманіча розкрилися не лише на посаді художнього керівника студентського хору, а й спочатку декана виконавсько-музикознавчого факультету (2006), а пізніше (2008) завідувача кафедри хорового диригування. Продовжуючи кращі надбання і традиції попередніх років, Сергій Миколайович за підтримки ректора, народної артистки України, кандидата мистецтвознавства, професора Т. Б. Веркіної зосередив свій багатий досвід на удосконаленні діяльності кафедри хорового диригування. За його ініціативи значно підвищилась роль педагогічної практики та практики роботи з різними типами та видами хорових колективів (орієнтування на синтез теорії і практики у навчальному процесі), відбулося збалансування у кадрових питаннях до оптимального співвідношення авторитетних досвідчених майстрів та молодих спеціалістів з фаху (зауважимо, всі викладачі кафедри, перш за все, хормейстери-практики), підвищення наукового цензу викладацького складу (значна кількість викладачів мають вчені ступені, а молодь – закінчивши навчання в асистентурі-стажуванні, продовжує освіту в аспірантурі). Наразі майже половина викладацького складу кафедри – учні класу професора С. М. Прокопова, що успішно продовжують хорову справу свого вчителя.

Помітною подією не тільки у житті університету, а й в масштабах країни, стало проведення на високому професійному, організаційному рівні (про що свідчать відгуки учасників⁴) на базі кафедри, за ініціативою С. М. Прокопова, I Відкритого конкурсу хорових диригентів у рамках XV Відкритого конкурсу «Харківські асамблеї» (2018) та Всеукраїнської науково-практичної практичної конференції. Визнанням авторитету кафедри, її керівника є запрошення С. М. Прокопова виконувати обов'язки голови державної екзаменаційної комісії НМАУ

⁴ Прокопов С. Борисенко М. Новий конкурс хорових диригентів народився у Харкові // Українська музична газета. 2018. № 2 (108) квітень-червень.



імені П. І. Чайковського (2016, 2018, 2019), працювати у складі високопрофесійного журі найпрестижнішого в Україні конкурсу хорових диригентів (Київ, 2011, 2016).

Сергій Миколайович – голова Харківського відділення асоціації «Хорове товариство імені М. Леонтовича», організатор фестивалю класичної хорової музики (2017), фестивалю хорової музики до 250-річчя Артемія Веделя (2017). Головуючий на Міжнародному конкурсі дитячих хорових колективів «Золотий орфей» та регіональних конкурсах і фестивалях, голова оргкомітету та член журі I етапу VIII Всеукраїнського хорового конкурсу імені Миколи Леонтовича (2018). Сергій Миколайович виступає з доповідями про актуальні проблеми хорового мистецтва на Міжнародних та Всеукраїнських конференціях, проводить численні майстер-класи, лекції-концерти.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Сергій Миколайович Прокопов – являє собою *феномен універсального музиканта*. Означити головний з багатьох напрямків його діяльності неможливо. Викладач, хоровий диригент, науковець, талановитий організатор та музично-громадський діяч – він належить до тих художників, хто ніколи не зупиняються на досягнутому. Артистизм та високий професіоналізм, натхнення, здібність цілком віддавати себе музиці – ось риси притаманні його концерно-виконавській діяльності. Емоційність, піднесеність та відданість мистецтву, талант та людська чарівність – ознаки самобутньої творчої особистості. Саме тому, напевно, улюблений вислів маестро «Геніальним ти можеш не бути, але правдивим бути зобов'язаний!»

Перспектива подальшого розвитку теми пов'язана з поглибленим вивченням різноманітного спектру творчої діяльності С. М. Прокопова, його особистого внеску в розвиток української культури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Асаф'єв Б. В. О хоровом искусстве : сб. статей / сост. и коммент. А. Павлова-Арбенина. Л. : Музыка, 1980. 216 с.
2. Мусин И. Техника дирижирования. Л. : Музыка, 1967. 352 с.
3. Поляков О. Язык дирижирования. Киев : Музична Україна, 1987. 95 с.

4. Прокопов С. Воспитание и обучение хормейстеров на начальном этапе: проблемы и пути совершенствования методов. *Формування творчої особистості в інформаційному просторі сучасної культури*. Матеріали III Всеукраїнської науково-практичної конференції викладачів середніх спеціалізованих музичних закладів. Харків : ППВ Нове слово, 2009. С. 72–77.
5. Савельєва Г. В. Прокопов С. М. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. 1917–2017. До 100-річчя від дня заснування : мала енциклопедія : у 2 т. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Л. В. Русакова. Харків : «Водний спектр Джи-Ем-Пі», 2017. Т. 1 : Музичне мистецтво. С. 542–544.
6. Червинская Н. В. Сергей Николаевич Прокопов. Биография и библиография выдающихся музыкантов. Харьков : ЧП Видавництво Ліхтар, 2007. 56 с.

REFERENCES

1. Asafev B. V. O horovom iskusstve : Sb. statey // Sost. i komment. A. Pavlova-Arbenina. L. : Muzyika, 1980. 216 s.
2. Musin I. Tehnika dirizhirovaniya. L. : Muzyika, 1967. 352 s.
3. Polyakov O. Yazyik dirizhirovaniya. Kiev : Muzichna Ukrayina, 1987. 95 s.
4. Prokopov S. Vospitanie i obuchenie hormoneyterov na nachalnom etape: problemy i puti sovershenstvovaniya metodov // Formuvannya tvorchoyi osobistosti v informatsiynomu prostori suchasnoyi kulturi. Materiali III Vseukrayinskoyi naukovopraktychnoyi konferentsiyi vkladachiv serednih spetsializovanih muzichnih zakladiv. Harkiv : PPV Nove slovo, 2009. S. 72–77.
5. Savel'yeva G. V. Prokopov S. M. // Xarkivs'kyj nacional'nyj universytet my'stecztv imeni I. P. Kotlyarevs'kogo. 1917–2017. Do 100-richchya vid dnya zasnuvannya : mala encyklopediya / U 2 t. / Xarkiv. nacz. un-t my'stecztv im. I. P. Kotlyarevs'kogo ; red.-uporyad. L. V. Rusakova. — Xarkiv : «Vodnyj spektr Dzhi-Em-Pi», 2017. T. 1. : Muzy`chne my'steczstvo. S. 542–544.
6. Chervinskaya N. V. Sergey Nikolaevich Prokopov. Biografiya i bibliografiya vyidayuschihsysa muzyikantov. Harkov : ChP Vidavnitstvo Lihtar, 2007. 56 s.



УДК 78.087.68.071.2 (477.54-25) «20»

ORCID 0000-0002-5892-6290

DOI 10.34064 / khnum 1-5202

*Сергій Прокопов***ТВОРИ Й. С. БАХА ТА Г. Ф. ГЕНДЕЛЯ У ВИКОНАННІ СТУДЕНТСЬКОГО ХОРУ ХНУМ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Прокопов С. М. Твори Й. С. Баха та Г. Ф. Генделя у виконанні студентського хору ХНУМ імені І. П. Котляревського. Висвітлюються проблеми виконавського процесу, специфіки репетиційної роботи над творами Й. С. Баха (кантата BWV 140 «Wachet auf, ruft uns die Stimme», «Magnificat»), Г. Ф. Генделя («Te Deum Dettinger» D-dur, HWV 283) у навчальному хорі. Підкреслюється значення вивчення музичної спадщини геніальних німецьких митців у формуванні особистості диригента-хормейстера і зростання професійної майстерності хору. Виявлені основні труднощі опанування складних хорових партитур, що пов'язані з відсутністю виконавського досвіду, певного слухового накопичення хорової музики доби пізнього бароко у студентів диригентсько-хорової спеціалізації.

Охарактеризовано основні завдання щодо інтерпретаційних рішень, а саме: розуміння молодими виконавцями усієї глибини духовного змісту музики Й. С. Баха та Г. Ф. Генделя, співвідношення вокального та інструментального, суб'єктивного та об'єктивного, раціонального та емоційного начал. Розглядаються конкретні методи й прийоми роботи над такими виконавськими чинниками, як темпо-ритм, штрихи. Піднімаються питання вокально-хорової техніки, вокального інтонування (значення тембрової виразності, використання різних типів дихання, чіткої дикції, активної артикуляції). Трактуються Й. С. Бахом голосу як інструменту вимагає від виконавців, неабиякої його рухливості, майже віртуозності, особливо у поліфонічних розділах. Виводиться думка, що хорова музика Й. С. Баха та Г. Ф. Генделя має бути обов'язково представленою у репертуарі студентських хорових колективів і «переміститися» з навчальних аудиторій університетів мистецтв, музичних академій до концертних залів.

Ключові слова: хор, хорова музика, інтерпретація, стиль, вокально-хорова техніка, ансамбль.



Прокопов С. Н. Произведения И. С. Баха и Г. Ф. Генделя в исполнении студенческого хора ХНУИ имени И. П. Котляревського. Освещены проблемы репетиционной работы над произведениями И. С. Баха (кантата BWV 140 «Wachet auf, ruft uns die Stimme», «Magnificat»), Г. Ф. Генделя («Te Deum Dettinger» D-dur, HWV, 283) в учебном хоре. Подчеркивается значение изучения музыкального наследия гениальных немецких мастеров при формировании личности дирижёра-хормейстера и профессионального мастерства хора. Выявлены основные трудности освоения хоровых партитур, связанные с отсутствием исполнительского опыта, слухового накопления хоровой музыки эпохи позднего барокко у студентов дирижерско-хоровой специализации.

Охарактеризованы основные задачи, касающиеся интерпретационных решений, а именно: понимание молодыми исполнителями всей глубины духовного содержания музыки И. С. Баха и Г. Ф. Генделя, соотношение вокального и инструментального начал, субъективного и объективного, рационального и эмоционального. Рассмотрены конкретные методы и приёмы работы над такими исполнительскими факторами, как темпо-ритм, штрихи. Поднимаются вопросы вокально-хоровой техники, вокального интонирования (вопросы тембровой выразительности, использования разных типов дыхания, чёткой дикции, активной артикуляции). Трактовка И. С. Бахом голоса как инструмента требует от исполнителей большой подвижности, в отдельных полифонических разделах близкой к виртуозности. Обоснован вывод о том, что хоровая музыка И. С. Баха и Г. Ф. Генделя должна быть обязательно представлена в репертуаре студенческих хоровых коллективов, «переместиться» из учебных аудиторий университетов, музыкальных академий в концертные залы.

Ключевые слова: хор, хоровая музыка, интерпретация, стиль, вокально-хоровая техника, ансамбль.

Prokopov S. J. S. Bach and G. F. Handel's works performed by the choir of the Kharkiv National Kotlyarevsky University of Arts students.

Background. In Ukraine both musicologists and performers (in particular the choirs conducted by well-known choirmasters) do much for the further development of the home Bach studies. For instance, the direction of the 'choral bahhi-ana' was actively developed by the leading choirmasters of that time professor

M. Berdennikov (Kiev), Y. Kulik (Kharkiv) in the 60's and 70's. It is known that future students of the choral conducting departments first learn the choral heritage of J. S. Bach and G. F. Handel, as a rule, at the piano lessons at children musical schools and secondary schools. Unfortunately, their choral works aren't often sounded today in the concert halls of musical academies and universities of arts. This music seemed to move from the concert stage to the classrooms.

Analysis of publications according the topic. Among the researches that highlight the problems of the style of the sacred works of J. S. Bach and G. F. Handel, it is necessary to point out the fundamental studies of I. Givental and L. Gingold, M. Druskin, T. Livanova, V. Protopopov, A. Schweitzer, articles of modern authors by K. Berdennikova, N. Inutochkina, Y. Lyashenko, V. Semenuk, G. Skobtsova. However, the questions of the specifics of choral vocal technique remain, as a rule, outside the attention of scholars and they constitute the topic's relevance of the article.

Methods. The usage of the historical method contributed to the research of the educational choral performance at the present stage. It is involved structural-functional and intonational methods for establishing dramatic works' features and concretization of their spiritual content. The comparative method is used to determine the differences between vocal style of J. S. Bach and G. F. Handel's works and the technique of working with them.

Objectives. The main goal is systematization of theoretical and practical observations with the performance of J. S. Bach and G. F. Handel's choral works by the choir of the Kharkiv National Kotlyarevsky University of Arts students. The article is devoted to highlighting the problems of the performing process and the specifics of the choir practice of students with compositions by J. S. Bach (Cantata No. 140, 'Wachet auf, ruft uns die Stimme' and Magnificat) G. F. Handel (Dettingen Te Deum in D major, HWV 283).

Results. The holding of the 22nd International Music Festival "Kharkiv Assemblies" devoted to the J. S. Bach and G. F. Handel's oeuvre in 2015 was a significant event not only for Kharkiv but also the whole Ukraine's musical life. The choir of the Kharkiv National Kotlyarevsky University of Arts students traditionally participated in it as in previous years (art director – Honored Art Worker of Ukraine, professor S. Prokopov, choirmasters – laureate of the all-Ukrainian competition H. Savelyeva, award winner of the all-Ukrainian competition O. Fartushka). The choir performed Magnificat and Cantata No. 140 by J. S. Bach 'Wa-

chet auf, ruft uns die Stimme', fragments from the Dettingen Te Deum in D major, HWV 283 by G. F. Handel (the last two works are Kharkiv premieres). The work with them took place in short order and so it caused of some vocal technique difficulties and the problems of performative concept and performative style. Complaxities were intensified by the lack of necessary acoustic accumulation and the practical experience of performing the music of the Baroque by many young choirmasters, members of the choir group.

The importance of studying the musical heritage of composers of genius in order to make a conductor-choirmaster personality is emphasized in the article. The main difficulties of learning choral scores due to the lack of performing experience, certain acoustic accumulation of choral music of the late baroque period which students of choral conducting specialization have.

The approximation to the true understanding of the performing style of choral music by J. S. Bach and G. F. Handel may be provided with conditions of a thorough in-depth studying their works. The main tasks of the performative choices are described: appreciation of the entire depth of the spiritual content of J. S. Bach's and G. F. Handel's music by young performers, the correlation between vocal and instrumental principles, rational and emotional ones.

One of the main tasks of the choir practice of students with J. S. Bach's cantata No. 140 «Watchet auf, ruft uns die Stimme» was an adequate presentation of composer's style. The composer treats the human voice as equal to the orchestra. Therefore, the vocal-instrumental nature of Bach's choral style needs another way of sound-building, a greater unity of voices than our home choral music needs.

They consider specific methods and techniques of work on such executive factors as tempo-rhythm, strokes. The questions of choral vocal technique, in particular, vocal intonation (significance of timbre expression, usage of different types of respiration, clear diction, active articulation) are raised. J. S. Bach's interpretation of voice as an instrument, demands from performers a great deal of its mobility, almost virtuosity, especially in contrapuntal sections.

As for the vocal style of G. F. Handel, the influence of the operatic style, which is felt in his oratorios and cantatas is emphasized.

Conclusions. The choir practice of students and performing by the student choir of German composers' genius works, the communication of young performers with outstanding conductors, singers (including foreign ones) became for them the true school of craftsmanship, promoted the professional growth of the choir



group, revealed its new performance capabilities. Choral music of J. S. Bach and G. F. Handel should move from the educational audiences of universities and academies to the specific halls. The works of genius need to include in student choral groups' repertoire.

Key words: choir, choral music, musical performance, style, choral vocal technique, ensemble.

Постановка проблеми. Невмирущі шедеври Й. С. Баха та Г. Ф. Генделя в жанрі хорової музики звучать сьогодні у всіх країнах музичного світу. В українському хоровому виконавстві твори цих композиторів теж посідають значне місце: кожен диригент-хормейстер розуміє значення оволодіння хоровим стилем Й. С. Баха та Г. Ф. Генделя для розвитку свого колективу. В Україні багато робиться щодо подальшої розробки «вітчизняної бахіани» як музикознавцями, так й виконавцями (зокрема, хоровими колективами, які очолюють відомі диригенти). Наприклад, у 60–70-х роках хорову бахіану активно популяризував професор Київської державної консерваторії (нині Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського) М. А. Берденников. Він є автором методичних праць, збірки «Мотети Й. С. Баха» (1985). У 80-ті роки у Харкові «Magnificat» Й. С. Баха і твори Г. Ф. Генделя звучали у виконанні студентського хору ХДІМ імені І. П. Котляревського під керівництвом професора Ю. І. Кулика. Пізніше студентський колектив виконав кантати Й. С. Баха №№ 4, 131, фрагменти з «Месії» Г. Ф. Генделя під орудою хормейстера С. М. Прокопова.

Відомо, що майбутні студенти диригентсько-хорових факультетів вперше знайомляться з хоровою спадщиною Й. С. Баха та Г. Ф. Генделя, як правило, на уроках фортепіано у музичних школах, середніх музичних навчальних закладах. На жаль, у концертних залах музичних академій, університетів мистецтв їх хорові твори сьогодні звучать не часто. Ця музика ніби перемістилася з концертної сцени в навчальні аудиторії.

Мета пропонованої статті – систематизувати теоретичні та практичні спостереження над виконанням хорових творів Й. С. Баха й Г. Ф. Генделя студентським хором ХНУМ імені І. П. Котляревського.



Об'єктом дослідження є хорова музика епохи пізнього Бароко, **предметом** – твори кантатно-ораторіального жанру Й. С. Баха й Г. Ф. Генделя в інтерпретаційному рішенні студентського хору ХНУМ імені І. П. Котляревського.

Матеріалом дослідження є кантата BWV 140 «Wachet auf, ruft uns die Stimme», «Magnificat» Й. С. Баха, «Te Deum Dettinger» D-dur, HWV 283 (вибрані номери).

Аналіз публікацій за темою. Серед досліджень, що висвітлюють проблеми стилю духовних творів Й. С. Баха та Г. Ф. Генделя слід відзначити роботи К. Берденникової [1], І. Гивенталь і Л. Гингольд [2], М. Друскіна [3], Т. Ліванової [6–7], Вл. Протопопова [9, 10], А. Швейцера [13], статті сучасних авторів Н. Інюточкиної [5], Ю. Ляшенко [8], В. Семенюк [11], Ж. Скобцової [12]. Проте питання специфіки вокально-хорової роботи залишаються, як правило, поза увагою дослідників і становлять *актуальність* теми пропонованої статті.

Виклад основного матеріалу дослідження. Хорова бахіана у Харкові в наш час складає нечисленні концертні виступи. Зокрема, у репертуарі Академічного хору імені В. Палкіна Харківської обласної філармонії (художній керівник – Андрій Сиротенко) останнім часом з'явилися «Різдвяна ораторія», «Меса» h-moll, фрагменти «Страстей за Матфеєм» Й. С. Баха, ораторія «Месія» Г. Ф. Генделя. Окремі твори німецьких композиторів звучали у виконанні хорових колективів ХМУ імені Б. М. Лятошинського (художній керівник – О. Б. Ліньков), «Весняні голоси» Харківського обласного Палацу дитячої та юнацької творчості (художній керівник – Олексій Фартушка), а кантати Й. С. Баха – хором хлопчиків Харківської середньої спеціалізованої музичної школи-інтернату (художній керівник – Олексій Кошман).

Значною подією у музичному житті не тільки Харкова, а й всієї України стало проведення у 2015 році XXII міжнародного музичного фестивалю «Харківські асамблеї», присвяченого творчості Й. С. Баха та Г. Ф. Генделя. Традиційно, як і у попередні роки, в ньому приймав участь студентський хор ХНУМ імені І. П. Котляревського (художній керівник – заслужений діяч мистецтв України, професор С. М. Прокопов, хормейстери – лауреат всеукраїнського конкурсу хорових ди-



ригентів Г. В. Савельєва, дипломант цього конкурсу О. Д. Фартушка). Хор виконав «Magnificat» і кантату BWV 140 Й. С. Баха «Wachet auf, ruft uns die Stimme», фрагменти з «Te Deum Dettinger» D-dur, HWV 283 Г. Ф. Генделя (останні два твори – прем'єри у Харкові). Робота над ними проводилась у короткі строки, протягом місяця і, безумовно, викликала певні труднощі, як технічні, вокальні, так і пов'язані з проблемами виконавської інтерпретації, виконавського стилю. Складності посилювались відсутністю у багатьох молодих хормейстерів, учасників хорового колективу необхідного слухового накопичення, практичного досвіду виконання музики доби бароко.

Виконувати музику Й. С. Баха та Г. Ф. Генделя завжди складно. Наближення до істинного розуміння її виконавського стилю можливо за умов всебічного вивчення творів, глибокого знання творчості композиторів. Робота над кантатою № 140 «Wachet auf, ruft uns die Stimme» («*Прокинься, голос нас кличе*») Й. С. Баха розпочалася із знайомства зі складом виконавців, структурою композиції. Особлива увага приділялась розумінню сюжету, духовного змісту твору, без чого неможлива перебудова свідомості сучасних виконавців, «перехід від світської системи почуттів до типової для бароко теоцентристської картини світу» [5, с. 187]. Це важливо ще й тому, що в музиці Й. С. Баха особливе значення має не тільки текст (як правило, з Євангелія), а й звуковий смислообраз. У кантаті № 140 розкривається повчальна історія (притча) про свято одних і втрату надій на щастя іншими, про мудрих дівичь, які чекають на свого нареченого і не гасять світильники, та дівичь нерозумних, що засинають. Крізь весь твір проходить образ поїзду весілля, що наближається. Отже, кантата складається з 7 частин і написана для 4-голосного хору, солістів (сопрано, тенор, бас) та оркестру у складі: Oboe I/II, Taille (oboe da caccia); Corno, Violino piccolo, Violino I/II, Viola, basso continuo.

Оркестровий вступ до I-ї частини (Es-dur) побудований на пунктирному ритмі – це зображальний момент, образ дзвонів та пробудження дівичь; II ч. (c-moll) – речитатив тенора, заклик до зустрічі нареченого.

III ч. (c-moll) – дуєт сопрано і баса (своєрідний діалог Душі і Ісуса, нареченої та нареченого: «*Коли ти прийдеш, Спасіння моє?*»)



IV ч. (Es-dur) містить соло тенора, пісню нічного вартового «*радіє серцем<...>коханий їде*».

V ч. (Es-dur) – речитатив баса («*Прийди до мене, обрана наречена, я не розлучусь во віки*») – обіцянка чесності і відданості.

VI ч. (B-dur) продовжує смислову лінію речитативу в «дуєті згоди» сопрано і баса, для підкреслення мотиву єдності почуттів героїв [8, с. 247].

VII ч. (Es-dur) – заключний номер кантати хорал «Gloria» – гімн «Царство Божіє голосами ангелів біля трону Господа».

Отже, вибудовується сюжетна лінія, в якій в образі нареченого з'являється Ісус Христос. Він посилає свою благодать лише на праведних, душі яких спасенні і не занурені у темряву. Форма № 1 складається з кількох непарних строф. Перші три створюють (1-й розділ, Es-dur), 4, 5, 6 – повтор 1, 2, 3 строф; 7, 8 строфи (B-dur–Es-dur) – фугато, в якому на тлі теми хоралу в партії сопрано решта голосів виконують коментаторську функцію. 9, 10, 11 строфи (c-moll, g-moll, es-moll) – віртуозна фуга, тема якої побудована на дрібних тривалостях (юбіляціях). Вона проводиться у такій послідовності: альт, тенор, бас, а партія сопрано вступає з темою хоралу. В цьому розділі вперше тема хорала звучить не з початку.

З 10-ї строфи повертається основна тональність Es-dur. У 11-й – відбувається модуляція у тональність As-dur. У заключній 12-й строфі повертається матеріал 3-ї строфи хоралу. Темою оркестрового вступу кантата завершується, створюючи композиційну арку.

Одним з головних завдань репетиційної роботи студентського хору над кантатою Й. С. Баха № 140 «*Wachet auf, ruft uns die Stimme*» було відтворення адекватного виконавського стилю композитора. На думку Т. Ливанової, в мелодіях його вокальних творів чимало «специфічних інструментальних інтонацій» [6, с. 196]. Людський голос композитор трактує як рівноправний з оркестровими голосами. Тому вокально-інструментальна природа бахівського хорового стилю потребує іншого способу звуковибудування, більшого злиття голосів, ніж того, до якого ми звикли, виконуючи вітчизняну хорову музику. За версією аутентичного виконання творів Й. С. Баха і оркестри, хорова колективи були тоді невеликими за складом. Кількість оркестран-



тів перевищила склад хору приблизно у півтори рази [3, с. 165]. Замість жіночих голосів, які у західноєвропейському церковному співі з'явилися лише на початку XVIII ст., ці партії виконували хлопчики. М. Друскін вважав, що включення жіночих голосів у хор збагачує звучання, проте мішаний склад поступається «... в ясності і тембрової вирівняності звучання хору хлопчиків. Крім того, голоси останніх, – що дуже важливо для музики Баха! – краще зливаються з інструментальними голосами» [3, с. 166]. Причина не тільки у фізіологічному, а й психологічному чинниках: спів дітей на відміну від дорослих позбавлений зайвої патетики, тому вважається більш природним і наближеним до бахівського стилю.

У пошуках підходів до виконавського втілення перед учасниками хору ставилися такі завдання: в емоційно-образній сфері уникнути перебільшення почуттів, досягти гармонії суб'єктивного і об'єктивного, у вокально-хоровій роботі – *легкості* (не полегшеності) звуку, прозорості вокально-хорової фактури, рівності динамічної лінії. Наприклад, в першій строфі (17–25 такти) поступовий вступ партій (сопрано, альт, тенор, бас) провокував на поступове посилення динаміки. Проте, на достатньо довгих ділянках музичної форми слід зберігати *piano*, уникати частих *crescendo*, *diminuendo*.

У кантаті № 140, як і у багатьох інших творах кантатно-ораторіального жанру Й. С. Баха, інструментальне начало виявлено сильніше за вокальне. Співацький голос трактується як рівноправний з голосами оркестру. Тому в роботі над звуком в хорі певною мірою нівелювалося темброве розмаїття голосів, наближаючись до оркестрового звучання. Перед виконавцями ставилось завдання максимального єднання хорової та оркестрової партій. У насиченому звучанні, особливо в кульмінаційних вершинах (т. 33 другої строфи № 1, або такти 8, 24, 46–48 заключного хоралу) використовувалось яскраве, насичене і разом з тим м'яке *forte*, позбавлене будь-якої різкості.

Багато труднощів виникало в процесі роботи над середнім розділом (фугою). Тема фуги має славільний характер. Починаючи з 150 такту, де звучить 4-голосся, у кожній хоровій партії свій ритмічний малюнок. Синкопи, моторність і гнучкість хорових голосів,



що в основному не дублюються оркестром партією, – все це вимагає від виконавців відчуття ритмічної точності, стійкості темпу, бездоганного ансамблю, майже віртуозної техніки. Для кращого контролю за процесом звуковидобування на перших репетиціях пропонувалось використання повільного темпу, але за умов збереження легкості, рухливості звучання.

Якісне фразування неможливо без вірного виконання ліг, що вказані Й. С. Бахом. Особливо це стосується теми фуги (т. 135). У виборі темпу певним орієнтиром має бути рух дрібними тривалостями. Ще одне правило слід пам'ятати хористам: якщо дві ноти припадають на один склад, перша з них виконується за рахунок невеликого акцентування, а друга – з пом'якшенням.

Певні труднощі в роботі над творами Баха та Генделя були пов'язані з особливостями *вимови* німецької мови. Оскільки англійська більш поширена і більшість студентів вивчає саме її, спостерігалась схильність співаків до вербального тексту оригіналу «на англійський лад», а також не достатньо гостро і підкреслено, неактивною артикуляцією. Водночас зайве підкреслювання кожного звуку може провокувати перехід на декламаційний стиль. Спілкування з фахівцями цієї галузі, які спеціально запрошувались на репетиції, а головне – з носіями німецької мови – співаками з Німеччини (солістами у партіях тенора і баса в кантаті № 140), допомогло наблизитись до норм фонетики. Так, у словах, що містять дві голосні (наприклад, «*auf*») і звучать на одній ноті, перша голосна «*a*» цього дифтонгу переходить у другу більш коротко, ніж голосна «*u*». В слові «*Stimme*» голосна і наближається у співі до «*и*» (українського алфавіту), «*Wachte*» – до «*е*» та й ще додається м'який знак (вехьте). В слові «*Zion*» перша літера вимовляється як «*ц*».

У четвертому номері хоральна тема з'являється вдруге: зберігається звуковисотність, але змінюється метроритм: слід звернути увагу на те, що замість 3-дольного розміру з'являється 4-дольний, замість половинних тривалостей – рух чвертями. Використання однієї хоральної мелодії у двох і більше частинах, на думку Вл. Протопопова, є ознакою і проявом раннього монотематизму. Хоральну тему в таких випадках він називає наскрізною [10, с. 148]. Заключний № 7-й кан-



тати теж побудований на хоральній темі. Отже, хорал перетворюється в різновид варіаційного циклу, а його частини – у характерні варіації [10, с. 169].

Успіх роботи над кантатою № 140 Баха багато в чому залежав від співпраці з симфонічним оркестром ХНУМ імені І. П. Котляревського та диригентом, заслуженим діячем України Ю. В. Янком. Точні жести, ясна диригентська схема, чітко позначені перші долі тактів, грані долей, економність рухів в поєднанні з класичною манерою диригування, в якій не було місця для суб'єктивізму, – все це склало необхідне підґрунтя для якісного стилю виконання бахівської кантати.

У роботі над монументальною композицією «Magnificat», що складається з 12 номерів (з яких 5 – хорові), крім технічних труднощів, чимало уваги було приділено особливостям фактури твору, взаємодії голосів між собою. У номері № 7 «*Fecit potentiam*» можна виділити три складові фактури. Це – тема, фанфарно-акордове протискладення й остінатний пульс в басовій партії оркестру. Він ніби «цементує» звучання інших голосів: «... наполеглива сила його пронизує всю фактуру, організує рух, артикуляцію, тим самим визначає характер музики в цілому» [11, с. 9]. Чути оркестр, постійний рух і пульс дрібними тривалостями, уникати важкого і надмірно гучного звучання хору для досягнення балансу з оркестровою партією, уміння співвідносити сильні та слабкі долі і такти – необхідна умова збереження метро-ритмічного ансамблю.

Схожі завдання стояли перед виконавцями і у першому номері: безперервний рух шістнадцятих («мотив радощі», за А. Швейцером) теж виходив на перший план у роботі над ансамблем. Особливо складними для досягнення метро-ритмічного ансамблю є розділи, в яких вступ хорових партій відбувається після пауз. Тут важливі не тільки *єдність відчуття* темпу і ритму, але й *єдність переживання*, що впливає також на тип дихання (у цьому випадку він є неглибоким, коротким).

У № 4 «*Omnes omnes generations*» необхідно вибудовувати фразу за рахунок логічного наголосу і спрямування до смислової вершини, активно підкреслюючи склади, що співаються на одному звуці. Навіть малюнок мелодійних ліній нагадує хвилеподібні рухи. Спрямування



уваги виконавців на відчуття метро-ритмічного, мелодичного, ладо-гармонічного розвитку допомагає точності і гнучкості виконання.

Ще одна деталь пов'язана з темпо-ритмічною пульсацією, зокрема, на початку номеру № 11 «*Sicut locutus*». У його перших тактах, де тема звучить у басовій партії після паузи між даним і попереднім номерами, спостерігалось бажання співаків скорочувати, або збільшувати половинні тривалості. Басам пропонувалося співа-ти початок теми напам'ять, дивлячись на диригента, брати дихан-ня одночасно, використовувати однаковий тип атаки звуку. Інакше в плані вокальних вимог до хору проводилась репетиційна робота над №№ 1, 3, 4, 10–13 «*Te Deum Dettinger*» D-dur Г. Ф. Генделя (ди-ригент Ю. Насушкін).

Хоровий тематизм творів Г. Ф. Генделя є спорідненим до бахів-ського, з одного боку, а з іншого – має свої відмінності. За словами Вл. Протопопова, це пов'язано з різними джерелами, що живили му-зику Баха та Генделя: «... стиль оперних і камерно-вокальних творів Генделя наклав свій відбиток на тематизм його творів, що написа-ні в пізній період» [9, с. 234]. На відміну від Й. С. Баха, Г. Ф. Ген-дель писав опери. Тому вплив оперного стилю відчувається в його кантатно-ораторіальних творах: природа генделевських тем більше вокальна.

Учасники студентського хору відзначали, що при виконанні му-зики Г. Ф. Генделя не відчували великої втоми від технічних труд-нощів. Втім, монументалізм хорових номерів, гучна динаміка, до-статньо високі теситурні умови потребують наявності в хоровому колективі якісних і сильних голосів. Навіть тоді, коли композитор не використовує високі (крайні) звуки діапазону, але тривалий час хор співає *forte* на так званих перехідних нотах, це викликає напру-ження (№ 1, тт. 58–83). У цих випадках співакам необхідне вміння раціонально використовувати можливості голосового апарату, співати з «запасом» для того, щоб фізична та емоційна втома не наступила до кінця номеру. Як відомо, співати гучно і крикливо неважко – важче співати без форсування. Для виконання «*Te Deum*» були запрошені артисти додаткового складу хору, що сприяло насиченості, повноті звучання хору.



Образна сфера твору досить різноманітна. У зв'язку з цим виникають проблеми вокального інтонування, зокрема, темрової виразності, міри використання *vibrato*. У І-й частині необхідно досягти урочистого характеру звучання, збереження на паузах тону і активності роботи всього співацького апарату, а також такої подачі слова, яка наближається до підкреслено-ораторської інтонації, уміння розраховувати можливості голосу при звучанні *f* на великих ділянках форми.

У III-й частині світлий тембр сопранової партії, що увиразнює образ янголів (*pp, dolce temperamente*), змінюється потужним унісоном чоловічих голосів. Особливу увагу слід приділити досягненню високої позиції звуку, регістрової вирівненості голосу (зокрема, в партії сопрано, де часто зустрічаються стрибки на октаву, тритон, сексту).

№ 10 «*Nimm aus auf in deiner Heiligen Zahl*» відрізняється психологічною глибиною змісту («Даруй нам вічний світ...») і потребує ідеального тембрового ансамблю. У поліфонічних розділах (фуга з № 13 «*Und wir preisen deinem Namen*») для відчуття цільності форми необхідно будувати ясний динамічний план (крім досягнення ансамблевого співвідношення голосів, відчуття точної пульсації на витриманих звуках). Як правило, його вершини співпадають в цьому номері з мелодичними кульмінаціями (тт. 64, 82, 98–106).

Висновки. В умовах, коли студенти-хормейстери вивчають музику епохи Бароко, переважно, на заняттях з фортепіано, диригування, читання хорових партитур, хорової літератури, робота в хоровому класі викликає додаткові труднощі. Останні пов'язані також із відсутністю необхідного накопичення слухового і виконавського досвіду, знань та уявлень про хоровий стиль Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя. Репетиційна робота і виконання студентськими хором геніальних творів німецьких композиторів, спілкування молодих виконавців з видатними диригентами, співаками (в тому числі зарубіжними) стали для них справжньою школою майстерності і професіоналізму, сприяли творчому зростанню хорового колективу, виявили його нові виконавські можливості. Виступи хору студентів Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського з концертними програ-



мами західноєвропейської класики ще раз довели, що хорова музика Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя має переміститися з навчальних аудиторій до концертних залів, її виконання навчальними хоровими колективами не може бути рідкісним явищем і привілеєм лише професійних капел та зарубіжних виконавців.

Перспективу подальшої розробки теми складає факт включення у репертуар студентського хору ХНУМ імені І. П. Котляревського творів Й. С. Баха (кантат №№ 4, 131, 140, «Magnificat»), «Te Deum D-dug» Г. Ф. Генделя та інших німецьких класиків XIX ст. (ораторій «Рай та Пері» Р. Шумана, «Ілія» Ф. Мендельсона). Вказаний напрям хорового виконавства засвідчує практичну значущість та актуалізацію взаємодії академічної хорової культури та науки сьогодення.

ЛІТЕРАТУРА

1. Берденникова Е. Гомилетические традиции кантата Й. С. Баха. К. : Музична Україна, 2008. 204 с.
2. Гивенталь И. А., Гингольд Л. Д. Музыкальная литература. Пособие для теоретических отделений музыкальных училищ. М. : Музыка, 1976. 300 с.
3. Друскин М. С. Пассионы и мессы И. С. Баха. Л. : Музыка, 1976. 168 с.
4. Живов В. Л. Исполнительский анализ хорового произведения. М. : Музыка, 1987. 95 с.
5. Инюточкина Н. В. Искусство аккомпанемента: интерпретация вокальной музыки И.С.Баха как проблема духовного взаимодействия. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. праць. Київ, 2001. Вип. 7. С. 184–187.
6. Ливанова Т. Н. Бах и Гендель (Проблемы стиля). *Русская книга о Бахе* : сб. статей / сост. Т. Н. Ливанова, В. В. Протопопов. 2-е изд. М. : Музыка, 1986. С. 184–204.
7. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года. Т. 2. XVIII век. М. : Музыка, 1982. 670 с.
8. Ляшенко Ю. В. Особливості стилю духовних кантат Й. С. Баха та його опанування в класі вокального ансамблю на прикладі дуету «Mein Freund ist mein!» кантати, BWV 140. *Музичне мистецтво* : зб. наук. статей Львів. нац.

муз. акад. ім. М. В. Лисенка ; Донецька держ. акад. ін-т ім. С. С. Прокоф'єва [ред.-упоряд. Тукова Т. В.] Донецьк. 2009. Вип. 9. С. 245–252.

9. Протопопов Вл. В. История полифонии. Западноевропейская музыка XVII – первой четверти XIX века. М. : Музыка. 1985. Вып. 3. 496 с.

10. Протопопов Вл. В. Принципы музыкальной формы Й. С. Баха. Очерки / Вл. В. Протопопов. М. : Музыка, 1981. 260 с.

11. Семенюк В. О. Хоровая фактура. Проблемы исполнительства. Москва : Композитор. 2008. 328 с.

12. Скобцова Ж. Г. Проблемы динамики в исполнительской интерпретации вокальных починений Й. С. Баха. *Й. С. Бах та його епоха в історії світової музичної культури* : збірник наукових статей. Вип. 3. Донецьк–Лейпциг–Юго-Восток, 2003. 238 с.

13. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. Москва : Музыка, 1965. 726 с.

REFERENCES

1. Berdennikova E. (2008). Homiletic traditions of spiritual cantatas by J. S. Bach. Kyiv : Muzychna Ukraina, 204 [in Russian].

2. Givental I. A., Gingold L. D. (1976). Musical literature. Handbook for the theoretical departments of music schools. Moscow : Muzyika, 300 [in Russian].

3. Druskin M. S. (1987). Passions and Masses by J. S. Bach. Leningrad : Muzyika, 168 [in Russian].

4. Zhivov V. L. (1987). Performance analysis of choral work. Moscow : Muzyika, 95 [in Russian].

5. Inyutochkina N. V. (2001). Accompaniment art: interpretation of vocal music by J. S. Bach as a problem of spiritual interaction. *Problemy vzajemodiji mystectva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*. 7, 184–187 [in Russian].

6. Livanova T. N. (1986). Bach and Handel (Style Problems). *Russkaya kniga o Bahe*. Moscow : Muzyika, 184–204 [in Russian].

7. Livanova T. N. (1982). History of Western European music until 1789. Vol. 2, Moscow : Muzyika, 670 [in Russian].

8. Liashenko Yu. V. (2009). Features of the style of spiritual cantatas J. S. Bach and his mastering in the vocal ensemble class on the example of the dance “Mein Freundistmein!” Cantatas, BWV 140. *Muzychne mystetstvo* : zb. nauk. statei Lviv. nats. muz. akad. im. M. V. Lysenka ; Donetsk. derzh. akad. in-t im. S. S. Prokofieva. Issue 9. Donetsk, 245–252 [in Ukrainian].



9. Protopopov Vl. V. (1985). The history of polyphony. Western European music of the XVIII – the first quarter of the nineteenth century. Issue 3. Moscow : Muzyika, 496 [in Russian].
10. Protopopov Vl. V. (1981). Principles of musical form by J. S. Bach. Essays. Moscow : Muzyika, 260 [in Russian].
11. Semenyuk V. O. (2008). Choral texture. Performance problems. Moscow : Kompozitor, 328 [in Russian].
12. Skobtsova Zh. G. (2003). Problems of dynamics in the performance interpretation of vocal obedience by J. S. Bach. Zbirka naukovykh statei. Issue 3. Donetsk–Leipstyh–Yuhovostok. 238 [in Ukrainian].
13. Shveytser A. (1965). Johann Sebastian Bach. Moscow : Muzyika, 726 [in Russian].



УДК 780.616.432.071.1 : 78.01 (44) “19/20”

ORCID 0000-0002-0664-4697

DOI 10.34064 / khnum 1-5203

*Олег Клендій***СЕМАНТИКА ВІРТУОЗНОСТІ В ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНІЙ СИСТЕМІ
«АЛЬБОМУ» ДЛЯ ФОРТЕПІАНО ОР. 72 К. СЕН-САНСА**

Клендій О. Семантика віртуозності в жанрово-стилістичній системі «Альбому» для фортепіано ор. 72 К. Сен-Санса. Здійснено аналіз циклу фортепіанних мініатюр з точки зору понятійно-музичних і понятійно-словесних знаків жанру, стилю і програмності, що дозволив розкрити провідні принципи композиторського мислення К. Сен-Санса. Визначено роль знаків віртуозності у жанрово-стилістичній системі циклу. Розкрито стильові засади «Альбому» для фортепіано ор. 72 К. Сен-Санса в аспекті впливу віртуозної виконавської традиції Західної Європи. Робиться висновок про те, що фортепіанний стиль К. Сен-Санса поєднує засади загальноєвропейського інструментального мистецтва і ментальні ознаки французької національної традиції. Як наслідок, визначені основні принципи фортепіанного мислення композитора: поліжанровість, стилізація, звуконаслідувальна програмність, віртуозність, що отримали подальше втілення в романтичних формах фортепіанного мистецтва.

Ключові слова: фортепіанне мистецтво, композиторська творчість К. Сен-Санса, жанрово-стилістична система, фактура, віртуозність, семантика.

Клендий О. Семантика виртуозности в жанрово-стилистической системе «Альбома» для фортепиано ор. 72 К. Сен-Санса. Осуществлен анализ цикла фортепианных миниатюр с точки зрения понятийно-музыкальных и понятийно-словесных знаков жанра, стиля и программности, который позволил раскрыть ведущие принципы композиторского мышления К. Сен-Санса. Определена роль знаков виртуозности в жанрово-стилистической системе цикла. Раскрыты стилевые принципы «Альбома» для фортепиано ор. 72 К. Сен-Санса в аспекте влияния виртуозной исполнительской традиции Западной Европы. Делается вывод о том, что фортепианный стиль К. Сен-Санса сочетает принципы общеевропейского инструментального

искусства и ментальные признаки французской национальной традиции. Как следствие, определены основные принципы фортепианного мышления композитора: полижанровость, стилизация, звукоподражательная программность, виртуозность, получивших дальнейшее воплощение в романтических формах фортепианного искусства.

Ключевые слова: фортепианное искусство, композиторское творчество К. Сен-Санса, жанрово-стилистическая система, фактура, виртуозность, семантика.

Oleh Klendii. The Semantics of Virtuosity in Genre-Stylistic System of C. Saint-Saëns's Album for Piano op. 72.

Background. In recent decades an intensive development of art semiotics, which contributes to the investigation of the concept of musical compositions and their functioning in performance practice, has been observed. Music semantics and performance texture are closely interrelated, since texture elements as semantic signs are able to convey the semantic expression of the language of music. Texture depends on a lot of factors. There is a strong semantic interrelation between an individual music genre and its typical texture, which has established itself in music practice and has become its distinctive feature. The typical examples are chant chords, which is a typical accompaniment of a waltz, and toccata martellato as an articulation technique.

There is an interdependence of music styles and texture elements at historical, national and individual composer's levels. For example, there is exquisite embellishment in French clavecinists' works and Alberti bass in Viennese classics' works. An unexpected outburst of virtuoso style in performance art has become a cultural heritage of Romantic era. In the 19th century the semantics of virtuosity, which is evident in the choice of the mediums of expression in piano works, was of significant importance more than ever before. Texture was in focus and tempo-rhythm, articulation, dynamics and agogics created tonal variations (clarity of Chopin's *jeu perlé*, bravura octaval passage works by Liszt).

Together with the main meaning-making mechanisms of genre and style in piano works of the 21st century, there is program music. In Baroque era it was closely connected with oratory and the theory of affects. Romanticists gained a better understanding of the potential of music art as a universal language. As a result, during the last two centuries, a "dictionary" of texture semantic signs connect-

ed with program music was in the process of its creation. Its demonstrative and wide-spread example is the onomatopoeia of bells (indexical sign by V. Kholopova), which provided for using chords, a broad range of registers and polyrhythm (F. Liszt, O. Borodin, S. Rachmaninoff, C. Debussy).

C. Saint-Saëns is one of the most brilliant representatives of French piano school, who personifies the phenomenon of a “composer-virtuoso”. That is why, among all the kinds of conceptual-music and conceptual-word signs (by V. Kholopova), which make up the texture of C. Saint-Saëns’s piano music, virtuosity signs are of great importance and their scientific apprehension reveals the principles of his piano style better. Album for piano op. 72 was written in the years of C. Saint-Saëns’s intensive creative work as a performer and as a composer and it emphasizes the main trends in mature pianoforte mentality.

Objectives. The paper covers the determination of the style basics of C. Saint-Saëns’s piano music in terms of the influence of a virtuoso performance practice, which was developed in Western European art.

Methods. Research methodology is based on the unity of style, genre, intonation and system analysis types, which highlight the significance of the piano music heritage of the great artist for contemporary performers.

Results. A genre and stylistic system of the miniature cycle of Album for piano op. 72 is complex and various. There is a principle of genre interrelation, which manifests itself in the use of folk genres of Italian music culture as a national tradition of this country and the combination of prelude genres of Baroque and Romantic eras (Baroque principles of composition in creating a romantic character). The composition of Album can be roughly divided into two “small cycles”, which are characterized, first of all, by the presence of motor (motor-dance) genres in the final parts and, secondly, by the contrast in the middle part, namely a sound representing one and a cantilena one. The first cycle contains *Prélude*, *Carillon*, and *Toccata* and the second one includes *Valse*, *Chanson Napolitaine* and *Finale*.

As for the virtuosity, three main semantic complexes, through which it is manifested, can be distinguished. Their differentiation depends on the dominating expressive means. A high tempo, loud dynamics (*ff*, *fff*) and a high level of articulation clarity (*non legato*, *marcatissimo*, *rinforzando*) are the most significant ones in the first cycle. The second cycle is characterized by a multilayer texture with a complex metro-rhythm organization and the elements of a polyphonic notation, which compensates a medium tempo. The third complex represents the seman-

tic values, which are opposite to the first one. They are reached due to a clear light texture, fine finger action combined with articulatory *leggiere* and dynamics (*p*, *pp*).

C. Saint-Saëns's Album for piano op. 72 requires the performer to have the whole set of technical skills. The works of this cycle contain not only a creative synthesis of the piano music of Baroque, Classicism and Romantic era, which is heritable for the artist, but also new ideas of a thematic organization followed by the appearance of music impressionism stylistics in future.

Conclusions. C. Saint-Saëns's piano music style combines the fundamentals of common European instrumental music and mental evidences of French national tradition. The main principles of the composer's pianoforte mentality include polygenre, stylization, onomatopoeia in program music and virtuosity that were brilliantly embodied in the original authenticated forms of piano music. The virtuosity signs, which were determined in the process of the semantic analysis of Album, bring French instrumental miniature to the whole new level of artistic music creation. Being a virtuoso, C. Saint-Saëns further developed miniature poetics, and thus, contributed to the understanding of the virtuosity style of piano music performance.

Key words: piano music, C. Saint-Saëns's composing, genre and stylistic system, texture, virtuosity, semantics.

Постановка проблеми. Семантика музичного тексту і виконавська фактура тісно взаємопов'язані, оскільки фактурні елементи як семантичні знаки здатні передавати смислову виразність. Будова фактури залежить від багатьох факторів. Утворився міцний семантичний взаємозв'язок між конкретним музичним жанром і типовою для нього фактурою, що закріпилась у музичній практиці та стала її розрізнявальною ознакою. Типовими зразками є акордове письмо хоралу, характерний супровід вальсу, токатне *martellato* як артикуляційний прийом.

Існує також взаємообумовленість музичного стилю та елементів фактури на історичному, національному, або індивідуально-композиторському рівнях. Як приклад, вишукана орнаментика у творах французьких клавесиністів, альбертієві баси – у віденських класиків. Надбанням культури доби романтизму є нечуваний сплеск віртуозного



стилю у виконавському мистецтві. У XIX столітті, як ніколи раніше, важливе значення отримала семантика віртуозності, що проявляється у виборі комплексу виразових засобів фортепіанних творів. В центрі якого знаходиться фактура, а темпо-ритм, артикуляція, динаміка і агогіка створюють варіанти її звучання (ясність і прозорість *jeu perlé* Ф. Шопена, бравурні октавні пасажі Ф. Ліста).

Поряд з основними смислоутворюючими механізмами жанру та стилю у фортепіанних творах XIX століття знаходиться програмність. У епоху бароко вона була тісно пов'язана з ораторським мистецтвом і теорією афектів. Романтики розширили уявлення про можливості музичного мистецтва до універсальної мови. Як наслідок в останні два століття починає формуватися «словник» семантики фактури, пов'язаний з програмністю, яскравим і досить поширеним прикладом є звуконаслідування дзвонів (знак-індекс, за В. Холоповою), що передбачає використання акордів, широкий регістровий діапазон, поліритмію (Ф. Лист, О. Бородін, С. Рахманінов, К. Дебюссі).

К. Сен-Санс як один з найблисучіших представників французької фортепіанної школи уособлює феномен «композитора-віртуоза». Тому серед усіх видів понятійно-музичних і понятійно-словесних знаків (за В. Холоповою) з яких складається фактура фортепіанних творів К. Сен-Санса, важливу роль відіграють знаки віртуозності, наукове осмислення яких має повніше розкрити сутність його фортепіанного стилю.

Мета статті – визначити принципи фортепіанного мислення К. Сен-Санса з точки зору ролі віртуозності в жанрово-стилістичній системі циклу фортепіанних мініатюр.

Матеріалом статті слугує «Альбом» для фортепіано оп. 72 К. Сен-Санса.

Методологія дослідження базується на єдності стильового, жанрового, інтонаційного та системного типів аналізу, що увиразнюють значущість фортепіанної спадщини великого митця для сучасних поколінь виконавців.

Аналіз останніх публікацій за темою. Особливості фортепіанного стилю К. Сен-Санса досліджені у новітніх працях Н. Кашкадамової [3], О. Буреля [2], S. T. Ratner [10], D. Gooley [9] G. Burleson [8],



однак названі науковці не виокремлюють проблему ролі віртуозності у жанрово-стилістичній системі малих жанрів його творчості. Г. Мурадян [4], Н. Усенко [6], Н. Бажанова [1] – досліджують феномен віртуозності з точки зору історичного розвитку і впливу на виконавську та композиторську творчість. І. Оношко [5] увиразнює токату, скерцо і етюд як основні віртуозні жанри, оминаючи концертно-віртуозні трансформації інших малих жанрів фортепіанного мистецтва.

Виклад основного тексту. «Альбом» для фортепіано ор.72 (1884)¹ написаний у роки інтенсивної творчості К. Сен-Санса як виконавця і композитора, і в цілому увиразнює основні тенденції зрілого періоду фортепіанного мислення. Відкриває цикл «Прелюдія». Авторське позначення *poco allegro, tempo rubato* вказує на те, що п'єса написана саме на кшталт прелюдій барокової доби з притаманним цьому жанру духом імпровізаційності і передбачає вільне розгортання і фігураційну обробку тематизму. Це ствердження обґрунтовують виявлені знаки віртуозності, втілені у фактурі. Основна тема **A** складної двочастинної репризної форми (**A A1 B A2** +кода) проводиться з характерним «запізненням» верхнього голосу, дублюючи наспівний нижній голос в партії лівої руки (**martellato**). Відповідно до обраної стилістики бароко вона має рухливо-зображальний характер, написана як період барокового типу (ядро з розгортанням). Мелодична лінія (що складається з середнього та верхнього пластів фактури) рухається по звуках нисхідної гами E-dur за принципом дублювання в умовах поліритмії.

Другий розділ експозиції **A1** виконує функцію розвитку, створюючи динамізацію теми-образу (тт.15–26). Тут у повній мірі ущільнюються фактурні пласти, що збагачує гомофонно-гармонічний виклад до октавно-акордового (у порівнянні з quasi-монодійним ядром теми) і увиразнює образну трансформацію теми. Цікаво, що К. Сен-Санс

¹ Цикл має присвяту: *A Mademoiselle Anna Hoskier* (Мадмуазель Анні Хоскер), вона була ученицею К. Сен-Санса і дочкою його доброго друга – банкіра Еміля Хоскера. У 1892 р. композитор присвятив їй своє Фортепіанне тріо № 2 ор. 92 [11, с. 35]. Вперше твори з циклу були виконані у грудні 1884 р., К. Сен-Санс зіграв «Неаполітанську пісню» на концерті у Марселі. 21 лютого 1885 р. вона прозвучала у залі «Плеєль» у виконанні Марі Джаєль (Marie Jaell), Ще одним інтерпретатором «Альбому» за життя композитора був піаніст і композитор Генрі Фалке (Henri Falcke) [11, с. 37].



вперше виписує ремарку *appassionato* на *ff*. Досягнувши вершини виразових можливостей *martellato*, у кульмінації вводяться арпеджіо шістнадцятими тривалостями, що підготовлюють наступний розділ прелюдії з іншим знаком віртуозності (відповідно імпровізаційному типу розвитку).

Новий розділ **B** – вищий щабель розвитку, що не має чіткої структури і тональної визначеності. Змінюється фактура: **поєднання гомоподібних пасажів і арпеджіо** шістнадцятих тривалостей в тональностях D-dur і C-dur відбивають блискучий піанізм романтичної доби, широко представлений у творчості Ф. Калькбреннера, К. Черні, І. Мошелеса. Вони приводять до генеральної кульмінації на *fff* в тональності B-dur: як заклик двох валторн звучить тема *речитативу* на інтонаціях *b-c-d-d* в октавному викладі. Після чого знову змінюється виклад: звучить *тремоло* – характерний знак, відомий ще за часів бароко. Тремоло часто використовувалось солістами інструментальних концертів наприкінці імпровізованих каденцій і знаменувало перехід до репризи. Відповідну функцію воно виконує і в «Прелюдії» К. Сен-Санса: спочатку на звуках зменшеного тризвука на V ступені ладу, а пізніше *as-moll'* ного секундакорда приводить до репризи.

Друга п'єса циклу має програмну назву – «**Передзвін**» (франц. *Carillon*). Основу тематизму складає темброва імітація звучання ударного інструменту, який має назву «карильйон» (фр. *Carillon*) і складається з набору точно налагоджених дзвонів з механічним керуванням. Розмір $7/4$ підкреслює розмірковано-споглядальний образ і надає широту і свободу мелодичній лінії основної теми, що увиразнює красу і багатство тембрового оригіналу. Зауважимо, що французький митець продовжує традиції Ф. Ліста та засновника цієї музичної семантики в російській культурі М. Мусорського («Богатирські ворота» з «Картинок з виставки»). Продовжувачем ідеї наслідування дзвонів К. Сен-Санса² можна вважати К. Дебюсі (прелюдія «Затонулий собор» з циклу «24 прелюдії» для фортепіано).

² Ще в дитинстві К. Сен-Санс вловив складність звучання дзвонів, а 11 вересня 1881 року була надрукована (в «*Renaissance Musicale*») його стаття «Множинний резонанс дзвонів», якою зацікавились акустики.

Композиція «Передзвону» створена за сонатним принципом, що складає специфіку мислення композитора. Автор задумав масштабну колористичну картину, в якій сонатна експозиція переходить безпосередньо в репризу з пропуском розробки. **Головна тема** (*Moderato tranquillo*) складається з двох елементів: *перший* – інтонаційне зерно з трьох четвертних (e-g-e) по ступеням тональності *e-moll* що є звуконаслідуванням великого дзвону (авторська позначка *quasi campani*) і звучить як утримане остинато на протязі всієї теми; *другий* – доповнює перший як інтонаційно рухливіший: він містить гармонічний і мелодичний розвиток висхідного звукообразу. Гармонія теми базується на зворотах ввідного тризвука і септакорда I, III, VI щаблів. У кульмінаційному проведенні (т. 5) з'являється ввідний квінтсекстакорд до VII натуральної і нонакорд мажорної S: ці колористичні функції разом з фактурою (де два малюнки – висхідний та низхідний – водночас) і темброво-регістровим варіюванням складають базовий чинник звуконаслідування дзвонів у версії К. Сен-Санса. Г. П. – це період відкритого типу (без заключного кадансу), оскільки розвиток тематичного ядра переходить у домінанту **побічної теми** *h-moll* (*Largamente*), виконуючи функцію зв'язуючої партії.

Побічна тема (П. П.) контрастна до першої, складається як дуєт мелодико-фактурних ліній широкого діапазону, кожна з яких розвивається у своєму руслі. В цій темі найкраще проявився знак віртуозності, однак комплекс виразових засобів відрізняється від попередньої п'єси: по-перше повільнішим темпом; по-друге, до складу інтонаційної будови тематизму входять елементи експресивної лірики XIX ст. – затримання, фігури оспівування (проінтоновані групето), стрибки на широкі інтервали. З точки зору метро-ритмічної організації, фактуру характеризують своєрідні тріольні «перегукування» у поєднанні з поліритмією і синкопованим ритмом. Як наслідок виникає схвильований, наспівний, відкрито-емоційний романтичний образ.

Заключна тема сонатної експозиції звучить у тональності *B-dur*, її хоральна фактура поступово трансформується у рівномірно-висхідні лінії збільшених тризвуків від *fis* і *g* (дзвони на *p*), що проводять в початкову тональність (*e-moll*), яка знаменує *репризу*. В ній віртуозність яскраво виражена в обох темах: в Г. П. за раху-



нок ущільнення фактури до октавно-акордового викладу двох її елементів, що додало масштабності і змінило характер образу дзвонів (*molto pezante*); у П. П. – октавні стрибки верхнього голосу перетворюють емоційну схвильованість теми в патетику і кульмінацію драматургії твору.

«Токата» повертає слухача з сфери трансцендентного до земного світу. Віртуозність, закладена в цей жанр (як демонстрація технічних можливостей руху), в повній мірі проявляє вплив піанізму К. Сен-Санса на його композиторське мислення. Трьохдольний метр і танцювальна будова мотивів (тріолі шістнадцятих) вказують на її походження від італійської тарантели. К. Сен-Санс у творчості часто звертається до цього жанру: прикладом слугують фінал Другого фортепіанного концерту оп. 22 і «Тарантела» для флейти і кларнета з оркестром, оп. 6.

«Токата» написана в складній тричастинній репризній формі з розвиваючою серединою і кодою. Експозиція – подвійна двочастинна форма. В основі композиції лежить тональне співставлення двох споріднених тем. Для втілення *perpetuum mobile* (з шістнадцятих в єдиному темпу) К. Сен-Санс використовує каданс-вторгнення. Фактура побудована за принципом одноголосної токатної моторики з елементами поліфонічної імітації, типових для жанру фігурацій дрібної техніки (тират), ламаних акордів; в кульмінаціях фраз автор використовує артикуляційний прийом акордового *martellato*.

Реприза є справжнім випробуванням майстерності виконавця з точки зору віртуозності. Композитор «окутує» тему пасажами з тридцятьдругих тривалостей, користуючись прийомом гри в «три руки», за рахунок чого фактура ускладнюється. *Кода* містить «бравурні» пасажі подвійними нотами від басів до верхнього регістру клавіатури – «блискуче» завершення (*rinforzando* і *fff*), що підкреслює експресивний характер усієї п'єси.

«Вальс» продовжує лінію танцювальних образів в дусі традицій композиторів-романтиків Ф. Шуберта, Ф. Шопена, П. Чайковського. Композицію п'єси складає подвійна тричастинна форма: **A B A1 B1 A2** (кода). Основна тема містить характерні риси вальсу XIX століття: ліризм, вишуканість, пластичність мелодичної лінії у поєднанні

з типовою ритмічною формулою у партії лівої руки. Однак в другому проведенні вальсовість замінюється прозорим рівномірним колиханням ноктюрності. За допомогою такого фактурного рішення, а також тональних співставлень (А – С – А – Н) композитор змальовує різні барви одного образу – то моторно-танцювального, то меланхолійно-наспівного.

Розвиваючий розділ твору (**В**) побудований на новому тематичному матеріалі, є емоційно насиченим і більш рухливим. Короткі мотиви з вісімок швидко чергуються між партіями лівої і правої руки – зображення жвавої світської розмови» на тлі оркестру, що грає вальс (урочисті октавні скачки і типово вальсовий супровід). Драматургічні етапи **В1** та **А2** відповідають наскрізному характеру цілісного розвитку, який завершує невелика кода як образ граничного танцювального руху (*presto*), що підкреслює переосмислення К. Сен-Сансом вальсу як *концертно-віртуозного жанру*. Як наслідок, характерною особливістю «Вальсу» є партія лівої руки, що потребує неабиякої майстерності, і виконує рівноправну з партією правої руки роль, не поступаючись у фактурно-технічній завантаженості і наспівності тематизму.

«Неаполітанська пісня» – зразок пісенного жанру в інструментальній версії – продовжує музичний калейдоскоп «Альбому». К. Сен-Санс використовує тему споріднену з народними наспівами, звукозображальність (ритмо-фактурні формули «музики на воді»), перевтілення куплетно-варіаційної вокальної форми в інструментальну.

Мелодія першого куплету містить елементи декламації (повторювані тони *c* і *f*), однак наспівність втілюється у вишуканій орнаментіці. Схвильованості ліричному образу додає середній пласт фактури, в якому арпеджовані акорди на відносно сильних долях імітують звучання національного італійського інструменту *мандоліни*. Тріольні фігурації створюють уявний образ моря, що отримує розвиток у наступних варіантах куплету. Спокійні хвилі переростають у шторм (про що свідчать акордовий виклад, висхідні і низхідні хроматичні гами, арпеджіо, прийом гри «в три руки»). Віртуозність проявляється і у приспіві: поступовий висхідний рух мелодії з додаванням хроматики, поява акцентів, пунктирного ритму з ламаними октавами



у супроводі, ущільнення фактури з кожним проведенням фрази. Генеральна кульмінація твору розміщена після третього «куплету» і побудована на інтонаціях приспіву: емоційне напруження отримує свободу – символ перемоги людини над природною стихією.

Завершує цикл мініатюр «Альбому» ор. 72 масштабний віртуозний «Фінал». Його жанровою основою К. Сен-Санс обрав французький танець менует. Схожу ідею циклічної будови використовував Г. Гендель, у якого завершуючим розділом оперної увертюри нерідко слугував менует. З точки зору гармонічної мови «Фінал» є прикладом поєднання функціонального мислення – у крайніх частинах тричасинної форми: **A B A1** (кода) і пошуком нових тембрових (фонічних) можливостей фортепіано – середній розділ.

Експозиція і реприза (A і A1) безперечно написані в «діамантовому» стилі, притаманному піанізму першої половини романтичного XIX ст.: швидкий темп, акордовий склад, пасажі октавами і подвійними секстами (хоча у метро-ритмі старовинного французького танцю). У другому розділі віртуозність заявляє про себе ще більше: з'являються октавні пасажі на *staccato*, що містять квартові стрибки, підносячи образ на новий, більш урочистий рівень.

Середній розділ твору (B) – контрастний до першого: зникає вольове начало, вводиться паралельний мінор. Його тематизм приклад нового виду фактури: мелодія, в традиційному значенні, відсутня, її функцію виконують мелодичні фігурації. Авторська позначка *vivamente, leggerissimo* вимагає від виконавця не тільки швидкої і легкої гри, але і наспівності пасажів. Основу теми складають висхідні і низхідні гами в межах сексти (великої або малої). Фактура має прозоре звучання, поєднуючи дві одноголосні мелодичні лінії, автор використав прийом поліритмії («п'ять на три»), завдяки якому втрачається чуття акцентно-регулярної організації. Динаміка усього розділу в межах *pp* – *mf*, і разом з хроматизмами та часто змінюваними тональними модуляціями зображає різні колоритні забарвлення образу, який має багато спільного з образами імпресіонізму (п'єса М. Равеля «Гра води»), що спричинив виникнення в музичному мистецтві нових фактурно-гармонічних комплексів і відповідно *нових знаків віртуозності*. На думку Джеффрі Бурлесона, «... роль К. Сен-Санса, як



новатора гармонії та фактури, що передбачає, а іноді і виходить за межі ідіом імпресіонізму є маловивченою і недооціненою в історії музики» [8].

Отримані результати. Жанрово-стилістична система циклу мініатюр для фортепіано «Альбому» ор. 72. є складною і різноманітною. Умовно композицію «Альбому» можна поділити на два «малих цикла». Перший цикл містить «Прелюдію», «Передзвін» і «Токату», а другий – «Вальс», «Неаполітанську пісню» і «Фінал». Кожен з «малих циклів» характеризується наявністю моторних (моторно-танцювальних) жанрів у крайніх частинах, по-перше; а по-друге, контрастом середньої частини – звукозображальної та кантиленної.

В «Альбомі» наявним є використання фольклорних жанрів музичної культури Італії, як наслідування іншонаціональної традиції (тарантела у «Токаті» і «Неаполітанська пісня»), поєднання жанрів прелюдій барокової і романтичної епох (барокових принципів композиції у втіленні романтичного образу). Отже, наявним є принцип *міжжанрової взаємодії*.

«Альбом» для фортепіано ор. 72 К. Сен-Санса вимагає від виконавця цілої системи технічних навичок. З точки зору віртуозності, можна вирізнити три основні семантичні комплекси, через які вона проявляється: 1) гамоподібні пасажі, арпеджіо, пасажі подвійними нотами, октавно-акордовий виклад у гучній динаміці (*ff*, *fff*), швидкому темпі з проартикульованою чіткістю (*non legato*, *marcatissimo*, *rinforzando*); 2) багатопластова фактура зі складною метро-ритмічною організацією і елементами поліфонічного письма, що компенсує невіртуозність помірною темпу; 3) прозора фактура дрібної пальцевої техніки у поєднанні з швидким темпом, артикуляційним *leggero* і тихою динамікою (*p*, *pp*). Отже, твори проаналізованого циклу містять *не лише творчий синтез фортепіанного письма доби бароко, класицизму, романтизму, спадкоємних для митця, а також нові ідеї тематичної організації, що передбачають появу в майбутньому стилістики музичного імпресіонізму*.

Висновки. Фортепіанний стиль К. Сен-Санса увібрав ментальні ознаки французької національної традиції: стислість форми, тяжіння до конкретизації змісту, звукозображальність, колористичність гармо-



нії та фактури. До основних принципів фортепіанного мислення композитора належать: поліжанровість, стилізація, звуконаслідувальна програмність, віртуозність, що отримали геніальне втілення в оригінальних жанрових формах фортепіанного мистецтва. Виявлені в ході семантичного аналізу «Альбому» знаки віртуозності підносять французьку інструментальну мініатюру на якісно новий рівень художньої звукотворчості. Як віртуоз, К. Сен-Санс розширив поетику мініатюри та у такий спосіб оновив її семантику, збагативши як драматургію власних творів, так і уявлення про віртуозний стиль фортепіанного виконавства.

Перспектива подальшого розвитку теми. Аналіз малих жанрів творчості К. Сен-Санса в аспекті віртуозно-концертного стилю мислення є аргументовано необхідним, насамперед, для сучасної навчальної практики в системі вищої музичної освіти. Отримані результати дозволять ширше репрезентувати фортепіанний стиль К. Сен-Санса як складову західноєвропейської традиції другої половини XIX – початку XX століть і пропагувати його твори у найрізноматніших мистецьких колах України.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бажанов Н. С. Виртуозность в музыкальном искусстве: очерки контекста. *Вестник Томского государственного университета* : Культурология и искусствоведение. 2017. Вип. № 28. С. 83–97. doi: 10.17223/22220836/28/8.
2. Бурель О. В. Інструментальні концерти К. Сен-Санса в контексті французької жанрової традиції XIX – початку XX століть : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 ; ХНУМ П. Котляревського. Харків, 2017. 19 с.
3. Кашкадамова Н. Історія фортеп'янного мистецтва. XIX сторіччя. Тернопіль : Астон, 2006. 608 с.
4. Мурадян Г. В. Виртуозность как феномен в истории фортепианной культуры : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 ; Рост. гос. консерватория им. С. В. Рахманинов. Ростов-на/Д., 2015. 26 с.
5. Оношко И. Ю. Виртуозность как фактор становления и развития фортепианного искусства. Минск : Белорусская гос. академия музыки, 2016. 125 с.

6. Усенко Н. М. Влияние романтического виртуозного исполнительства на композиторское творчество: от Ф. Шопена к А. Скрябину : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 ; Рост. гос. консерватория им. С. В. Рахманинов. Ростов-на/Д., 2005. 33 с.
7. Холопова В. Музыка как вид искусства. СПб. : Изд-во Лань, 2000. 320 с.
8. Burleson G. Proto-Impressionism in Piano Works of Camille Saint-Saëns [Электронный ресурс] Режим доступа : <http://euromac2017.unistra.fr/conference/proto-impressionism-in-piano-works-of-camille-saint-saens/>. — Загл. с экрана.
9. Gooley D. Saint-Saëns and the Performer's Prestige. *Camille Saint-Saëns and His World / edited by Jann Pasler*. Princeton : Princeton University Press, 2013. P. 98–126.
10. Rathner S. T. The Piano Music of Camille Saint-Saëns. Ph. D. dissertation, University of Michigan, 1972. 374 p.
11. Ratner S. Camille Saint-Saëns, A Thematic Catalogue of his complete Works : vol. 1. New York : Oxford University Press, 2002. 612 p.

REFERENCES

1. Bazhanov N. S. (2017) Vyrtnoznost' v muzykal'nom yskusstve: ocherky konteksta [Virtuosity in musical art: context sketches] Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 28, 83–97. doi: 10.17223/22220836/28/8.
2. Burel O. V. (2017) Instrumental'ni kontserty K. Sen-Sansa v konteksti frantsuzkoi zhanrovoi tradytzii XIX – pochatku XX stolit [C. Saint-Saens's instrumental concertos in the context of french genre tradition in 19th and early 20th century]. Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv, 19.
3. Kashkadamova N. (2006) Istorija fortep'jannogo mistectva, XIX storichchja : pidruchnik [The history of piano art, the XIX century : a textbook]. Ternopil' : ASTON, 608.
4. Muradian, G. V. (2015) Vyrtnoznost' kak fenomen v istorii fortepiannoi kultury [Virtuosity as a phenomenon in the history of piano culture]. Rostov State Conservatory named after S. V. Rachmaninov. Rostov-na-Donu, 26.
5. Onoshko Y. Yu. (2016) Vyrtnoznost' kak faktor stanovleniya y razvytyia fortepyannoho yskusstva [Virtuosity as a factor of formation and development of piano art]. Belarusian State Academy of Arts. Minsk, 125.

6. Usenko, N. M. (2005) Vlyianyе romantycheskoho vyrtuoznoho yspolnytelstva na kompozytorskoe tvorchestvo: ot F. Shopena k A. Skriabynu [Influence of romantic virtuoso performing on composer creativity: from Chopin to Scriabin]. Rostov State Conservatory named after S. V. Rachmaninov. Rostov-na-Donu, 33.
7. Holopova V. N. (2000) Muzyka kak vid iskusstva [Music as a type of Art]. St. Petersburg, Russia : Lan', 320.
8. Burleson G. (2017) Proto-Impressionism in Piano Works of Camille Saint-Saëns : <http://euromac2017.unistra.fr/conference/proto-impressionism-in-piano-works-of-camille-saint-saens/>.
9. Gooley D. (2013) Saint-Saëns and the Performer's Prestige. Camille Saint-Saëns and His World. Princeton : Princeton University Press, 98–126.
10. Rathner S. T. (1972) The Piano Music of Camille Saint-Saëns. University of Michigan, 374.
11. Ratner S. (2002) Camille Saint-Saëns, A Thematic Catalogue of his complete Works, 1. New York : Oxford University Press, 612.



УДК 784.3.071.1 (510)

ORCID 0000-0003-3510-3213

DOI 10.34064 / khnum 1-5204

*Ван Дуангуй***«ВОСЕМЬ ПЕСЕН» ЧЖАО ЦЗИПИНА КАК ВОПЛОЩЕНИЕ
ВОКАЛЬНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ ПОЭМЫ**

Ван Дуангуй. «Восемь песен» Чжао Цзипина как воплощение вокально-инструментальной поэмы. Рассматривается малоизученное в музыкознании произведение одного из ведущих современных композиторов Китая. Актуальность темы и новизна результатов жанрово-семантического анализа избранного сочинения Чжао Цзипина заключается в поиске дефиниции жанра – вокальная поэма кантатного типа (в партитуру введен малый хор). Среди критериев жанрового своеобразия вокальной поэмы – опора на оркестровое сопровождение, тембровое варьирование каждой песни цикла, сквозная психологическая линия, обусловленная лейт-образом Поэта, символизация поэтической и интонационной речи, культурный хронотоп, объединяющий Время истории (поэзия династии Тан) и XXI век. Творческий синтез вокального и инструментального начал характеризуется органичным единением национальных и европейских принципов, и ставит перед исполнителями сложные технические и психологические задачи, востребуя такие качества, как: развитый диапазон, гармонический и оркестрово-тембровый слух, интеллектуализм, ассоциативность мышления.

Ключевые слова: вокально-инструментальная поэма, звуко-образный концепт, Поэт-странник, интонационный образ, китайская картина мира.

Ван Дуангуй. «Восемь песен» Чжао Цзипина как воплощение вокально-инструментальной поэмы. Розглядається маловідомий у музикознавстві твір одного з провідних сучасних композиторів Китаю. Актуальність теми та новизна результатів жанрово-семантичного аналізу обраного твору Чжао Цзіпіна полягає у пошуку дефініції жанра – «вокальна поема кантатного типу» (в партитурі є малий хор). Серед критеріїв його стильової своєрідності вокальної поеми – опора на оркестровий супровід, темброве варіювання кожної пісні циклу, наскрізна психологічна лінія – поемність, обумовлена лейтобразом Поета, символізація поетичної та інтонаційної мови,



культурний хронотоп, поєднуючий Час історії (доба династії Тан) та XXI століття. Творчий синтез вокального та інструментального начал характеризує органічна єдність національних та європейських принципів, і становить перед виконавцями складні технічні та психологічні завдання, затребуючи такі якості, як: розвинений діапазон, оркестрово-тембровий і гармонічний слух, інтелектуалізм, асоціативність мислення.

Ключові слова: вокально-інструментальна поема, звуко-образний концепт, Поет-мандрівник, інтонаційний образ, китайська картина світу.

Wang Duangui. “The Eight Songs” by Zhao Jiping as the embodiment of the vocal and instrumental poem.

Formulation of the problem. An analysis of the genre-dramaturgical patterns in a poorly studied composition by the Chinese composer Zhao Jiping (2011) has been proposed. The relevance of the topic and the novelty of the received results of the genre-semantic analysis of the chosen vocal cycle are concluded in the search for the definition dictated by the artistic concept of its author – a cantata-type vocal poem (a small choir is introduced into the score). Among its criteria there are reliance on the orchestral accompaniment, the timbre variation of each song of the cycle, the poetry dictated by the presence of the image of the Poet, the symbolization of the poetic and intonation language, the cultural chronotope uniting the Time of History and its inclusion into the culture of the 21st century.

The purpose of the article is to perform a genre-semantic analysis of “The Eight Songs” for Zhao Jiping’s voice and orchestra and to identify the main sound-image concepts of “the Chinese world view” that make up the drama of the vocal cycle.

Analysis of the recent publications on the topic. In the second half of the 20th century, a new compositional approach to organizing vocal songs into a whole, poemness, appeared. In the articles by A. Belonenko (about “Petersburg” by G. Sviridov) and T. Zharkikh (about “*Poemes pour Mi*” by O. Messiaen), the research emphasis is placed on other problems of the organization of the vocal whole. For the first time, in the conditions of the poly-timbre vocal and orchestral synthesis and the national picture of the world poemness becomes the subject of a special interest of the singer-researcher.

Research methods: *the structural-functional analysis* concerns the components of the composer’s text (the vocal melody and textural and timbre thematism

of the orchestral part); *the semantic one* – reveals the symbolism of poetic texts; *the genre analysis* – aims to identify the individual interpretation of typical models of vocal music.

The presentation of the main material. The poem principle became the embodiment of the author's desire to unite several vocal miniatures into a single musical universe based on the common concept – the image of the Poet. The philosophical and religious feelings and thoughts contained in the texts chosen by the composer reflect not only his worldview, but also the national mentality and psychology of the world view of the “Chinese world view” (the chronotope of History). This rare quality of poetry – to unite the personality (I) and society (We) into a single “national image of the world” – is the essence of the symbolism of the ancient Chinese poetry of the Tang era.

The desire to individualize the timbre composition in each of the parts of the cycle is a characteristic feature of many vocal and instrumental compositions of the 20th century. However, in Zhao Jiping's work, the search for diversity acts simultaneously with the desire to preserve the timbre constants. As such, with this composer this role is represented by a string and bow group, as the carrier of the song beginning, which performs the function of the instrumental “nimbus” (more rarely, of the dialogue-counterpoint) in relation to the singer.

In contrast to Western composers, Zhao Jiping does not seek to use “pure” timbres: vocals and xiao can be duplicated with the wind and plucked strings. The composer does not look for contrasting timbres in search of the associative community: on the contrary, he creates single-timbre groups (pipa + guzheng + harp, triangle + bells + cymbals) to vary the shades of the poetic text. Their “consonance” is close to assonance in poetry (from *assono* – “I sound in tune”), which in the musical context creates the *timbre assonance*. The symphonic instruments are combined in timbre groups (string, wind), and the ethnic often perform an individualized function (for example, guzheng with its irregular glissando in No. 2–4 gives a national flavour).

The orchestral density, along with the gradual “academic turning” of timbres, increases from the second half of the sound of the cycle (No. 5) to the final. Xiao is replaced by the wind and brass (with No. 5), while the ethnic plucked is replaced by the harp. The gradual increase in the timbre multidimensionality of the texture also has the “opposite effect”, since it is combined with the enhancement of the timbre contrast in the final parts of the cycle and as a result of the “aggravation”



of the chamberness. The most chamber part is number 6, where the brass is for the first time silenced, and only the pipa and guzheng are heard. The culmination of the “chamberness” is in the first stanza of the final: a duet of the voice and harp.

Conclusion. The vocal-instrumental synthesis in the poem genre, identified in Zhao Jiping’s “The Eight Songs”, is characterized by the organic interaction of the national and European principles of musical thinking. The performers are faced with complex technical and psychological tasks that require a developed orchestral-timbre hearing, intellectualism and associative thinking.

A vocal-instrumental poem is a way of modelling spiritual reality, in which the unity of time and space is manifested due to the poetic text, in which the integral sense-image of the Poet acts, personifying the sound-like concepts of the culture of its time and the history of an entire people (“national view of the world”), their “inclusion” into the musical chronotope of the 21st century.

Key words: vocal-instrumental poem, sound-image concept, Poet-wanderer, intonation image, Chinese view of the world.

Постановка проблемы. Знакомство с современной китайской вокальной музыкой ставит перед её исполнителями задачу – познать специфику имманентных законов её художественной организации, с тем чтобы воссоздать в пении «национальный образ мира», синтезирующий прошлое и настоящее Китая, его культурный «генокод». Автор вокального цикла «Восемь песен на поэзию династии Тан» (2011) Чжао Цзипин¹ известен как один из ярких представителей композиторской школы Китая. Будучи мастером воплощения национальных образов в различных жанрах, в этом сочинении он предложил оригинальную концепцию вокального цикла в сопровождении оркестра смешанного типа, которую автор статьи интерпретирует в новом жанровом измерении – как «вокальную поэму».

Вокальная поэма – разновидность циклической формы – зародилась в XX веке (творчество О. Мессиана, Г. Свиридова). С одной

¹ Чжао Цзипин – председатель Китайской ассоциации музыкантов; президент Китайского общества кинематографической музыки, декан Сианьской консерватории, профессор, доктор наук. Он является автором двух симфоний, симфонической сюиты, картины и поэмы, Концерта для виолончели с симфоническим концертом, киномузыки.

стороны, поэзный принцип воплощает стремление композиторов к звуко-образной концептуализации песни, объединению нескольких вокальных миниатюр в единый музыкальный универсум на основе лейтобраза Поэта. С другой стороны, значимые философско-религиозные, чувства, образы и мысли, содержащиеся в избранных композитором текстах, отражают не только его личность и мировоззрение (Я-сознание), но и общенациональные идеи, менталитет и психологию мироощущения всей эпохи (время Истории). Это редкое качество поэзии – соединять личность (Я) и общество (Мы) в единый национальный образ мира составляет сущность символики древнекитайской поэзии эпохи Тан (Ли Бо и Ван Вэя, чьи тексты «перевел» на язык музыки Чжао Цзипин).

Выявление жанрово-драматургических закономерностей «Восьми песен» представляется *актуальным дискурсом* вокального творчества Китая. Новизна темы и полученных результатов жанрово-семантического анализа избранного цикла заключаются в поиске дефиниции, продиктованной художественной концепцией его авторов: вокальная поэма кантатного типа (в партитуру введен малый хор). Среди ее критериев – опора на оркестровое сопровождение, тембровое варьирование каждой песни цикла, поэдность, обусловленная лейт-образом Поэта, символизация поэтического и интонационного языка, культурный хронотоп, объединяющий Время истории и его включение в контекст XXI века.

Цель статьи – выполнить жанрово-семантический анализ «Восьми песен на стихи поэтов эпохи Тан» для голоса и оркестра и на его основе выявить тембровые звуко-образы «китайской картины мира», составляющие драматургию вокального сочинения Чжао Цзипина.

Анализ последних публикаций по теме. Во второй половине XX века появился новый композиторский подход к организации вокальных песен в целое – поэдность (музыкальный принцип драматургии цикла, производный от литературного жанра). В статьях А. Белоненко (о «Петербурге» Г. Свиридова [1]) и Т. Жарких (о «*Poemes pour Mi*» О. Мессiana [2]) делаются исследовательские акценты на других проблемных аспектах организации вокального произведения.



Поэма как жанровая установка в условиях политембрового вокально-оркестрового синтеза и национальной картины мира впервые становится предметом специального внимания исследователя-практика. Отмеченные другими авторами признаки жанра будут приняты во внимание. Так, сказанное А. Белоненко о сущностных качествах жанра легко проецируется и на вокальный цикл Чжао Цзипина. («...Изобретенный Свиридовым, он дает возможность соединить разноплановые вещи: лирику и эпос, пейзаж и драматическую сцену. Притом, что <...> нет единого сюжета, каждая песня самостоятельно по теме, образу, настроению, произведение отличается большой и органичной внутренней целостностью» [1, с. 10]).

Методы исследования продиктованы избранным материалом: структурно-функциональный анализ касается компонентов композиторского текста (мелодика вокальной партии и фактурно-тембровый тематизм оркестровой партии); семантический – раскрывает символику поэтических текстов Ли Бо и Ван Вэя; жанровый – нацелен на выявление индивидуальной трактовки сложившихся в вокальной музыке типовых моделей (песня, цикл песен, вокальная поэма; кантата и др.).

Изложение основного материала. Безусловно, Чжао Цзипин не первый обращается к классической поэзии древней китайской династии Тан, интерес к которой – наиболее устойчивая традиция композиторской практики не только в Китае, но и в странах Западной Европы, в Украине и России. Однако «Восемь песен» по своему художественному результату настолько не похожи на уже известный опыт межвидового перевода поэтических первоисточников Ли Бо, Ван Вэя на язык музыки, что вызвали исследовательский интерес (прежде всего, у китайских певцов) к определению жанровой семантики высокохудожественного творения с целью его пропаганды и введения научный обиход.

Как известно, в камерно-вокальной лирике сложилась богатейшая система композиторских стилей: в Западной Европе в эпоху музыкального романтизма XIX ст. (немецкая школа «Шуберт – Шуман – Брамс – Вольф – Малер»), чуть позже в русской школе (Глинка – Чайковский – Даргомыжский; в XX веке – Рахманинов – Шо-

стакович). Преобладающим принципом музыкальной драматургии в камерно-вокальном жанре стала циклизация – песен или романсов на основе программной (обобщенной) сюжетной линии. Альтернативой служит опусный (несюжетный) принцип объединения романсово-песенных форм миниатюры в некую художественную целостность.

«Восемь песен» Чжао Ципина написаны для сопрано в сопровождении смешанного оркестра и камерного хора. Парный состав оркестра содержит группы струнных и деревянных духовых (без фаготов), в котором также представлены традиционные китайские инструменты (Xiao, Symbals, zheng), а также арфа и ударные (большой барабан, треугольник, там-там).

Сюжетная линия намечена «пунктиром» от имени Поэта, находящегося в изгнании; в его мирозерцании отражаются личные переживания, природные явления, картины социальной жизни. Раскроем содержание цикла (в свободном переводе). В № 1 «Старый Город» (стихи Ван Вэя) поется о весеннем состоянии души странствующего героя, наблюдающего за цветением ивы. В № 2 «**Башня желтого журавля**» речь идет о политическом изгнании друга, который «...в прекрасный месяц март отправился в Янчжоу. В небе виден одинокий парус; воды Янцзы текут до края неба!».

В № 3 «**В отдаленном месте**» (стихи Ли Бо) красивая девушка хмурится и закрывает занавеску. «Вижу слезы на ее лице; кого же она так ненавидит?» – вопрошает герой. № 4 «**Я тоскую по любимым**» (Всякий раз, когда наступает сезон отпусков, я скучаю по родным. Знаю, что они празднуют вдали от меня. Я же в одиночестве тоскую по ним»).

№ 5 «**Лунная песня**» (стихи Ли Бо): «Осенью полумесяц висит на горе Эмей. Тень луны отражается в реке. Ночной поток бежит в Три ущелья. Я не вижу тебя и могу лишь найти вдоль реки».

В № 6 говорится о том, что «Страна разрушена и дикий дым повсюду... Пусто во дворе, только листья эвкалипта. Мятаежники отмечают победу праздничным оркестром». № 7 назван символично «Поэзия» («Три Чин Пин Тео» – на древнекитайском наречии»).



Наконец, № 8 – «**Думы лунной ночью**», знаменитое стихотворение Ли Бо представляет собой эпилог, «слово от Автора» в общей драматургии цикла. Герой одинок в чужом краю; он ищет утешения в своих думах, в мечтах о возможности счастья на родине, чтобы обрести желанный мир и покой. В заключительной песне цикла звукообразный концепт Поэта заменяется на голос народа – поет камерный хор. Сквозной мотив классической древнекитайской поэзии – соборное единение человека с судьбой своего народом – побуждает композитора сделать модуляцию из лирической в эпическую сферу драматургии.

Внимание к тембру – одна из отличительных черт композиторского стиля Чжао Цзипина. Его стремление к оригинальности в тембровой драматургии приводит к соединению в одной партитуре традиционных этнических и европейских академических инструментов. Так, в музыке к фильму «Жить и поднять красный фонарь» композитор использует баньху, сюнь и шэн, объединяя их с западно-европейским оркестром, что, по свидетельству Джоанны Ли, «обеспечило ему признание критиков» [4]. Подобная тембровая идея содержится и в концепции вокального цикла «Восемь песен на стихи китайских поэтов». Здесь наряду с неполным составом традиционного академического оркестра (деревянные духовые без фаготов, валторны, ударные, струнные смычковые), композитор задействует ряд этнических инструментов (пайбан, сяо, ди-цзи, гучжен, пипа) которые образуют своеобразные тембровые пары. Такой творческий подход расширяет представления современного слушателя об «интонационном образе» произведения как «китайской картины мира», прежде всего, за счет *инструментально-тембрового решения звукообразной концепции*.

За исключением завершающих частей, в партитуре постоянно присутствуют гучжен (zheng) и пипа (pipa) – традиционные китайские щипковые инструменты, первый из которых напоминает цимбалу по структуре корпуса и расположению струн, а второй – близок лютне. Несмотря на схожие тембровые характеристики, они трактуются различно: пипе преимущественно поручаются подголоски или контрапункты к партии вокала в №№ 1–5 (хотя в №№ 6–7 она непо-

средственно дублирует вокальную линию), тогда как гучжен озвучивает разнонаправленные глосандированные пассажи и только в № 6 разделяет функцию с пипой.

В группу духовых Чжао Цзипин включает ди-цзи² (*dizi*), указывая в скобках *xiao*. Оба инструмента являются разновидностью бамбуковых флейт, однако несколько отличаются по строю и окраске звука. Сяо, продольный инструмент, обладает более широким и коротким корпусом и соответственно, более низкой тесситурой и приглушенным звучанием, напоминающим украинскую фляру. Тембр поперечной флейты ди-цзи воспринимается как более звонкий, иногда даже с «писклявыми» нотками; она выше по тесситуре, шире по диапазону и ближе к звучанию европейской флейты в составе академического оркестра.

Наиболее распространены разновидности сяо в строе *G* или *F*, а ди-цзи может быть в строе *G* либо *D*, *E*. В партитуре они не являются взаимозаменяемыми, как можно было предположить, исходя из записи. Скорее всего, композитор предполагает участие одного исполнителя, который, в зависимости от тембрового замысла той или иной части цикла играет либо на ди-цзи, либо на сяо. При этом композитор задействует ди-цзи лишь единожды (№ 2), предпочитая ей сяо (№ 1, 3, 4). Сяо выступает в качестве единственного духового инструмента, который постоянно звучит в первой половине цикла. В трактовке инструментов также наблюдается различие: если сяо может дублировать вокальную партию (№№ 1, 3, 4), то ди-цзи не звучит синхронно с голосом, а исполняет мелодизированные подголоски к основной линии. Возможно, это обусловлено различными тембровыми качествами инструментов, большей мягкостью и созвучностью сяо вокалу.

Еще один традиционный китайский инструмент пайбан (*paiban*) – единственный «непарный», который принадлежит к группе ударных. Это так называемый «клаппер» (от слова *clap* – «клацать, щелкать»), звук на котором образуется ударами друг об друга нескольких пло-

² Название инструмента «бамбуковая флейта» имеет различные переводы-транслитерации в русском языке: помимо ди-цзи (что ближе всего по звучанию к китайскому произношению), встречаются дизи, или *ди*.



ских кусочков бамбука или твердой древесины. По звучанию он близок кастаньетам или даже трещотке (в зависимости от числа пластинок). Используется пайбан только в начальном номере «Восьми песен», подчеркивая отдельные сильные доли и грань между куплетом и припевом (т. 7).

При расширенном инструментальном составе «Восьми песен» – 20 различных инструментов (не считая удвоений деревянных духовых), которые образуют 5 тембровых групп – ни в одной из частей драматургии цикла вся «семья тембров» не задействуется полностью. Все песни, за исключением финала, воспринимаются как камерные. При этом в каждой из песен представлен уникальный ансамбль. Так, особенность экспозиции вокального цикла обусловлена звучанием пайбана, позже подключаются ди-цзи (№ 2), а в № 3 сяо, гучжен и пипа. Кроме того, композитор использует принцип чередования, не обращаясь к одним и тем же тембровым группам в соседних частях цикла: ударные (тарелки, треугольник, колокольчики) звучат в №№ 2, 4, 7; деревянные духовые (флейта, гобой, кларнет) в №№ 6 и 8. В целом, в каждой из восьми песен, из единения которых складывается *поэма как жанрово-драматургическая модель цикла*, композитор раскрывает все новые звуко-тембровые идеи, обогащая ими музыкально-поэтический ряд.

Открывается цикл вокальной миниатюрой № 1 «Старый Город» (стихи Ван Вэя), в которой раскрывается весеннее состояние души Поэта-странника, наблюдающего за цветением ивы. Песня представляет собой дважды повторенную строфическую форму АА₁. Характерной особенностью внутренней пульсации музыкального времени является смена метра внутри строф (4/4 – 6/4 – в первом куплете; 4/4 – 2/4 – 3/4 – во втором). Дорийский минор (с устоем *d*) придаёт просветленность, напоенную легкой печалью «звукопись», обогащаемую гетерофонией по мере вариантного развития оркестровых голосов.

Краткое инструментальное вступление начинается в высоком регистре (с дублировкой хiao и пипы), подготавливая звучание сопрано. Его мелодия отличается синкопой на сильной доле с длительным вслушиванием в «первотолчок» с дальнейшим «захватом» верхней терции (позже кварты) и секундовым кадансом на слабой доле. Тем-

бры-голоса оркестра то вторят основной теме сопрано³ (варианты исходного тематического зерна), то вступают с ней в контрапунктические диалоги – (initio). В зоне каданса квинтовый скачок (V–I ступени) усиливает тоникальность и суровую архаичность темы, повествующей о старом городе. Мелодика сопрано легко запоминается благодаря опоре на основной тон, который «притягивает» к себе мягко-закругленные секундовые и малотерцовые формулы.

Синтаксис вокальной речи весьма своеобразен: внутрислоговые распевы имеют несимметричную природу: *A* (2+2—3+1) *B* (3+3). При этом каданс одного раздела «накладывается» на следующий, создавая непрерывность полифонического «течения». Функцию «знаков препинания» выполняет пауза-цезура в партии голоса (т. 13), по аналогии с европейской практикой композиции, наряду с ритмическим сфорцандо у большого барабана с характерной синкопой, заимствованной из тематического зерна.

Второй раздел основной темы сопрано (*B*), отмеченный тематически синкопой на тонике в виде октавного «взлёта», содержит при этом нисходящий ход в басах, неожиданно «размыкая» тонику дорийского лада в кратковременный B-dur. (Заметим, что этот тон избегался в экспозиции как противоречащий основному ладу). Звучание сопрано – словно свободный полет после внутреннего сдерживающего механизма «работы души» – охватывает амбитус большой ноты, с уходом от тоники на квинту, которая надолго «зависает» в воздухе, давая дыхание инструментальному отыгрышу (эффект зеркального отражения).

Повтор второй строфы семантически отличает от первой более прозрачная темброво-фактурное «одеяние» и оркестровка: сопрано и пипа выводят тематические «узоры» в паритетном дуэте, в молчании остальных голосов (словно звучащие гроздь утратили свой наряд, обнажив красоту красок тихого утра поздней осени). Такова первая песня цикла, и думается выбор автора музыки не случайно пал на тихую меланхолию и сдержанность поэтической зарисовки.

³ Особенно рельефными являются напевы пипы (на двух восходящих квартках), которые тематически предвосхищают второй раздел темы (*B*).

Настроение философской мудрости отличает музыкальное воплощение поэтического текста. Обращает на себя внимание трактовка сяо, которая служит своеобразным «продолжением» голоса, вступая до вокальной партии и замолкая на время куплета. По диапазону, тесситуре и характеру мелодической линии они фактически идентичны. Единственное отличие в партии сяо – это бархатные морденты в завершениях фраз, как имитирующие вокальное вибрато. В результате этническая флейта воспринимается как инструмент если не эквивалентный выразительному потенциалу голоса, то довольно близкий, созвучный, что отвечает исканиям многих композиторов XX века, которые используют принцип тембровых двойников. Это явление можно наблюдать в условиях разнотембрового ансамбля, начиная с «Лунного Пьеро» А. Шенберга (1921). Так, у П. Булеза («Молоток без мастера», 1954), и Дж. Крама («Ночь четырех лун», 1969) в такой роли выступает альтовая флейта, отвечая тесситуре контральто, у А. Волконского («Сюита зеркал», 1960) и Э. Денисова («Солнце инков», 1963) – флейта. Однако партия сяо в анализируемом цикле Чжао Цзипина не является настолько самостоятельной, как у отмеченных выше авторов, чтобы играть роль самостоятельного «персонажа»: она постоянно дублируется струнными, а в завершающем куплете – еще и голосом.

Во втором номере цикла (№ 2 – стихи Ли Бо) контраст вносит ладотональность – «си золийский» с элементами модальности и «вкраплениями» пентатоники в обновленной инструментовке сопровождения (тт. 9–10 и далее). Тематические элементы воспринимаются как новые, поскольку опираются на трезвучия и функции аккордов, характерные для европейской тональной системы (тема в оркестре и вокальной партии повторяется по принципу «эха»). Однако композитор находит средства, как подчеркнуть национальную самобытность мелодии. За счет синкопы на третьей доле он уводит развитие в новый устой (IV ступень лада, т. 11) и обыгрывает диатоническую VII ступень, как равноценную тонике (см. каданс т. 12). При внешней простоте исходных мотивов напев обладает новизной развития за счет приемов варьирования (интервально-ладовых и ритмических «ячеек» тематизма). Типичная для китайского мелоса синтаксическая ассиме-



трия (2+2+3) усложняется фактурными напластованиями и кадансовыми несовпадениями.

В № 2 композитор вводит целый ряд новых тембров – тарелки, треугольник, колокольчики, ди-цзи и пипу. Ударные инструменты композитор использует очень экономно, воспринимая их как элемент звукописи, дополняющий тембровую партитуру. Их партии – это отдельные звуковые точки, подчеркивающие либо сильную долю, либо синкопу на последней доле такта. На протяжении всей части инструменты звучат поочередно, лишь единожды совпадая во времени (т. 17, треугольник и колокольчики) и воспринимаются как различные оттенки одного и того же тембра. В противовес колористической функции ударных, духовым поручается экспонирование основной темы. В начальных вопросо-ответных репликах ди-цзи и пипы звучит тематический материал будущей вокальной партии. На время куплета ди-цзи замолкает, уступая сопрано диалог с пипой. Гучжен сопровождает его арпеджированными фигурациями и колоритными глissандо. Струнные, как и ударные, лишь дополняют звуковую палитру оркестровыми педалями с эпизодическим подключением подголосков, дублирующих пипу или «заполняющих паузы в партии гучжена».

В № 3 и 4 композитор оставляет на первом плане диалог двух пар инструментов. Внутри каждой пары тембры представлены не изолировано, а как различные оттенки одной краски. Сопрано и сяо сливаются в единой мелодической линии (унисон). Им контрапунктируют щипковые, пипа и гучжен, которым поручаются различные роли – у пипы звучат мелодизированные подголоски, активизирующиеся на время замолкания сопрано, а гучжен комплементарно дополняет их нерегулярными (разнонаправленными) *glissandi*, раскрывающими виртуозный потенциал инструмента. Они предваряют вступления вокальной партии (т. 4) либо подчеркивают протяжённые тоны в мелодии и кадансы.

Третий номер один из наиболее прозрачных по фактуре, поскольку струнные смычковые подключаются только в инструментальных «отыгрышах», не затмевая прозрачного колорита строф.

В пятой из «Восьми песен» гучжен заменяется арфой, однако здесь она трактуется достаточно скромно: ей поручаются арпеджиа-



то, а сопрано ведет диалог с пипой. Духовые (флейта, гобой, кларнет) подключаются только после завершения второго куплета, вносят разнообразие в каданс и отделяют его от инструментального заключения.

В № 6 используются довольно необычные для европейского слуха тембровые дублировки: голос звучит в унисон поочередно с пипой и гучженом. В то время как один из щипковых инструментов повторяет мелодическую линию сопрано, другой играет контрапункт, комплементарный по ритмике. Подобный прием с точностью повторяется в обоих куплетах. К диалогу подключаются и струнные, которые открывали песню: теперь они также дублируют отдельные фразы пипы.

В № 7 композитор впервые вводит тембр валторн, которые звучат во вступлении с интонацией, близкой «золотому ходу», а также гармонически поддерживают сопрано. Пипа, подобно предшествующим песням, контрапунктирует мелодии, в то время как арфа орнаментирует ее арпеджированной фигурацией.

В финале (№ 8) тембровыми средствами композитор создает яркий внутренний контраст. В начальной строфе фактуре свойственна прозрачность: арфе поручены развернутые арпеджио, сопровождающие сопрано, в то время как остальные инструменты замолкают. Вторая строфа по тематизму аналогична экспозиции, однако инструментовка (плотное звучание духовых с фигурациями смычковых и мужского хора) создает эпический тон повествования. В третьей строфе возвращается камерность: арфу заменяют струнные, дополняющие мелодию сопрано.

Стремление к индивидуализации тембрового состава в каждой из частей драматургии цикла – характерная черта многих вокально-инструментальных сочинений XX века. Назовем для примера «Молоток без мастера» П. Булеза, «Сюиту зеркал» А. Волконского, «Солнце инков» Э. Денисова, «Ночь четырех лун» Дж. Крама. Однако у Чжао Ципина поиск разнообразия действует одновременно со стремлением к сохранению тембровых констант. К примеру, в таком качестве у композитора выступает группа струнных смычковых инструментов – носитель теплого песенного начала, выполняющая функцию сопровождения певца, инструментального «нимба» (реже – контрапункта).



Чжао Цзипин в отличие своих западных предшественников не стремится к использованию «чистых» тембров. К примеру, голос и сяо могут дублироваться и духовыми, и щипковыми, и струнными. Кроме того, в отличие от традиционных представлений о разнотембровом ансамбле, композитор подбирает контрастные тембры, обнаруживающие общность (на основе ассоциации) и создает *однотембровые* группы (пипа+гучжен+арфа+треугольник+колокольчики+тарелки) с тем, чтобы варьировать смысловые оттенки поэтического текста. Эта «созвучность» близка ассонансу в поэзии (от *assono* – «звучу в лад»), что в музыкальном контексте составляет *тембровый ассонанс*.

Стремление к объединению инструментов в группы нередко обусловлено необходимостью достичь плотного звучания (к примеру, в № 5 или финале, где он задействует все деревянные духовые). Традиционные академические инструменты композитор стремится объединять по тембровым группам (струнные, духовые), тогда как этнические он использует индивидуализировано, иногда звукоподражательно (к примеру, гучжен, с его возможностью к исполнению нерегулярного глиссандо в №№ 2–4). Оркестровая плотность звучания одновременно с постепенной «академизацией» тембров возрастает со второй половины цикла (№ 5) к финалу (№ 8). Сяо заменяют духовые и медные (с № 5), а этнические щипковые вытесняет арфа: ей поначалу поручаются отдельные красочные арпеджиато (преимущественно в кадансах; см.: № 5), или мелодизированный контрапункт к вокальной партии (см.: № 7), наконец, развернутый аккомпанемент (см.: № 8).

Постепенное наращивание тембровой многомерности фактуры имеет и «обратный эффект», поскольку сочетается с усилением тембровой контрастности в завершающих частях цикла и в результате «обострением» камерности. Наиболее камерной оказывается часть № 6: здесь впервые замолкают духовые, использованы только два щипковых этнических инструмента (пипа и гучжен). Кульминация «камерности» приходится на первую строфу финала, где звучит лишь дуэт голоса и арфы. Распределение инструментальных тембров в «Восьми песнях» Чжана Цзипина отражено в таблице:



Группы	№ 1	№ 2	№ 3	№ 4	№ 5	№ 6	№ 7	№ 8
Духовые	сяо	ди-ци	сяо	сяо	Флейты Гобой Кларнеты		Валторны	Флейты Гобой Кларнеты Валторны
Ударные	Пайбан	Тарелки Треугольник колокольчики		Тарелки Треугольник			Тарелки треугольник колокольчики Там-там	
Щипковые	Пипа	Пипа Гучжен	Пипа Гучжен	Пипа Гучжен	Пипа арфа	Пипа гучжен	пипа арфа	Арфа
Голоса	Сопрано	Сопрано	Сопрано	Сопрано	Сопрано	Сопрано	Сопрано	Сопрано Мужской хор
Струнные смычковые	+	+	+	+	+	+	+	+

Как видим, в тембровой драматургии цикла обнаружено проявление принципов как камерного, так и оркестрового мышления. Особенности вокально-инструментального письма продиктованы национальным характером мышления композитора: включением автентичных тембров, поэтических и мирозерцательных концептов и жизненных реалий «китайской картины мира». Отмеченная жанровая стилистика позволяет не только проводить параллели с более масштабными композициями (кантатой), но и объяснить специфику нового сочинения Чжао Ципина проявлением нового для вокальной музыки Китая жанротворчества – «вокальной поэмы».

Выводы. Вокально-инструментальная поэма – это такой интонационно-политембровый способ моделирования духовной реальности, в котором единство времени и пространства проявляется благодаря поэтическому тексту, в котором целостный смыслообраз Поэта объединяет культурные концепты истории, эпохи и народа

(«национальная картина мира»), их «включенность» в музыкальной хронотоп XXI века.

Вокально-инструментальной синтез в жанровом решении «Восьми песен» Чжао Цзипина свидетельствует о взаимодействии принципов национальной песенной традиции («китайской картины мира») и европейского мышления (политембровый ансамбль, миниатюризм). Это ставит перед исполнителем не только технические проблемы (тип дыхания, широта тембрового диапазона, виртуозность в сочетании с камерностью), но и сверхзадачи – интерпретации стиля композитора, понимания духовной глубины музыкально-поэтической символики и ее адекватной передачи средствами вокальной тембровости. Знакомство с новым сочинением китайского мастера расширило представления о границах интонационного образа мира как *духовной реальности, в которой действуют законы общения людей с разной культурной ментальностью (Я–Другой)* на основе восприятия и понимания звуко-образных концептов, тембровых ассонансов и ассоциаций, преодоления этнических границ в межличностной коммуникации.

Связь теории и практики различных национальных традиций исполнительского искусства под эгидой их интеграции и творческого диалога – сверхзадача интерпретологии. По мнению Л. Шаповаловой, «... интерпретирующий стиль мышления способствует установке на всеобщность человеческого общения, утрату эгоцентризма» [3, с. 19]. Жанрово-семантическая атрибуция «Восьми песен» Чжана Цзипина как *вокальной поэмы кантатного типа* презентует эту драматургическую модель как новую форму художественного хронотопа, и в контексте науки интерпретологии составляет **перспективу дальнейшего развития темы.**

ЛИТЕРАТУРА

1. Белоненко А. Петербургский текст Георгия Свиридова. *Петербург. Поэма для голоса и фортепиано. Слова Александра Блока.* Ruslandia Helsinki. Sviridov Institute St. Petersburg. 2017. С. 3–13.
2. Жарких Т. «Poemes pour Mi» О. Мессяна: роль смыслообразов в исполнительской драматургии вокального цикла. *Проблеми взаємодії мистец-*

тва, педагогіки та теорії та практики освіти : зб. наук. ст. / ред.-упоряд. І. Ю. Сухленко, М. С. Чернявська. Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2012. Вип. 44. С. 197–208.

3. Шаповалова Л. Духовная реальность музыкального произведения и методы её познания. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії та практики освіти* : зб. наук. ст. Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2014. Вип. 40. С. 11–32.

4. Johanna C. Lee Zhao Jiping. URL : https://contemporary_chinese_culture.academic.ru/970/Zhao_Jiping (дата обращения: 21.02.2019).

REFERENZ

1. Белоненко А. Петербургский текст Георгия Свиридова. *Петербург. Поэма для голоса и фортепиано. Слова Александра Блока*. Ruslandia Helsinki. Sviridov Institute St. Petersburg. 2017. С. 3–13.

2. Жарких Т. «Ромес роуе Мі» О. Мессіана: роль смислообразов в исполнительской драматургии вокального цикла. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії та практики освіти* : зб. наук. ст. / ред.-упоряд. І. Ю. Сухленко, М. С. Чернявська. Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2012. Вип. 44. С. 197–208.

3. Шаповалова Л. Духовная реальность музыкального произведения и методы её познания. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії та практики освіти* : зб. наук. ст. Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2014. Вип. 40. С. 11–32.

4. Johanna C. Lee Zhao Jiping. URL : https://contemporary_chinese_culture.academic.ru/970/Zhao_Jiping (дата обращения: 21.02.2019).

УДК 78.03 : 782.1.071.1 (450)

ORCID 0000-0002-7395-9007

DOI 10.34064 / khnum 1-5205

Лян Цзітао

ОПЕРА «СИБІР» У. ДЖОРДАНО В КОНТЕКСТІ ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРА

Лян Цзітао. Опера «Сибір» У. Джордано в контексті творчості композитора. Мета дослідження – виявити роль опери «Сибір» у контексті творчості У. Джордано. Окремим завданням є провести деякі паралелі з взірцями італійської опери для означення місця твору композитора у розвитку італійського оперного театру XIX – початку XX ст. Надано риси оперного стилю композитора (згідно досліджень Г. Маркезі, М. Моріні, В. Терензіо), серед яких – тема любові у центрі сюжету, вміння створювати яскраві портрети головних героїв, «стилістична рівновага» (В. Терензіо), опора на традиції італійського музичного театру, поєднання чистоти малюнку та експресії, включення ремінісценцій, академічна строгість оркестровки, надання їй національної характерності (за рахунок музичного матеріалу регіону, в якому відбувається дія). Надано аналіз основних сцен опери «Сибір» за участі головних героїв – Стафани та Василя – та доведено, що ця опера (поряд з «Федорою» та «Андре Шеньє») є квінтесенцією традицій веризму.

Ключові слова: веризм, У. Джордано, оперний стиль, зрілий стиль, «Сибір».

Лян Цзітао. Опера «Сибирь» В. Джордано в контексте творчества композитора. Цель исследования – выявить роль оперы «Сибирь» в контексте творчества У. Джордано. Отдельной задачей является проведение некоторых параллелей с образцами итальянской оперы для определения места данного произведения в развитии итальянского оперного театра XIX–XX вв. Выявлены черты оперного стиля композитора (согласно исследованиям Г. Маркези, М. Морини, В. Терензио), среди которых – тема любви в центре сюжета, умение создавать яркие портреты главных героев, «стилистическое равновесие» (В. Терензио), опора на традиции итальянского музыкального театра, сочетание чистоты рисунка и экспрессии, включение реминисценций, академическая строгость оркестровки, придание ей национальной ха-



рактёрности (за счет включения музыкального материала региона, в котором происходит действие). Представлен анализ основных сцен оперы «Сибирь» с участием главных героев – Стафани и Василия. Доказано, что эта опера (наряду с «Федорой» и «Андре Шенье») является квинтэссенцией традиций веризма.

Ключевые слова: веризм, В. Джордано, оперный стиль, зрелый стиль, «Сибирь».

Lyan Tszitao. The opera “Siberia” by U. Giordano in the context of the composer’s creative work.

Formulation of the problem. The creative work of the bright representative of the Italian opera U. Giordano consists of eleven operas. Despite the fact that the composer is considered a bright representative of verismo, not all his operas belong to this direction. For example, in the late period of his creativity (1910–1920), U. Giordano departs from the traditions of verismo and aims his search for the comedy genre («La cena delle beffe», «Dinner with Jokes»), the genre of opera novels («The King»). But all the same, the main, repertoire operas (as early as «Mala Vita», «Marina», and the mature ones like «Andrea Chenier», «Fedora») are the quintessence of the tradition of verismo. The opera «Siberia» is also considered to be such. The emergence of new productions of the opera in the 21st century gives a reason to appeal to this opus and analyse it in terms of stability of the traits of the composing style of U. Giordano.

The purpose of the study is to identify the role of the opera «Siberia» in the context of creativity by U. Giordano.

Analysis of recent publications on the topic of the article. U. Giordano’s creative work is systematically presented in the study of M. Morini (1968), where he collected articles not only written by himself, but also by other researchers of the composer’s creative work. Today it is the most complete publication of his letters and reviews on the opera productions. Vincenzo Therenzio reflects on the basics of the style of U. Giordano, Giovanni Ugolini resorts to the analysis of the traditions of verismo in the creative work of the composer. Carmine Ruizzo’s research is devoted to the manifestations of verismo in the creative work of U. Giordano. In relation to creativity (general characteristics) of U. Giordano one should list the encyclopaedic articles and the book by Alan Mallach, which covers the path of the Italian opera on the border of the 20th – 21st centuries from

verismo to modernism. Regarding the opera “Siberia”, we should mention the review article by M. Morini and the articles directly devoted to the productions in the «Helikon-opera». We do not find a detailed analysis of the score of the opera in any scientific sources.

Statement of the main content of the article. The plot of the opera «Siberia» is the love story of the officer Vasyl and the courtesan Stefana, who, after Vasyl was arrested, follows him to Siberia. The pimp Hleb cannot quarrel the lovers, but after an unsuccessful escape the injured Stefana dies. This tragic story is presented by the composer and librettist (Illik) on the background of the Russian reality, which creates a certain context of the love line of the main heroes. And the interpretation of the plot, and the musical concept in general, corresponds to the guides of the opera creativity of U. Giordano. Thus, generalizing the observations of G. Marqezi, M. Morini, and V. Therenzio, one can determine the following features of the composer’s opera style, among which there is the theme of love in the centre of the plot, the ability to create bright and exciting portraits of the main characters, the «stylistic equilibrium» (V. Therenzio), the reliance on the traditions of the Italian musical theatre, the combination of the purity of the picture and expression, the inclusion of reminiscences, the severity of orchestration, the provision of the national character to the score (by incorporating the musical material of the region in which the action takes place). All of them are embodied in the opera «Siberia». The analysis of the main scenes of the opera “Siberia” with the participation of the protagonists – Stefana and Vasyl – is presented, and it is proved that this opera (along with «Fedora» and «Andrea Chenier») is the quintessence of the traditions of verismo.

Conclusions. In the context of the creative work of U. Giordano, the opera «Siberia» takes up the prominent place. It, along with the operas of the mature style («Fedora», «Andrea Chenier»), embodies the typical features of the opera style of the composer.

So, the images of the protagonists are vivid in their musical characteristics. In addition, the musical images of Vasyl and Stefana are presented by the composer in the development. The very Vasyl owns almost all the main motives of the opera, which often appear before the listener in a slightly transformed form. Often there is just a reminder of them with similar intonations and rhythm. It should be noted that the musical material characterizing the image of Vasyl, in its expressiveness and intonation wealth, is not inferior to the woman’s party of Stefana, in



contrast to the “La Traviata” by G. Verdi, where the main emphasis is on the main character – Violet.

As for the orchestration of the opera, in general, it has a strict character, although the composer includes the simulation of a characteristic instrument for the colour provision. Thus, the vivid contrast in the scene of Stefana’s death is a picture of folk feasts under the sounds of the balalaika (which in the orchestra is imitated by the mandolin). The instrument symbolizes that somewhere far away, life continues to go on its own. The orchestral score of the opera “Siberia” is distinguished by the transparency of the texture, most of the material is laid out in the string group and the group of the wooden brass instruments. The timbres of the copper wind instruments are rare, as well as the great dynamic nuances.

The feature that gives the opera “Siberia” a similarity to the best examples of the Italian theatre is the intonation concept. For example, the typical resemblance to G. Verdi’s “La Traviata” is that all the musical material of this picture from the lives of ordinary people is permeated with household song and dance intonations and rhythms. They fill both the recitative episodes and the aria ones. If in “La Traviata” the main theme of Alfred is presented in a waltz manner, with a three-part size, the themes of the hero of the opera “Siberia” of Vasyl are described predominantly in four-part sizes (including 12/8), which is more attractive to the song-romance composition. The parallel with “La Traviata” is still that the hero Alfred had to fight not only with the public condemnation about the choice of his beloved woman who led an unworthy way of life but also with the personal condemnation from his father and family. Vasyl also struggled for his beloved woman, who was also a courtesan, but for him it was not so important what Stefana’s being was like, the problem was her financial dependence on another man.

The prospect of further study of the topic. In the modern theatre (after a long oblivion) both the directors and performers return their interest to the opera “Siberia”, which makes it possible to analyse the composition by U. Giordano from the point of view of the performing analysis.

Key words: verismo, U. Giordano, opera style, mature style, “Siberia”.

Постановка проблеми. Творчий доробок яскравого представника італійської опери У. Джордано складає 11 опер. Не дивлячись на те, що композитора вважають яскравим представником веризму, не всі опери належать до цього напрямку. У пізній творчості (1910–1920) У. Джор-

дано відходить від традицій веризму та направляє пошук у бік комедійного жанру («La cena delle beffe», «Вечеря з жартами»), жанру опери-новели («Король»). Але все ж-таки основні репертуарні опери (як ранні «Мала віта», «Марина», так і зрілі – «Андре Шеньє», «Федора») є квінтесенцією традицій веризму. Такою вважається й опера «Сибір». Так, В. Терензіо зазначає, що «...Джордано ніколи не зловживав тим, що було чужим до його істинної природи та темпераменту артиста. Його положення можна визначити як проміжне, оскільки йому вдалося утримати рівновагу між вродженими чеснотами та культурою, що виростила його, при цьому об'єднуючи різні компоненти» [11, с. 101].

Але не все є настільки очевидним. З одного боку, в опері (згідно веристських традицій) зображуються страсті, в ній невелика кількість персонажів; з іншого – в ній композитор звертається до незвичного для італійської опери сюжету, пов'язаного з Росією. Цікаво, що ще за часів свого створення й постановки (1903 рік) опера не мала особливого успіху, хоча й ставилася у Європі (до 1940-х), у Росії не ставилася до 1990 р. Інтерпретації опери, що з'явилися останнім часом (одна з найяскравіших – у «Гелікон-опера», режисер Д. Бертман, 2004) дають привід звернутися до цього опусу та проаналізувати усталені параметри композиторського стилю У. Джордано.

Мета дослідження – виявити роль опери «Сибір» у контексті творчості У. Джордано. Окремим завданням є проведення паралелей із взірцями італійської опери для означення місця твору композитора у розвитку італійського оперного театру XIX – початку XX ст.

Аналіз останніх публікацій за темою статті. Творчість У. Джордано взагалі є доволі дослідженою у іноземній літературі, яка з'явилася у другій половині XX ст. Так, у 1968 р. з'явилося фундаментальне дослідження М. Моріні [8], де зібрано статті не тільки його самого, а й інших дослідників творчості композитора. На сьогодні це найбільш повне видання його листів та відгуків на постановки опер. Цікавою у цьому зібранні є статті В. Терезіо (Vincenzo Terenzio [11]), який розмірковує над композиторським стилем У. Джордано, Дж. Уголіні (Giovanni Ugolini [12]), який вдається до аналізу традицій веризму у творчості композитора. Проявам веризму у творчості У. Джордано присвячено дослідження К. Руццо (Carmine Ruizzo) [10]. Сто-



совно творчості (загальної характеристики) У. Джордано слід назвати енциклопедичні статті [5; 6], книгу А. Маллаха (Alan Mallach [7]), у якій висвітлено шлях італійської опери межі XIX–XX ст. від веризму до модернізму. З приводу опери «Сибір» відзначимо оглядову статтю М. Моріні [9] та статті, безпосередньо присвячені її постановкам [1; 3–4]. Детального аналізу партитури опери у наукових джерелах не знаходимо.

Виклад основного змісту статті. Сюжет опери «Сибір» – історія кохання офіцера Василя та куртизанки Стефани, яка, після арешту Василя пішла за ним у Сибір. Сутенеру Глебі не вдається посварити закаханих, але після невдалої втечі поранена Стефана вмирає. Трагічну історію подано композитором та лібретистом Ілліка на тлі російської дійсності, що створює певний контекст любовної лінії головних героїв. Тракткування сюжету і музична концепція в цілому відповідають настановам оперної творчості У. Джордано. Узагальнюючи спостереження Г. Маркезі [2] та В. Терензіо [11], можна визначити наступні принципи оперного стилю композитора.

1. Трагічним центром опер У. Джордано є тема любові і саме навколо неї розгортається історія головних героїв.

2. Композитору притаманне вміння створювати цілісний, яскравий, потужний, неоднозначний образ головного героя, здатний захопити увагу публіки.

3. Композитор виявляє «стилістичну рівновагу» (В. Терензіо). Йому властива опора на кращі музичні традиції, що втілюється у прописаності музичних характеристик, вміння композитора твердо відмежуватися від деяких недоладностей лібрето. Йому вдається обходити «формальні вишукування» (В. Терензіо): «Чистота малюнка, експресивність, зіткана з фактів і щирості почуттів, прекрасно поєднуються, створюючи простоту і прямолінійність, що наповнені пристрастю, але вони при цьому завжди зрозумілі простому обивателю» [11, с. 101].

4. Партитурам У. Джордано притаманне практично обов'язкове включення до партитури ремінісценцій з кращих творів сучасних авторів, та інтонації (або цілі твори), що характеризують місце, де відбувається дія.

5. Нарешті, відмінною рисою є строгість оркестровки, у яку (за необхідністю) включено характерні інструменти (або в оркестрі вони імітуються). В. Терензіо відмічав, що ця риса оперного стилю композитора «...виникає, як мені здається, з вродженої простоти й інстинктивної проникливості, що дозволяли музикантові надавати обраним рішенням унікальну точність і гнучку стійкість; таке визначення пояснює його простоту, що не скачуються при цьому в розслабленість, яка, у свою чергу вбиває мелодійну глибину, або синтезує елегантність, при цьому, не знищуючи жвавості і бадьорості, запалу спонтанності» [11, с. 101].

Звернемося безпосередньо до аналізу сцен за участі головних героїв з опери «Сибір».

Опера «Сибір» починається з хорового вступу (на початку вистави за закритою завісою звучить пісня каторжників). В мелодії партії хору присутні крупні тривалості – половинні та чверті. Мелодію викладено з перемінним розміром – відбувається чергування 5/4 та 4/4. Схожим методом користувався М. Мусоргський у інтермедії «Прогулянка» з циклу «Картинки з виставки», щоб передати принцип побудови російських народних пісень. В «Сибіру» У. Джордано демонструє блискучі знання російського фольклору і вдало «вплітає» елементи його виразності у свій музичний матеріал. Слід зауважити, що автор слідував традиціям російських композиторів. Пісенний тип музикування хорової партії змінюється на танцювальний, і тут вже прослідковується алюзія на танцювальні сцени П. Чайковського.

Досить цікавим є відношення тональностей: протягом всієї опери відбувається непередбачувана зміна тональностей та модуляція в далекі ступені спорідненості. Наприклад, часто можна помітити переходи з дієзних тональностей до бемольних та навпаки (A-dur – Es-dur). Взагалі звертає на себе увагу тенденція переваги бемольних тональностей, особливо, коли на сцені з'являються головні герої. Їхні арії написані в тональностях b-moll, Des-dur, As-dur, c-moll. Іншою властивістю композиторського стилю є те, що, незважаючи на яскраво виражене ядро тональностей, в партіях інструментів оркестру та солістів завжди присутня хроматизація, в результаті тональні тяжіння послаблюються. Зустрічаються фрагменти, коли при певному клю-



чі музичний матеріал викладено в інших тональностях. Наприклад, в ц. 7 звучать віртуозні пасажи струнної групи оркестру в тональності H-dur, в той час, як на початку нотного стану стоїть «чистий» ключ.

Важливою рисою композиторського почерку є використання канону, що дуже поширений в опері «Сибір». Наприклад, у 1 акті, перед цифрою 4 вступають солісти – Глеб і Нікона, а далі до них приєднуються Іван та Алексіс. В ц. 10 спостерігається незвичне голосоведіння: один і той самий мелодичний малюнок в партії Глеба починається з ноти *f* малої октави, а через 2 такти в партії Алексіса, мелодія починається з *e*. У такий спосіб утворюється канон, і далі ця тема переходить до партій дерев'яних духових – гобоя і кларнета. В партитурі часто зустрічається «ламаний» ритм, чергування дуольного та триольного ритму в партіях струнних та дерев'яних духових інструментів. Канонічний виклад спостерігається також в партіях окремих інструментів.

Ще одним поширеним прийомом в партитурі У. Джордано є викладання в унісон (або через октаву) партій струнних і дерев'яних духових інструментів. Досить часто фактура в музичному матеріалі опери є прозорою, використовується невелика кількість інструментів, коли мідна група взагалі відсутня.

Щодо характеристик основних персонажів, то вони надзвичайно яскраві та колоритні. Так, у 1 акті, ц. 17 – вихід Стефани, а з ц. 19 починається її арія у тональності B-dur. Для цієї вокальної партії характерний кантіленний принцип викладання, довгі фрази, використання стрибків на широкі інтервали (квінти, великі та малі сексти). Рух мелодії відбувається спочатку вгору, а потім вниз, таким чином чергуються періоди нагнітання та спаду. Арія Стефани починається з монотонного речитативу на одній ноті, а далі трансформується в романс. Зауважимо, що знову композитор звертається до російської культури для повноцінного розкриття образів головних героїв. Арія пронизана широкими інтервальними ходами та рівномірним ритмом.

Перед сценою появи Василя звучать репліки гобоя соло, що за інтонаційною будовою нагадують східно-азіатську манеру виконання та ладові принципи. Як характеристика персонажу Василя в оркестрі звучить гімн Російської імперії «*Боже, царя храни*» (зв'язок

з військовою діяльністю цього героя)¹. За два такти до ц. 36 на сцені з'являється Василь та обмінюється репліками з Ніконою (за сюжетом виявляється, що вона – його хрещена мати). Цей фрагмент є цікавим у партіях флейти, кларнета, скрипок та альтів, оскільки разом з репліками солістів ці інструменти також ведуть «розмову» (перегукування патерну, заснований на фігурації 16-х). Василь починає свою арію, пізніше до нього приєднується Стефана і арія переростає в дует. Мелодія теми характеризується хвилеподібним рухом, з коротким пунктирним ритмічним малюнком з ферматою на верхньому звуці, і далі спостерігається емоційний спад – хід вниз на велику терцію.

Арія Василя починається в тональності As-dur (перед ц. 40). Мелодія містить синкопований ритм, широкий діапазон із виходом на дуже високий регістр. Партія вокалу супроводжується тремоло скрипок та альтів, в той час як віолончель повністю дублює вокальну партію. Слід зауважити, що цей прийом є характерною рисою композиторського викладення: в опері «Сибір» майже завжди тема партій солісті проводиться ще у якогось інструмента. Ліричну сферу доповнює партія арфи, що виконує арпеджіо наприкінці арії². В ц. 42 до партії Василя долучається партія Стефани, і арія переходить в дует. Це є також вельми поширений засіб в цій опері – перехід із сольного способу виконання в колективний. Дует Стефани та Василя насичений чергуванням дуольного та триольного, а також пунктирного та рівномірного ритму, в той час, як в партіях дерев'яних духових домінує тріольна орнаментика. Разом із цим, музичний матеріал партії Стефани є більш рель'єфним та виразним, в ній використовується великий діапазон, між крайніми звуками досягається майже дві октави, а партія Василя проводиться більш в середньому регістрі із діапазоном лише в октаву. В ц. 45 мелодія з партії Стефани звучить водночас і у гобоя з фаготом.

¹ Тут можна провести паралель з оперою Дж. Пучіні «Мадам Баттерфляй», де звучить гімн Сполучених Штатів Америки в якості семантичної характеристики головного героя – американського військового Пінкертон.

² Можливо, автор вдається тут до алюзії на старовинне музикування, коли чоловіки співали серенади коханим жінкам у супроводі струнних інструментів (гітари, мандоліни, лютні).

Арія завершується «темою кохання» в партії солістів та дерев'яної групи, що інтонаційно побудована за принципом поступового руху вгору, а потім такого ж повільного спаду:



Перший туттійний епізод в партитурі з'являється лише в ц. 50, де задіяні всі групи інструментів і досягається максимальний динамічний нюанс. Цей кульмінаційний фрагмент має зосередити увагу слухача на емоційній напрузі: герої кохають один одного, але разом із цим відчувається конфлікт, який може не мати позитивного рішення. Притримуючись традицій, пов'язаних з жанром драми, автор завершує перший акт «зав'язкою» – постанововою питання: чи всі почуття кохання можуть витримати випробування, чи здатне кохання двох людей перемогти будь-які перешкоди, що їх ставить доля? Що сильніше – кохання, чи сувора реальність?

Усі відповіді надано у III акті (у Сибіру). У діалогічній сцені Василя та Стефани (ц. 18) особливо цікавою є партія Василя: в ній задіяні великий діапазон, інтервальні стрибки на септиму. Мелодія досить різко рухається вгору, а після цього плавно, поступово спускається вниз, завдяки чому відчуваються емоційні виплески. Фрази досить короткі (по два такти), але, враховуючи крупні тривалості (чверті, цілі, половинні), мелодія сприймається більш протяжною у часі. До діалогу приєднується арфа (ц. 24), яка проводить акомпанемент арпеджіо. На «тему кохання» накладається вже знайома слухачеві тема смерті, яку виконує бас-кларнет. Інтонаційна структура, тембр і низький регістр створюють моторошну, депресивну, напружену атмосферу. До бас-кларнету приєднуються інструменти струнної групи і разом проводять тему.

Ще однією важливою властивістю оркестрового стилю У. Джордано є те, що композитор не дуже часто доручає сольні фрагменти окремим інструментам. Існує багато прикладів оперної творчості інших композиторів, де можна почути яскраво виражені масштабні соло. Наприклад – соло контрабасів з IV акту «Отелло», соло гобоя з III акту «Турандот», соло скрипки з IV акту «Травіати», соло кларнета та віолончелі з III акту «Тоски». В опері «Сибір» такі соло відсутні. Можливо, причиною цього слугує бажання композитора не «прив'язувати» героїв до тембрів певних інструментів: не робити інструменти та героїв семантично залежними один від одного, а в якості засобів виразності використовувати ладо-інтонаційну та метро-ритмічні системи, послідовність інтервалів, напрямок мелодійного руху, гармонійне тяжіння, темп, динаміку. Тим не менш, в аналізованій опері прослідковується семантичне амплуа бас-кларнету: його звучання з'являється у сценах, пов'язаних з образами Сибіру. Холод, суворий клімат, навколо один сніг – «біла німота», мало життя. Той факт, що автор доручив бас-кларнету виконувати тему «*Эй, ухнем!*», яка символізує приреченість, дозволяє побудувати наступний асоціативний ряд: «Сибір – заслання – приреченість – холод – смерть».

Висновки. У контексті творчості У. Джордано опері «Сибір» належить чільне місце. Вона, поряд з операми зрілого стилю («Федора», «Андре Шеньє») втілює типові риси оперного стилю композитора. Так, образи головних героїв яскраві за музичною характеристикою. До того ж, музичні образи Василя та Стефани подаються композитором у розвитку. Саме Василю належать майже всі основні мотиви опери, що часто з'являються у дещо трансформованому вигляді. Частото присутня лише нагадування про них за схожими інтонаціями та ритмом.

Слід відмітити, що музичний матеріал, що характеризує образ Василя, за своєю виразністю та інтонаційним багатством не поступається жіночій партії Стефани, на відміну від «Травіати» Дж. Верді, де основний акцент зроблено на головній героїні – Віолетті.

Щодо оркестровки опери, то в цілому їй притаманний академізм та легкість, хоча композитор включає імітування характерного ін-



струменту задля надання колориту. Так, яскравим контрастом у сцені смерті Стефани є картина народних гулянь під звуки балалайки (які в оркестрі імітує мандоліна). Інструмент символізує, що десь далеко життя продовжує йти своїм ходом. Оркестрова партитура «Сибіру» відрізняється прозорістю фактури, більша частина матеріалу викладена у струнної групи та групи дерев'яних духових. Тембри мідних духових зустрічаються досить рідко, так само, як і великі динамічні нюанси.

Рисою, що надає опері «Сибір» подібності до кращих зразків італійського театру, є інтонаційна концепція. Наприклад, характерною схожістю з «Травіатою» Дж. Верді є те, що весь музичний матеріал цієї картини з життя звичайних людей пронизаний побутовими пісненими і танцювальними інтонаціями та ритмами. Ними насичені як речитативні, так і аріозні епізоди. Якщо в «Травіаті» основна тема Альфреда подана у вальсовій манері, тридольному розмірі, то теми героя «Сибіру» Василя викладено переважно у чотиридольних розмірах (в тому числі 12/8), що підкреслює пісенно-романсовий склад. Паралель з «Травіатою» ще можна провести в тому, що герой Альфред мав боротися з не лише з публічним засудженням вибору коханої жінки, але й особистим засудженням з боку свого батька та родини. Василю також випала доля боротися за кохану жінку, яка була куртизанкою, але для нього не мав такого значення спосіб життя Стефани: проблемою була її фінансова залежність від іншого чоловіка.

Перспектива подальшого дослідження теми. У сучасному театрі (після тривалого забуття) до опери «Сибір» повертається інтерес як з боку режисерів, так і виконавців, що дає змогу обґрунтувати оперну творчість У. Джордано з позиції виконавської практики.

ЛІТЕРАТУРА

1. Зисман В. Итальянская «Сибирь» в Геликон-опере. ULR : <http://www.rewizor.ru/music/reviews/italyanskaya-sibir-v-gelikon-opere/> (дата звернення 23.12.2018).
2. Маркези Г. Андре Шенье ; [пер. Е. Гречаной]. ULR : <http://www.belcanto.ru/andrea.html> (дата звернення 23.12.2018).

3. О Сибири по-итальянски. ULR : <http://www.helikon.ru/ru/news/2578.html> (дата звернення 23.12.2018).
4. «Сибирь» Джордано в «Геликон-опере» // «Коммерсантъ Weekend». № 88. 19.05.2006. С. 44.
5. Giordano U. ULR : http://en.wikipedia.org/wiki/Umberto_Giordano.
6. Giordano U. ULR : <http://www.allmusic.com/artist/umberto-giordano-mn0000661399/biography>.
7. Mallach Alan. The autumn of Italian opera from verismo to modernism, 1890–1915. Boston : Northeastern University Press ; Hanover, NH : Published by University Press Of New England, 2007. 490 pages.
8. Morini Mario. Umberto Giordano. Milan, 1968. 315 p.
9. Morini M. Siberia (1900–1903) // Morini Mario. Umberto Giordano. Milan, 1968. P. 291–310.
10. Ruizzo Carmine. Umberto Giordano ed il verismo. Milan, 2018. 105 p.
11. Terenzio Vincenzo. Lo stile di Giordano nella sua genesi e nei suoi fondamenti storici. P. 89–105.
12. Ugolini Giovanni. Umberto Giordano e il problema dell'opera verismo // Morini Mario. Umberto Giordano. Milan, 1968. P. 17–89.

REFERENCES

1. Zisman V. Ital'yanskaya «Sibir'» v Gelikon-opere [Italian “Siberia” in Helikon-Opera]. ULR : <http://www.rewizor.ru/music/reviews/italyanskaya-sibir-v-gelikon-opere/> (data zvernennya 23.12.2018).
2. Markezi G. Andre SHen'e [Andre Chenier] ; [per. E. Grechanoj]. ULR : <http://www.belcanto.ru/andrea.html> (data zvernennya 23.12.2018).
3. О Сибирі по-італ'янські [About Siberia in Italian]. ULR : <http://www.helikon.ru/ru/news/2578.html> (data zvernennya 23.12.2018).
4. «Сибирь» Дзхордано в «Геликон-опере» [“Siberia” by Giordano in “Helikon-opera”] // «Kommersant Weekend». № 88. 19.05.2006. S. 44.
5. Giordano U. ULR : http://en.wikipedia.org/wiki/Umberto_Giordano.
6. Giordano U. ULR : <http://www.allmusic.com/artist/umberto-giordano-mn0000661399/biography>.
7. Mallach Alan. The autumn of Italian opera from verismo to modernism, 1890–1915. Boston : Northeastern University Press ; Hanover, NH : Published by University Press Of New England, 2007. 490 pages.

8. Morini Mario. Umberto Giordano. Milan, 1968. 315 p.
9. Morini M. Siberia (1900–1903) // Morini Mario. Umberto Giordano. Milan, 1968. P. 291–310.
10. Ruizzo Carmine. Umberto Giordano ed il verismo. Milan, 2018. 105 p.
11. Terenzio Vincenzo. Lo stile di Giordano nella sua genesi e nei suoi fondamenti storici. P. 89–105.
12. Ugolini Giovanni. Umberto Giordano e il problema dell'opera verismo // Morini Mario. Umberto Giordano. Milan, 1968. P. 17–89.



УДК 780.616.432 : 78.03 (510)'06

ORCID 0000-0001-5387-6469

DOI 10.34064 / khnum 1-5206

Чжан Гуанцзянь

аспирант Харьковского национального
университета искусств имени И. П. Котляревского

КОМПОЗИТОР ЧЖАН ЧЖАО: ВЗГЛЯД НА РАЗВИТИЕ СОВРЕМЕННОЙ КИТАЙСКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ

Чжан Гуанцзянь. Композитор Чжан Чжао: взгляд на развитие современной китайской фортепианной музыки. Статья посвящена творческой деятельности выдающегося китайского композитора, пианиста, педагога и общественного деятеля Чжан Чжао (родился в 1964 году). Музыкальное наследие Чжан Чжао охватывает широкий круг жанров. Одной из важнейших тем, касающихся творчества композитора, является изучение его взглядов на музыкальное искусство. Видение Чжаном Чжао дальнейшего развития китайского фортепианного искусства раскрывает особенности мировоззрения композитора, его творческое кредо. По мнению Чжан Чжао, главным вопросом, который должен волновать современных композиторов, является место музыкального искусства их страны в мировой культуре. Творческим единомышленником композитора стал известный китайский пианист-виртуоз Юнди Ли, пропагандирующий его музыку. В творчестве Чжан Чжао пересекаются интересы китайского и мирового глобального уровня. Это связано с удивительным богатством творческого мировоззрения композитора, открытого всему значимому в жизни и искусстве. На этой основе композитор пришел к важным выводам о роли современного классического музыкального искусства в жизни людей в Китае и в мире.

Ключевые слова: Чжан Чжао, художественное мировоззрение, китайская фортепианная музыка, композиторское творчество, национальная культура.

Чжан Гуанцзянь. Композитор Чжан Чжао: погляд на розвиток сучасної китайської фортепіанної музики. Стаття присвячена творчій діяль-



ності видатного китайського композитора, піаніста, педагога і громадського діяча Чжан Чжао (народився у 1964 році). Музична спадщина Чжан Чжао охоплює широке коло жанрів. Однією з найважливіших тем, що стосуються творчості композитора, є вивчення його поглядів на музичне мистецтво. Бачення Чжаном Чжао подальшого розвитку китайського фортепіанного мистецтва розкриває особливості світогляду композитора, його творче кредо. На думку Чжан Чжао, головним питанням, яке має хвилювати сучасних композиторів, є місце музичного мистецтва їх країни в світовій культурі. Творчим спілником композитора став відомий китайський піаніст-віртуоз Юнді Лі, який пропагує його музику. У творчості Чжан Чжао перетинаються інтереси китайського і світового глобального рівня. Це пов'язано з багатством творчого світогляду композитора, відкритого всьому значимого в житті та мистецтві. На цій основі композитор прийшов до важливих висновків про роль сучасного класичного музичного мистецтва в житті людей в Китаї і в світі.

Ключові слова: Чжан Чжао, художній світогляд, китайська фортепіанна музика, композиторська творчість, національна культура.

Zhang Guangqian. Composer Zhang Zhao: a look at the development of modern Chinese piano music.

Background. The article is devoted to the creative activity of the outstanding Chinese composer, pianist, teacher and public figure Zhang Zhao (born in 1964). The musical heritage of Zhang Zhao covers a wide range of genres and includes symphonic, piano music, instrumental compositions, works for Chinese traditional instruments, vocal, chamber music, ballets, music of cinema and television programs, and music for large social events. Despite his notoriety in China, the United States, Canada and many European countries, Zhang Zhao is little known in Ukraine. Thus, Ukrainian musicians to date have been deprived of the opportunity to get acquainted with his work. Since the music of Zhang Zhao sounds in many countries of the world, it resonates powerfully in a variety of areas, and in particular, research. To date, the work of the composer is actively studied by Chinese musicologists. However, among the publications, small articles devoted to a narrow range of problems predominate. Large-scale studies devoted to any area of his music have not yet been created. One of the most important topics relating to the composer's work is the study of his views on musical art. Zhang Zhao's vision

of the further development of Chinese piano art reveals the composer's worldview, his creative credo. This question is decisive for studying the composer's musical heritage, defining his genre-style priorities.

Objectives. The purpose of the article is to reveal the peculiarities of Zhang Zhao's artistic worldview in order to promote the fullest possible identification of the ideas of the composer, the disclosure of the artistic concepts of his works.

Methods of research are based on a set of scientific approaches necessary for the disclosure of its theme. The complex approach, combining the principle of musical-theoretical, musical-historical and performing analysis, is taken as the basis of the methodology.

Results. Important for the disclosure of the creative worldview of the composer is the study of his statements on the ways of further development of musical art. His attitude and vision of his role in this process, the Chinese musician has repeatedly stated in an interview with domestic journalists. According to Zhang Zhao, the main issue that should concern modern composers is the place of the musical art of their country in world culture. Zhang Zhao found in the face of the pianist virtuoso his Yundi Li adherent. The collaboration between the composer and the performer began in 2011. Zhang Zhao took part in a large-scale theatrical performance at the Third Congress of BRICS leaders in Sanya. Then Yundi Li performed on the stage of the concert hall of Zhang Zhao's play "In the most remote place" and "Chinese piano dream". Zhang Zhao is committed to the concept of inheritance and the promotion of a culture of national music. The Chinese compare Zhang Zhao with the outstanding leader of the Polish people Chopin, who dedicated his life to the transformation in piano music of various genres. Piano works by Zhang Zhao adorned the world culture with the introduction of Chinese national motives into it. The composer introduced listeners to the air melodic lines of original works and filled his works with a complex texture, making them attractive for acquaintance with the rich traditional culture of China.

Developing national piano art, Zhang Zhao inscribes the Chinese chapter in the world culture with his inherent passion and love for life. In addition to studying composition, performing and teaching, Zhang Zhao, is active in public activities, being a music professor at the Central University for Nationalities. He pays great attention to the development of the artistic taste of students, shares his own musical ideas and aesthetic principles.

The composer made great efforts and energy to create the “Chinese piano dream”. To popularize this work, they, together with Yundi Li and the Shanghai People’s Orchestra conducted nationwide tours, visited Taiwan, and outlined other projects. Despite the fact that Professor Zhang Zhao has a very tight work schedule, he nevertheless finds time to talk with his students about the place of national music and its prospects. In the “Chinese Piano Dream”, the composer sought to reflect the essence of the musical culture of the Chinese nation. He embodied the dreams of the older generation of pianist composers and performers about the perfection of the Chinese piano scene, set a high goal – to show the artistic value of the Chinese piano piece on the world stage, took on the mission to inherit the national culture and pass it on to the next generations.

In the works of Zhang Zhao, the interests of the Chinese and global world level intersect. This is due to the amazing richness of the composer’s creative worldview, which is open to everything significant in life and art. On this basis, the composer came to important conclusions about the role of contemporary classical musical art in people’s lives in China and in the world.

Conclusions. For more than twenty years, Zhang Zhao is in the creative search for his musical style. He carefully investigated the development of ethnic music, which enabled him to create his piano works, which are distinguished by a unique and mature language.

Key words: Zhang Zhao, artistic worldview, Chinese piano music, composer creativity, national culture.

Постановка проблеми. Творчество выдающегося китайского композитора, пианиста, педагога и общественного деятеля Чжан Чжао (родился в 1964 году) направлена на преодоление границ узкого круга проблем, на выход к проблематике общечеловеческого значения. Блестящее открытие таких перспектив осуществилось в музыке композитора, которая постоянно находит широчайший живой отклик у слушателей.

Музыкальное наследие Чжан Чжао охватывает широкий круг жанров и включает симфоническую, фортепианную музыку, инструментальные сочинения, произведения для китайских традиционных инструментов, вокальную, камерную музыку, балеты, музыку кино и телевизионных передач, музыку для больших общественных мероприятий.

После окончания магистратуры в Центральной консерватории Пекина в 1998 году по специальности композиция и фортепианное исполнительство, Чжан Чжао активно выступает как пианист, пропагандируя на родине и в других странах собственное творчество. Так, за последние пятнадцать лет он посетил Канаду, Сингапур, Германию, Испанию, Италию и другие европейские страны. Музыкант также является частым участником масштабных культурных мероприятий, на которые его приглашают исполнять собственные произведения.

Многие сочинения композитора завоевали награды как внутри страны, так и за рубежом. Чжан Чжао стал победителем первого конкурса китайской музыки «Кубок Пала Тенно» благодаря своей фортепианной фантазии «Пей Хуан», лауреатом специальной премии японского международного конкурса компьютерной музыки «Весенняя игра» с пьесой «Гарпия», лауреатом второй премии на Одиннадцатом музыкальном конкурсе, проводимом Министерством культуры Китая, за первый струнный квартет «Тотем». Песня «Ветер» Чжан Чжао была удостоена золотой медали, звания лауреата и специальной премии на Первом национальном музыкальном конкурсе популярных песен, пьеса «Горный вечер» – первой премии на конкурсе «Новый год» на Тайване. Сочинения композитора в области инструментальной и камерной музыки неоднократно завоевывали награды широко известного конкурса китайской музыки «Золотые колокола».

Несмотря на свою известность в Китае, США, Канаде и многих европейских странах, Чжан Чжао мало известен в Украине. Таким образом, украинские музыканты до настоящего времени были лишены возможности познакомиться с его творчеством.

Анализ последних публикаций по теме исследования. Поскольку музыка Чжан Чжао звучит во многих странах мира, это мощно резонирует в разнообразнейших сферах, и, в частности, исследовательской. На сегодняшний день творчество композитора активно изучается китайскими музыковедами. Однако, среди публикаций преобладают небольшие статьи, посвященные узкому кругу проблем (статьи Дуань Вэй [1], Чжан Хунвей [5], Цзин Цзинлан [3], Йи Хонг [2], Ци Цзин [4] и др.).



Масштабных исследований, посвященных какой-либо сфере его музыки еще не создано. Одним из важнейших тем, касающихся творчества композитора, является изучение его взглядов на музыкальное искусство. Видение Чжаном Чжао дальнейшего развития китайского фортепианного искусства раскрывает особенности мировоззрения композитора, его творческое кредо. Данный вопрос является определяющим для изучения музыкального наследия композитора, определения его жанрово-стилевых приоритетов.

Цель статьи – раскрыть особенности художественного мировоззрения Чжан Чжао, чтобы способствовать наиболее полному выявлению идей композитора, раскрытию художественных концепций его сочинений.

Изложение основного текста. Важное значение для раскрытия творческого мировоззрения композитора являются изучение его высказываний по поводу путей дальнейшего развития музыкального искусства. Свое отношение и видение собственной роли в данном процессе китайский музыкант неоднократно излагал в интервью отечественным журналистам.

По мнению Чжан Чжао, главным вопросом, который должен волновать современных композиторов, является место музыкального искусства их страны в мировой культуре. Композитор с огорчением констатировал, что «до передовых позиций китайская фортепианная музыка не дотягивает» [6: 32]. Это огорчило музыканта, его переполняли сложные чувства глубокой любви к родине и ответственности: «Я очень хочу донести до потомков великого китайского народа и иностранцев все больше и больше прекрасных китайских произведений. Только когда китайская культура интегрируется в мировую культуру, мы можем внести реальный вклад в мир, и мир сможет уважать нас!» [там же].

Чжан Чжао нашел в лице пианиста-виртуоза своего Юнди Ли единомышленника. Сотрудничество композитора и исполнителя началось в 2011 году. Чжан Чжао принимал участие в масштабном театрализованном исполнении на Третьем съезде лидеров стран БРИКС в городе Санья. Тогда Юнди Ли исполнил на сцене концертного зала пьесы Чжан Чжао «В самом отдаленном месте» и «Китайская фортепианная мечта».



Чжан Чжао сказал тогда Юнди Ли: «Рука пианиста – это не “рука”, а крыло. Оно несет культуру нации и летает над миром как посол культуры!» [6: 33]. Юнди Ли, по мнению композитора, является поистине выдающимся пианистом, замечательно исполняющим как произведения Шопена и Листа, так и сочинения китайских авторов.

Чжан Чжао является приверженцем концепции наследования и продвижения культуры национальной музыки. Он всегда высоко ценил гений Шопена, музыка которого стала «символизировать польскую нацию. Его музыка призывает польскую нацию к борьбе, к воспеванию национальной культуры. Благодаря фигуре Шопена польская нация занимает свое почетное место среди других стран мира» [там же]. Чжан Чжао много путешествует по Китаю, пропагандируя отечественную музыку. С каждым таким выступлением музыкант все больше совершенствует свои представления об идеале исполнения музыки и понимании сущности национальной культуры.

Чжан Чжао был назначен художественным руководителем группы «Красочный Китай» при Центральной комиссии по делам национальностей. Помимо административных обязанностей, он выступал в качестве исполнителя. Министерство культуры и Центральная комиссия по делам этнических групп поручила ему набор в группы музыки и танцев для выступлений с целью распространения китайской национальной культуры как внутри страны, так и по всему миру. Чжан Чжао очень скромный, поэтому никогда не требовал вознаграждения за свою работу. Проработав семь лет в творческом коллективе, он многое узнал об истоках культуры этнических меньшинств.

Обогащенный опытом, композитор написал цикл фортепианных обработок «Китайские мелодии» на основе народных песен на слова Цзин По Шаня. Это был первый случай в истории, когда произведение китайского композитора на китайскую тематику было принято в качестве материала обучения и вошло в экзаменационную программу Британской королевской академии музыки для класса фортепиано, что имело эпохальное значение для распространения китайской национальной культуры и ее влияния в мире.



После этого крупнейшее в мире музыкальное издательство Германии «Schott» опубликовало «Китайские мелодии» Чжан Чжао в своем сборнике фортепианных сочинений. Таким образом, издательство «Schott» открыло для мира окно в китайскую народную музыку. 20 аранжировок цикла «Китайские мелодии» были также очень тепло приняты в США и Европе. Известно, что один американский пианист, познакомившись с «Китайскими мелодиями», в течение трех месяцев разыскивал Чжан Чжао. В своем письме он поблагодарил композитора за прекрасные сочинения: «Замечательно аранжированные для фортепиано, эти произведения являются очень хорошей фортепианной музыкой. И пусть мир, благодаря Вашему энтузиазму и инструменту фортепиано, изучает китайскую музыку! Спасибо за то, что Вы подарили китайскую музыку миру, господин Чжан Чжао!» [1: 117].

Китайцы сравнивают Чжан Чао с выдающимся лидером польского народа Шопеном, который посвятил свою жизнь преобразованию в фортепианной музыке различных жанров. Шопен познакомил мир с мазуркой благодаря фортепиано. На протяжении десятилетий мазурка была для него не только исповедью души, но и отображала национальный польский стиль.

Фортепианные произведения Чжан Чжао украсили мировую культуру внесением в нее китайских национальных мотивов. Композитор познакомил слушателей с воздушными мелодическими линиями оригинальных произведений и наполнил свои работы сложной фактурой, сделав их привлекательными для знакомства с богатой традиционной культурой Китая.

Развивая национальное фортепианное искусство, Чжан Чжао вписывает китайскую главу в мировую культуру с присущей ему страстью и любовью к жизни. Его фортепианная музыка является «фантастическим путешествием по океану мировой фортепианной культуры» [5: 33]. Композитор убежден, что в каждом человеке сосуществуют два мира: один – материальный, другой – духовный. Последний нуждается в поддержке искусства. Когда эти два мира сочетаются, то в конечном итоге достигается равновесие. Чжан Чжао истинно и самозабвенно верит в искусство, наверное, поэтому его произведения звучат как откровения в музыке.

Чжан Чжао сравнивает искусство с жемчугом и раковинами под водой: «Люди в нашу эпоху ныряют глубже, добывают “жемчуг и золото” и выбрасывают “мусор”, который поплывет дальше по воде. Духовная сфера похожа на цветок, цветущий в сердцах людей. Он прекрасен и не может терпеть никакого осквернения. Ему нужен ежедневный уход и орошение» [5: 34].

Помимо занятий композицией, исполнительством и педагогикой, Чжан Чжао, ведет активную общественную деятельность, являясь профессором музыки Центрального университета по делам национальностей. Он уделяет большое внимание развитию художественного вкуса студентов, делится собственными музыкальными идеями и эстетическими принципами: «Музыка – это не просто звуки, это особый вид чрезвычайно тонкой языковой системы, которая передает внутреннюю культуру. Музыка не только выполняет развлекательную функцию, которая сама по себе притягательна для человеческой природы, но, что важнее, она приносит счастье. Потому что развлечение недолговечно, а ощущение счастья длительно. Красота классической музыки заключается в той радости, которую она придает человеческому духу» [там же].

Чжан Чжао утверждает, что процесс знакомства и освоения классической музыки не должен пугать современного человека. Композитор убеждается в этом, наблюдая за сотнями родителей из малообразованных семей, которые приводят своих детей учиться музыке. Музыкант наблюдает за тем, как эти люди начинают понимать и любить классическую музыку. Чжан Чжао убежден, что если средства массовой информации будут ежедневно транслировать классическую музыку, она станет популярна в стране, и национальная эстетика будет постепенно улучшаться.

Композитор приложил огромные усилия и энергию для создания «Китайской фортепианной мечты». Для популяризации этого сочинения они совместно с Юнди Ли и Шанхайским народным оркестром провели общенациональные гастроли, посетили Тайвань, наметили другие проекты. Несмотря на то, что профессор Чжан Чжао имеет очень плотный рабочий график, он, тем не менее, находит время для бесед со своими студентами о месте национальной музыки и ее пер-



спективах. Он – страстный музыкант, который создает музыку, учит играть и исполняет ее сам, находясь на переднем крае национальной культуры.

«Китайская фортепианная мечта» была создана ровно через сто лет с того времени, когда в далеком 1913 году известный лингвист и композитор Чжао Юаньрен написал первую китайскую фортепианную пьесу. С тех пор началась эпоха создания китайских фортепианных произведений. Спустя сто лет, в 2013 году сбылась мечта нескольких поколений китайских фортепианных композиторов, снова зажегся неистовый огонь страсти, выраженный в музыке. «Китайская фортепианная мечта», созданная Чжан Чжао и воплощенная на сцене непревзойденным молодым пианистом-виртуозом Юнди Ли, стала подлинным триумфом китайской фортепианной музыки.

В «Китайской фортепианной мечте» композитор стремился отобразить суть музыкальной культуры китайской нации. Он воплотил мечты старшего поколения фортепианных композиторов и исполнителей о совершенстве китайской фортепианной сцены, поставил высокую цель – показать художественную ценность китайского фортепианного произведения на мировой сцене, взял на себя миссию унаследовать национальную культуру и передать ее следующим поколениям.

Чжан Чжао несколькими простыми, но искренними словами, описал смысл своей работы: «В моем понимании, китайская мечта – это мечта нации, и, в то же время, это мечта каждого китайца, и это наша музыкальная мечта как музыкальных работников» [6: 34]. На протяжении нескольких десятилетий Чжан Чжао был самоотверженным творцом на переднем крае китайской музыкальной культуры. Усердие и труд композитора не только укрепили его собственную музыкальную мечту, но и закалили его стойкость.

«Китайская фортепианная мечта», созданная Чжан Чжао, состоит из четырех частей, «в которых переплетается время и пространство» [там же]. Фортепиано подражает звону колоколов, или курантам, отсчитывающим время. Этот бой олицетворяет эпохи китайской цивилизации от древности до современности. По мнению композитора, он поручил фортепиано роль вестника долгой истории китайской



культуры, так как этот инструмент способен самым точным образом передать внутренний дух Востока. Чжан Чжао убежден, что голос фортепиано может «так передать акценты, что оно движет сердца людей, заставляет их биться чаще, вынуждает душу эхом подпевать ему, а пространство заполняется внутренним звуком, создаваемым длящимися повисающими нотами, естественным образом очаровывая и вовлекая слушателя. Это не только музыкальный инструмент, который может сам петь, но и музыкальный инструмент, который может управлять сердцем и учить петь!» [5: 35]. Так западным, экзотическим для Китая, инструментом был создан «восточный шарм», построен мост между китайской и западной культурой.

Чжан Чжао так объясняет идею создания своего сочинения: «Катастрофы прошлого века привели к тому, что нация утратила часть исторической памяти о своей великой древней цивилизации, она была вынуждена учиться у Запада и забыть свою историю и прошлое. Поэтому мы должны принять и понимать оба пути развития, продолжая при этом опираться на сущность западной культуры, а, с другой стороны, восстанавливать наше потерянное. Основатели китайской цивилизации могли бы только мечтать о таком будущем единого Китая, который объединил бы духовные сокровища китайского народа, накопленные в течение многих поколений, с достижениями современной западной цивилизации!» [5: 36].

Первая часть, как первый удар колокола, повествует о великом прошлом китайской цивилизации. Вторая часть – тревожное напоминание о непростых временах, когда Китай пострадал от западной промышленной революции после Опиумной войны. Тогда общество претерпело огромные потрясения и изменения жизненного уклада. Великая мечта о возрождении китайской нации сплотила вокруг себя бесчисленное множество людей с высокими идеалами. Третья часть, как третий удар колокола, символизирует триумф революции, когда китайский народ восстал против несправедливости за идеалы омоложения китайской нации. Самые энергичные силы были направлены на реформы и открытость, которые привели к возрождению и процветанию национальной экономики. Четвертый удар колокола – это будущее, в котором Китай становится процветающим и сильным. Ре-



формы набирают темп, растёт благосостояние народа, крепнет экономическая мощь страны, происходит культурное возрождение. Китайская мечта – занять ведущее место в современном мире.

Автор «Китайской фортепианной мечты» не только нашел созвучие между душой фортепиано и душой природы, отраженной в «И-Цзин», он воплотил идею единства Неба и Человека, отразив картину мира, которая была воспета в древней китайской поэзии. Таким образом, композитор создал собственную глубокую интерпретацию Восточного пути развития общества. Фортепианная «Китайская мечта» Чжан Чжао распахнула окно в мир, открыв мировой сцене душу китайской нации. Попеременные движения рук пианиста, как взмахи крыльев птицы, возносят ввысь идею об обновлении национальной культуры.

Выводы. В творчестве Чжан Чжао пересекаются интересы китайского и мирового глобального уровня. Это связано с удивительным богатством творческого мировоззрения композитора, открытого всему значимому в жизни и искусстве. На этой основе композитор пришел к важным выводам о роли современного классического музыкального искусства в жизни людей в Китае и в мире. В интервью китайскому журналисту Ни Ину Чжан Чжао так метафорически определил суть творческого процесса создания музыкального сочинения в целом: «Композиция похожа на фантастическое путешествие! Пусть время и пространство переплетаются! Пусть остановится мгновение! Пусть этот момент опять станет вечным! Музыка – это Тао¹! Это мечта! Это самый свободный язык!» [6: 32].

На протяжении более двадцати лет Чжан Чжао находится в творческом поиске своего музыкального стиля. Он тщательно исследовал пути развития этнической музыки, что позволило ему создавать свои фортепианные произведения, отличающиеся уникальным и зрелым языком.

Изучив особенности художественного мировоззрения Чжан Чжао, мы можем выявить типологические особенности его фортепианных сочинений с позиции специфики их эстетических

¹ Божество, Высший разум, управляющий Вселенной.

и художественно-образных проявлений. Условно их можно разделить на пять направлений, однако, многие фортепианные сочинения композитора включают в себя несколько типологических признаков одновременно.

Фортепианные произведения на основе *буддистских мотивов* были созданы композитором в юношеском возрасте, когда он рос в Юньнани и долгое время жил в горах в отцовском доме в среде этнических меньшинств. Прекрасные и простые народные песни о жизни людей вдохновили его на создание подобной музыки. Кроме Юньнани, Чжан Чжао бывал во Внутренней Монголии, Синьцзяне и других районах, связанных с компактным проживанием национальных меньшинств, слушал и записывал понравившиеся ему мелодии. Композитор вспоминал: «Я особенно эмоционально отношусь к этническим вещам: их оригинальная жизненность и правдоподобность приводят к очень оптимистическому настрою в искусстве. Тот факт, что человек смертен, огорчает людей, но если вы скажете, что народ в целом, в конечном итоге, избегает смерти, и род на этом не заканчивается, придает людям оптимизма и позитивного настроения» [1: 133].

Другое направление творческих поисков Чжан Чжао связано с *веянием древности*. К этому направлению относится фортепианная фантазия «Пей Хуанг», в которой Чжан Чжао в качестве источников использовал древние литературные сюжеты, воссоздал забытые оперные мелодии, сочетая их с западными композиционными приемами, чтобы вдохнуть в них свежее восприятие и наполнить произведение новыми смыслами. «Древняя китайская культура имеет долгую историю, которая дала мне большую часть идей» [1: 135], – утверждает композитор. – «Этническая поэзия древней китайской культуры является «душой создания фортепианной музыки» [там же].

Третья группа фортепианных сочинений – *дневниковые записи*. Чжан Чжао настаивал на том, что «музыка не хуже текста может вести записи в дневнике. Каждый день – это особый опыт. Чувства, заложенные в музыке, могут воскресить ощущения прожитого времени лучше многих слов». Таким образом, в пьесах композитора происходит процесс психологизации музыки, субъективизации ее содержания.



Четвертая группа сочинений Чжан Чжао отражает *зарисовки природы*. Композитор считает фортепиано лучшим музыкальным инструментом для передачи естества природы, которая всегда приносит ему большое вдохновение.

Последнюю группу произведений Чжан Чжао можно назвать *реорганизационной*, так как композитор достаточно часто обращается к аранжировке классических национальных произведений, превращая их в современную инструментальную музыку. Так, например, к 100-летию Ни Эра Чжан Чжао обработал шесть его песен, осовременив их звучание и, тем самым адаптировав музыку китайского классика для восприятия на международной сцене. Чжан Чжао признается: «Я буду продолжать писать свои фортепианные композиции до тех пор, пока не пойму, что больше не могу написать ничего нового» [6: 34].

Перспективы исследования заключается в углубленном изучении фортепианного творчества Чжан Чжао в аспекте раскрытия художественных концепций его сочинений, выявления новаторских черт стиля и проблем пианистической реализации.

ЛИТЕРАТУРА:

1. 段微. 〈镇南山谣三首〉创作中的文化体现与创新发展. 北华大学学报 (社会科学版). 第17卷第3期 2016年133–136月. (Дуань Вэй. Культурное воплощение и творческое развитие в произведении «Три народных песни из поселений в горах Наньшань» // Журнал университета Бейхуа (Общественные науки) Т. 17 No. 3 Jun. 2016. С. 133–136).

2. 叶红. 钢琴中的粉墨人生. 张朝钢琴作品《皮黄》戏曲元素分析 2015年第十二期《音乐创作》第12年116–118月. (Йи Хонг. Отражение чунцинской жизни. Анализ элементов оперы в фортепианном произведении Чжан Чжао «Пи Хуан» // «Создание музыки», № 12, 2015. Стр. 116–118).

3. 佳锦兰. 成长的感悟. 青年作曲家张朝的《变奏曲》. 中央民族大学学报 (哲学社会科学版 2006年 第4期 第33卷. (Цзин Цзинлан. Ощущение роста. Вариации молодого композитора Чжан Чжао // Журнал Центрального университета по делам национальностей (издание «Философия и социальные науки») Пекин. 2006 Том 4, С. 33).

4. 齐晶. 也谈张朝钢琴曲《皮黄》的创作特色 基于对作品中京剧音乐元素的分析. 湖州师范学院学报. 第37卷第9期 2015年9月. (Ци Цзин.

Рассмотрение творческих особенностей фортепианной пьесы Чжан Чжао «Пихуан» на основе анализа музыкальных элементов пекинских опер // Журнал педагогического колледжа Хучжоу. Т. 37, № 9, 2015. С. 9).

5. 张宏伟. “熔古铸今、中西合璧”. 和声研究 第2. 2016年33–36月. (Чжан Хунвэй. Слияние древнего и современного, сочетание китайского и западного в «Китайской мечте» Чжан Чжао // Научно-исследовательский институт гармонии № 2/2016 с. 33–36).

6. 聂莹. 谱写中国“钢琴梦”，铸就东方文明的朝圣之路. 访中国著名作曲家张朝 年第三期《音乐创作》2015年第3期. 第32–34页. . (Ни Ин. Создание «Китайской мечты» для фортепиано. На пути к утверждению роли восточной цивилизации. Интервью с Чжан Чжао, известным китайским композитором // «Музыка», Вып. № 3, 2015. С. 32–34).

REFERENCES

1. duàn wēi. 〈zhèn nán shān yáo sān shǒu〉 chuàng zuò zhōng de wén huà tǐ xiàn yǔ chuàng xīn fā zhǎn. běi huá dà xué xué bào (shè huì kē xué bǎn) . dì17juǎn dì3qī 2016nián133–136yuè. (Duan' Vey. Kul'turnoye voploshcheniye i tvorcheskoye razvitiye v proizvedenii «Tri narodnykh pesni iz poseleniy v gorakh Nan'shan'» // Zhurnal universiteta Beykhua (Obshchestvennyye nauki) T. 17 No. 3 Jun. 2016. S. 133–136).

2. yè hóng. tóng qín zhōng de fēn mò rén shēng. zhāng cháo gāng qín zuò pǐn 《pí huáng》 xī qū yuán sù fēn xī 2015nián dì shí èr qī 《yīn lè chuàng zuò》 dì12nián116–118yuè. (Yi Khong. Otrazheniye chuntsinskoy zhizni. Analiz elementov opery v fortepiannom proizvedenii Chzhan Chzhao «Pi Khuan» // «Sozdaniye muzyki», № 12, 2015. Str. 116–118).

3. zhuī jīn lán. chéng zhǎng de gǎn wù. qīng nián zuò qū jiā zhāng cháo de 《biàn zòu qū》. zhōng yāng mín zú dà xué xué bào (zhé xué shè huì kē xué bǎn 2006nián dì4qī dì 33 juǎn. (Tszin Tszinlan. Oshchushcheniye rosta. Variatsii mladogo kompozitora Chzhan Chzhao // Zhurnal Tsentral'nogo universiteta po delam natsional'nostey (izdaniye «Filosofiya i sotsial'nyye nauki») Pekin. 2006 Tom 4, S. 33).

4. qí jīng. yě tán zhāng cháo gāng qín qū 《pí huáng》 de chuàng zuò tè sè jī yú duì zuò pǐn zhōng jīng jù yīn lè yuán sù de fēn xī. hú zhōu shī fàn xué yuán xué bào. dì37juǎn dì9qī 2015nián9yuè (Tsi Tszin. Rassmotreniye tvorcheskikh osobennostey fortepiannoy p'yesy Chzhan Chzhao «Pikhuan» na osnove analiza

muzykal'nykh elementov pekinskikh oper // Zhurnal pedagogicheskogo kolledzha Khuchzhou. T. 37, № 9, 2015. S. 9).

5. zhāng hóng wěi. “róng gǔ zhù jīn、zhōng xī hé bì”. hé shēng yán guǐ di2. 2016nián33–36yuè. (Chzhan Khunvey. Sliyaniye drevnego i sovremennogo, sochetaniye kitayskogo i zapadnogo v «Kitayskoy mechte» Chzhan Chzhao // Nauchno-issledovatel'skiy institut garmonii № 2/2016 S. 33–36).

6. niè yíng. pǔ xiě zhōng guó “gāng qín mèng”, zhù jiù dōng fāng wén míng de cháo shèng zhī lù. fǎng zhōng guó zhe míng zuò qū jiā zhāng cháo nián dì sān qī 《yīn lè chuàng zuò》 2015nián dì3qī. di32–34yè. . (Ni In. Sozdaniye «Kitayskoy mechty» dlya fortepiano. Na puti k utverzhdeniyu roli vostochnoy tsivilizatsii. Interv'yu s Chzhan Chzhao, izvestnym kitayskim kompozitorom // «Muzyka», Vyp. № 3, 2015. S. 32–34).



Розділ 2

ВИКОНАВСЬКЕ МИСТЕЦТВО В СИСТЕМІ СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРИ ТА ОСВІТИ

УДК 784.4.071.2 (477) '06
ID ORCID 0000-0003-0665-0023
DOI 10.34064 / khnum 1-5207

Юлія Радкевич

СПІВАК ЯК СПІВАВТОР: ОСОБЛИВОСТІ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ПІСЕННОСТІ У КОНЦЕРТНО-МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРІ СЬОГОДЕННЯ

Радкевич Ю. **Співак як співавтор: особливості репрезентації української народної пісенності у концертно-мистецькому просторі сьогодення.** Розглянуто три різножанрові зразки репрезентації народної пісенності України (народна пісня, пісня-романс, духовний кант) у виконанні знакових представників національної культури (К. Цісик, Н. Матвієнко, Т. Компаніченко). Здійснено спробу дослідження феномена авторства в контексті виконавської творчості на прикладах зразків національного музичного фольклору, визначальними ознаками якого є анонімність і колективність творення, в наявних умовах зміни комунікації «виконавець / автор – слухач» в сучасному концертно-естрадному жанрі. На їх прикладі обґрунтовано роль співака як співавтора в концертно-мистецьких умовах репрезентації української народної пісенності. Встановлено, що представлені зразки спираються на установлену традицію національної народної пісенності та увиразнюють цілісність творчої особистості виконавця – носія духовної традиції етнічної культури.

Ключові слова: українська народна пісенність, співак як співавтор, Квітка Цісик, народна пісня, пісня-романс, духовний кант.

Радкевич Ю. **Певец как соавтор: особенности репрезентации украинской народной песенности в концертно-художественном пространстве**



современности. Рассмотрены три разножанровых образца репрезентации народной песенности Украины (народная песня, песня-романс, духовный кант) в исполнении знаковых представителей национальной культуры (К. Цисик, Н. Матвиенко, Т. Компаниченко). Осуществлена попытка исследования феномена авторства в контексте исполнительского творчества на примерах образцов национального музыкального фольклора, определяющими признаками которого является анонимность и коллективность творчества, с учетом условий изменения коммуникации «исполнитель / автор – слушатель» в современном концертно-эстрадном жанре. На их примере обосновывается роль певца как *соавтора* в процессе репрезентации украинской народной песенности на концертной сцене. Установлено, что представленные образцы опираются на устоявшуюся традицию национальной народной песенности и подчеркивают целостность творческой личности исполнителя – носителя духовной традиции этнической культуры.

Ключевые слова: украинская народная песенность, певец как соавтор, Квитка Цисик, народная песня, песня-романс, духовный кант.

Radkevych Y. The singer as the co-author: the features of the representation of Ukrainian folk songs in the concert and art space of the present.

Background. Turning to the original sources of Ukrainian musical culture, we should point out the greatest achievements that appear to be the folk-song tradition. The problem of authorship of musical folklore was not considered for well-known reasons: its decisive features are oral, anonymous, collective way of creation. If the phenomenon of authorship is present in various manifestations of musical creativity (composing, performing, directing, etc.) and works in various forms of musical art of the past and present, today the study of the role of the singer as a co-author in the contemporary representation of Ukrainian folk song has not yet become a subject of a special scientific interest. The stated problem opens the prospect of developing the interpretation science as a science of the phenomenology of the artist's creative personality in various artistic discourses. The urgency of the topic is to study the peculiarities of the representation of Ukrainian folk songs in the contemporary concert repertoire on the example of the activities of the iconic representatives of the national culture: Kvitka (Kacey) Cisyk, Nina Matvienko, and Taras Kompanichenko.

Objectives. The purpose of the research is to substantiate the role of the singer as the co-author in representing the Ukrainian folk song in the contemporary

concert and artistic space on examples of multi-genre patterns (folk song, song-romance, spiritual chants).

Methods. The methodology of the research is based on the genre, structurally functional and interpretive scientific approaches.

Results. In order to highlight the peculiarities of the representation of Ukrainian folk songs in the concert and artistic space of today, within the framework of the scientific article, let us dwell on the consideration of the following genres of folk song: *folk song, song-romance, and chant*.

In the unique performance by Kvitka Cisyk (1953–1998) of the chosen folk song “Verse, my verse” the singer appears as the co-author of the song. As one knows, this folk song has no authorship (being an example of the collective folk-song tradition). The level of co-authorship of the singer can be defined as the one corresponding to the traditional performance (the performer as the author).

Another example considered is G. Skovoroda’s “*Every City Should Have Its Character and Rights*” in two versions (N. Matvienko and T. Kompanichenko) and two genre dimensions. Thus, in the detailed analysis of the sample, it can be argued that in the performance of N. Matvienko it sounds like a song-romance, and T. Kompanichenko’s interpretation makes clearer its genre attribution as a spiritual chant (the ethical basis).

The song-romance performed by N. Matvienko appears as a bright theatrical performance. The singer represents the song in an elegant manner, appealing to the style basics of the musical baroque. In the instrumental accompaniment of the Ensemble of Ancient Music of K. Chechenia (*Konstantin Chechenia*), the baroque sound-ideal of the court secular culture was embodied. N. Matvienko, as the co-author of this composition, refined the baroque sounding (the deep understanding of the verbal text by G. Skovoroda, organic in the embodiment of the aesthetic and musically-immanent principles of the baroque style).

“Every City Should Have Its Character and Rights” performed by T. Kompanichenko is characterized by such features as: 1) the introvert nature of the expression as a notable feature of the kobza-lyre tradition; 2) the interpretation by the performer of the “Skovoroda” song as an example of the spiritual chant (the correspondence of the repertoire of the traditional singing); 3) the organic and indissoluble nature of the vocal and instrumental components (singing performance (*spivogra*) as an attributive quality of the kobza-lyre tradition).



Conclusions. The role of K. Cisyk as the co-author of the folk song “Verse, my verse” is evidenced in the fact that the singer managed to reach the level of the standard of interpretation of Lemko folk song, as much as possible tending to perform the song without any change. The subtle feeling of Ukrainian melody with the introduction of the contemporary sound (the high artistic orchestral arrangements by J. Cortner) is stated as a manifestation of the national sound ideal (according to O. Bench).

In N. Matvienko’s performing interpretation of the song-romance “Every City Should Have Its Character and Rights” in the framework of the modern concert stage (with the sound of timbres of unique Ukrainian baroque musical instruments), the national baroque style constants (the concept of “the world as a theatre”) became more visible.

The performing interpretation by T. Kompanichenko is aimed at the completeness of the disclosure of the concept of the composition as an ideological and aesthetic orientation of the kobza-lyre tradition. Without violating its style basics, the singer, as the co-author of the composition performed, appears to be the driving force behind the enrichment and development of the established stylistic principles of the kobza-lyre tradition.

The provided multi-genre samples performed by the iconic representatives of the national culture are based on the established tradition of folk song and express the integrity of the creative personality of the performers as bearers of the spiritual tradition of ethnic culture. The prospects for further research in this direction may be related to the study of the iconic phenomena of the performing music culture of Ukraine, which find an appeal in the socio-cultural and research space of today.

Key words: Ukrainian folk song, singer as the co-author, Kvitka Cisyk, folk song, song-romance, spiritual chant.

*...Я всім говорила, що українська музика є дуже гарна,
мелодійна і що народ такий співучий. А мені відповідали:
якщо так, то заграй мені щось, заспівай мені щось.*

Квітка Цісик

Постановка проблеми. Українська культура з її глибоким корінням у тисячолітньому шляху досягла грандіозних вершин. Звертаючись до витоків національного мистецтва, вкажемо на найбільше надбання, яким постає народнопісенна традиція. Яскраві та унікальні

зразки українських народних пісень набули широкого розповсюдження і визнання на світовому рівні. Однак проблема авторства музичного фольклору не розглядалася з відомих причин: її визначальними ознаками є усність, анонімність, колективний спосіб творення. Нині народнопісенна традиція постає джерелом наукового інтересу, зокрема, при урахуванні наявних умов зміни комунікації «виконавець / автор – слухач», коли зразки народних пісень лунають не в природному фольклорному середовищі, а презентуються зі сцени, в сучасному концертно-естрадному жанрі, для широкого загалу слухачів.

Якщо феномен авторства присутній у розмаїтих проявах музичної творчості (композиторська, виконавська, режисерська, редакторська) і осмислений у музикознавчих розвідках, то дослідження ролі співака як співавтора у репрезентації української народної пісенності в концертно-мистецькому просторі сьогодення досі *не стало предметом спеціального наукового інтересу*. Заявлена проблематика, що полягає у дослідженні ролі співака як співавтора, відкриває перспективу інтерпретології як науки про феноменологію творчої особистості виконавця в різних мистецьких дискурсах. *Актуальність теми* полягає у вивченні проблеми репрезентації української народної пісенності на прикладі діяльності знакових представників національної культури сьогодення – Квітки Цісик, Ніни Матвієнко, Тараса Компаніченка.

Аналіз останніх публікацій за темою. Передумови вивчення форм і способів репрезентації української народнопісенної спадщини розкрито у працях О. Бенч, С. Грици, А. Іваницького [1; 2; 3]. Також відзначимо дослідження Н. Корихалової, В. Самітова, присвячені розгляду загальнотеоретичних проблем музичного виконавства [6; 11].

Мета дослідження – обґрунтувати роль співака як співавтора у репрезентації української народної пісенності в концертно-мистецькому просторі сьогодення на прикладах різножанрових зразків (народна пісня, пісня-романс, духовний кант).

Матеріалом обрано зразки української народної пісенності у виконанні видатних представників музичної культури нашого часу: Квітки Цісик (англ. *Kacey Cisyk*, 1953–1998) – американської співачки українського походження (аудіозапис пісні «*Верше, мій верше*» з аудіо-альбому «*Two Colors*», США, 1989); Ніни Матвієнко (у співпра-



ці з Ансамблем давньої музики під керівництвом К. Чечені) та Тараса Компаніченка (аудіо- та відеозаписи пісні-романсу / духовного канту «Всякому городу нрав і права»).

Виклад основного матеріалу. При дослідженні заявленої проблематики, доцільним вбачається врахування жанрового розмаїття української народної пісенності у взаємозв'язку з різновидами сольного співочого стилю. Передусім, вкажемо на основні жанри національної народнопісенної традиції: колискові, календарно-обрядові, родинно-обрядові, історичні, суспільно-побутові, ліричні, жартівливі, танцювальні пісні; епос (думи); канти, пісні-романси тощо (за А. Іваницьким [3]).

Як відомо, у вітчизняній музичній фольклористиці усталеним є розподіл співочих стилів народної пісенності на гуртові та одиночні (в тому числі, жіночі та чоловічі) [3, с. 273]. У свою чергу, одиночний (сольний) співочий стиль народнопісенного виконавства набув розповсюдження у трьох найголовніших різновидах: 1) у селянському музичному побуті; 2) серед народних співців-професіоналів – кобзарів та лірників; 3) серед освічених верств суспільства та в міському побуті (пісенно-романсовий стиль) [там само].

1. У селянському музичному побуті сольний спів може бути репрезентований у календарно- та родинно-обрядових жанрах, ліриці (колискові, голосіння, балади, співанки-хроніки, ліричні пісні, чумацькі, солдатські / рекрутські, строкові пісні), танцювальних та жартівливих піснях. Особливості манери співу сольного народнопісенного виконавства втілені у різних вокально-тембрових традиціях, серед яких дослідники вирізняють ряд різновидів, зумовлених впливом територіального чинника (оскільки геоприродні умови є ключових у виформуванні певного співочого стилю).

2. Пісенна культура народних співців-професіоналів – кобзарів та лірників (виключно чоловіча традиція) – не має аналогів в європейській культурі як унікальний феномен співочого музичного виконавства України. Теренами України впродовж XVI–XX століть мандрували незрячі співці, які виконували у супроводі кобзи, бандури або колісної ліри епос (думи), балади, історичні пісні, духовні канти – псалми (ексклюзивний репертуар, який не виконувався непричетними до тра-

диції). В середовищі селян співці користувались глибокою довірою (іменувались старцями, «Божими людьми») та являли собою втілення духовної самосвідомості народу. Співоцтво кобзарів та лірників наділено своєрідною окрасою.

У виконавській традиції співців не існувало однотипної манери співу, оскільки для кожного пісенного жанру кобзарсько-лірницької традиції був характерний відповідний як текстово-змістовний, так і музично-інтонаційний спосіб виконання. «Якоїсь особливої манери кобзарського співу (на зразок автентичного чи академічного) не було» [7, с. 270]. В. Кушпет вказує на самобутність виконавського стилю співців, який вирізнявся імпровізаційністю, експресивною манерою, зумовлених речитативною мелодикою та вільною ритмікою виконуваних творів. «Володіння специфічною манерою виконання – музичним речитативом – було основним виконавським прийомом та стилем старцівського співу» [9, с. 28]. Іншою характерною ознакою виконавства кобзарів і лірників є наявність інструментального супроводу (співогра). Таким чином, репертуар і стиль співу старців відрізнявся від виконавської народнопісенної традиції селян.

3. Серед освічених верств суспільства та в міському побуті XVII–XVIII ст. в Україні набув розповсюдження пісенно-романсовий стиль виконавства. У жанровому вимірі він був репрезентований через романси фольклорного складу (переважно сольні), що відзначалися великим тематичним діапазоном (здебільшого про кохання та родинний побут). Так, у піснях-романсах (або, по-іншому, народних романсах) постають теми вірного кохання, зради, розлуки («Йшли корови із діброви» «Ой коли б той вечір та й повечоріло»; «Ой у полі криниченька» та ін.), а сам вербальний текст виконує провідну роль. Яскраві зразки пісенно-романсового стилю переважно є одноголосними (часто із імпровізованим інструментальним супроводом) із легко запам'ятовуваною мелодією. Даний стиль набув розквіту був поширений у всіх регіонах України. Головними його рисами є: «...органічне поєднання діатонізму і монодичних традицій народної музики з ладо-інтонаційними явищами гомофонного стилю (зокрема, використання мелодичного і, особливо, гармонічного мінору)» [3, с. 274].



Задля висвітлення особливостей репрезентації української народної пісенності у концертно-мистецькому просторі сьогодення зупинимось на розгляді наступних жанрів – безпосередньо *народна пісня, пісня-романс, кант* – як відповідних вищевказаним різновидам сольного співочого стилю народнопісенного виконавства (у селянському побуті; серед освічених верств суспільства та в міському побуті – пісенно-романсовий стиль; кобзарсько-лірницька традиція).

В якості показового прикладу ролі співака як співавтора проаналізуємо виконання лемківської старовинної народної пісні «*Верше, мій верше*» яскравою представницею музичної культури української західної діаспори **Квіткою Цісик**, творчість якої стала унікальним прикладом популяризації української пісенності на світовому рівні та вагомим внеском у розвиток національної музичної культури кінця ХХ – початку ХХІ ст. Обрана пісня відноситься до найвідоміших серед широкого загалу народних пісень Лемківщини (разом із «Гей, пливе кача», «Розмарія» «Кедь ми прийшла карта» та ін.) і є однією з найбільш виконуваних українських народних пісень в Україні і світі.

«Верше, мій верше» є складовою концертного репертуару багатьох сольних виконавців і колективів (від тріо сестер Байко, заслуженої хорової капели «Трембіта» – до «Піккардійської терції», Джамали та ін.). У пісні йдеться про закохану дівчину, яка виходить заміж; про тугу за рідним домом і переживання, що в невістках їй буде гірше, аніж у батьківській хаті. Після сумнозвісних історичних подій, пов'язаних із вигнанням лемків з їх етнічних земель (після етнічних чисток «Операції Вісла» у 1947 р.), дана лірична пісня стала певним символом жалю за втраченою батьківщиною.

Структура поетичного тексту обраного прикладу представлена в шестискладовому вірші, згрупованого у чотирирядкові строфи (що є типовим для родинно-побутових лемківських пісень). Як відомо, вагомим чинником у репрезентації виконавської культури народно-пісенної традиції постає відтворення *специфіки задіяного мовного діалекту*. Так, в основі вербального ряду аналізованого зразка – лемківський мовний діалект, один з архаїчних в українській мові, що відноситься до говорів карпатської групи. Серед діалектизмів, котрі прикрашають пісню самобутнім «звучанням» тексту, вкажемо на наступ-

ні: «уж» (уже), «мі» (мені), «било» (було), «мамичка» (мати), «барз» (дуже).

Аналізований зразок задумливого, споглядального настрою (темп повільний), характерного для народних ліричних пісень, і представляє традицію сольного співу, що домінувала в музичному побуті лемків. Мелодична складова пісні є типовою для мелосу лемківських народних пісень, що вирізняються від народнопісенних зразків інших етнографічних регіонів України. Характерною прикметою лемківського мелосу, що спостерігається й у пісні «Верше, мій верше», є відсутність внутріскладової розспівності (кожному складу вербального тексту відповідає не більше одного-двох звуків мелодії).

Драматургічну будову мелодичної лінії, що відзначається заокругленістю, можна визначити наступним чином. Перша фраза пісні вузького діапазону у мінорі (в межах трихорду, поступенного руху) сприймається як *initio*. Друга – варіаційний розвиток першої фрази (транспозиція на малу терцію вище, у паралельному мажорі). У третій фразі мелодична лінія сягає кульмінації (*motus*), а в заключній підсумовується весь попередній розвиток (*terminus*). Така логічно завершена мелодична лінія є відповідною засадам побудови народного мелосу.

Своєрідною є й метроритмічна організація пісні як відповідна традиції лемківського народного мелосу. Спостерігається перемінна метрика ($2/4 + 3/4$) у поєднанні з синкопованим ритмічним малюнком, що є вагомим формотворчим чинником. Змінність розмірів та синкоповані ритмічні групи забезпечують плинність і свободу мелодики. Ладова основа пісні свідчить про її більш пізнє походження, що виявляється у впливі функціонального гармонічного мислення та мажоро-мінорної ладової системи.

У виконанні Квітки Цісик пісня «Верше, мій верше» набула неабиякої популярності в світі. Вона входить до аудіоальбому «*Two Colors*» (США, 1989), запис якого здійснювався в *Clinton Recording Studio* – одній з найбільших студій звукозапису Нью-Йорка, що співпрацювала з всесвітньо відомими виконавцями. «*Two Colors*» – аудіо-збірка українських народних пісень, що побачила світ далеко за межами України і, за словами самої К. Цісик, «...є бажанням мого українського серця



вплести радісні нитки в розшарпане життям полотно, на якому вишита доля нашого народу»¹ (див. текст аудіо-збірки). Високоякісний інструментальний супровід, детальне прописання партитури, тонке відчуття українського мелосу є заслугою команди музикантів-професіоналів, що працювали над записом даного альбому: режисера звукозапису Е. Раковича (чоловік К. Цісик), піаністки М. Цісик, гітариста С. Шарфа, диригента й аранжувальника Дж. Кортнера.

Вкажемо найбільш прикметні особливості виконання К. Цісик пісні «Верше, мій верше». Пронизуюча звучання всього твору аутентична манера співу надають виняткової сокровенності, інтимності, камерності виконанню, увиразнюючи багату внутрішню культуру співачки. Слухаючи чисту українську вимову (консультантом із вимови при запису аудіо-альбому була мати Квітки – Іванна Цісик), яскравий «солов'їний» тембр співачки, неможливо не повірити кожному слову, переконливо *виспіваному* К. Цісик. В індивідуальній інтерпретації вона винятково проникливо висловлює сердечну любов і пошану Батьківщині.

Співачка обдарована унікальним тембром голосу, який не може не зачепити серце слухача. Він лунає з записів платівки *срібною* чистотою, ніжною кантиленою, а найголовніше – теплим українським словом. Професійна академічна школа вокалу забезпечила відмінну чистоту інтонування співачки, відчуття гарного головного резонування і відмінний музичний смак. Важливе місце займає багате оркестрове аранжування здійснене Дж. Кортнером слугує еталоном для сучасних співаків – наслідувачів виконання К. Цісик. Виняткова камерність у вокальній партії прикрашена багатими мелізматичними розспівами і доповнена доцільним, стильним й органічним оркестровим супроводом як ознаки сучасної світової поп-культури.

Як відомо, пісня «Верше, мій верше» не має авторства – це зразок колективної народнопісенної традиції. Однак у самобутньому виконанні співачка постає співавтором пісні. Рівень співавторства співачки можна визначити як відповідний із традиційним виконавством (виконавець = автор). Як відомо, у традиційній культурі «... спосіб ви-

¹ Kvitka Cisyk. *Two Colors* [аудіо компакт-диск]. KMC Records, USA. 1989.

конання пісні залежить не лише від колективно вироблених і відшліфованих прийомів виконання, а значною мірою й від індивідуальності виконавця, його таланту, настрою, вміння імпровізувати» [1, с. 45]. Звідси свобода та, в певній мірі, унікальність інтерпретації пісні К. Цісик, з одного боку; з іншого – чітко виражені ознаки спадкоємності народнопісенної традиції. «Після її виконання народні пісні сприймаються уже не як якісь весільні, застільні, а щось таке модерне і давнє», слушно зазначає І. Малкович [4, с. 385]. Таке талановите поєднання традиції й новаторства убезпечило життєстійкість пісні «Верше, мій верше», яка у виконавській версії К. Цісик стає еталоном². Безліч сучасних українських співаків включають аналізовану пісню до свого репертуару, спираючись на авторську інтерпретацію К. Цісик (Джамала, Злата Огнєвіч, А. Матвієнко, О. Муха, Люцина Хворост), яка дуже вишукано передала в пісні лемківський мовний і музичний колорит, наділила її власними переживаннями – біллю і тугою за рідною землею. Співані в опрацюванні Квітки Цісик українські народні пісні стали безцінним «музичним принесенням» народу своєї духовної батьківщини.

Звернемось до іншого прикладу втілення ролі співака як співавтора – «*Всякому городу нрав і права*» Г. Сковороди у двох виконавських версіях (Н. Матвієнко та Т. Компаніченка) і жанрових різновидах: як пісні-романсу і духовного канту. Відомий митець, філософ і поет українського бароко Г. Сковорода залишив після себе наступним поколінням безцінну філософську, літературну та музичну спадщину. Одним із найвідоміших музичних творів Г. Сковороди є «*Всякому городу нрав і права*» – десята пісня із збірки «Сад божественних пісень», створена в 1758–1759 рр. у селищі Ковраї (Наддніпрянина).

² В одному з інтерв'ю відомий поет і видавець, лауреат Шевченківської премії Іван Малкович розповідає: «Коли я вперше привіз її диск (*Квітки Цісик*. – Ю. Р.) 1990 року з Канади до себе у Карпати, то сусіди, як почули «Ніч така, Господи (!), місячна, зоряна», просили мене переписати їм платівку. <...> Один чоловік, який жив на найвищій горі, мав гучномовця і в неділю після церкви пускав голос Квітки на всі найближчі гори» (Позняк-Хоменко. Н. Унікальна Квітка. *Україна молода*. Вип. 051 за 04.04.2013 [Електронний ресурс]. Режим доступу : <http://www.umoloda.kiev.ua/number/2251/164/80146/>).



Вербальний зміст має філософсько-етичний вимір, співмірний з ціннісними світоглядними настановами українського бароко (самопізнання людини шляхом її духовного переображення). Сковородинська моралістична пісня «Всякому городу нрав і права» набула широкої популярності і вважається народною, хоч і є авторською. Вона має різні варіанти мелодичного оформлення, трактування та виконання. У якості прикладу можемо спиратись на мінімум три нотні зразки різних варіантів мелодики зразка, наведених у сучасному навчальному посібнику [5, с. 118–119]. Перший – з мелодикою пісенного типу (із збірника С. Карпенка «Васильківський соловей», 1864). Другий варіант – декламаційного типу (із репертуару бандуриста початку ХХ ст. Ліберди). Третій зразок був запозичений І. Котляревським в опері «Наталка-Полтавка». Мелодика цієї пісні в опері наспівна, однак втілює сатиричний характер.

«Всякому городу нрав і права» побутує у двох жанрових вимірах: як пісня-романс і кант. Цікавим вбачається дослідження виконавської інтерпретації одного й того самого твору у співдії різних співочих манер.

Кант вважається одним з важливих щаблів у формуванні української пісні-романсу. «У світських кантах зароджується нова образність, нова інтонаційна сфера; у них простежується особливо тісне зближення з фольклором і кристалізується новий жанр – пісня-романс» [5, с. 284]. Студенти, вчителі, дяки, міщани писали вірші, співали у триголосному кантовому складі народні мелодії. Ці канти виконувались і сольо і в триголосному варіанті. «У канті – носіїві принципово нового інтонаційного ладу – співіснують принципи середньовічної модальності і функціональної системи мажоро-мінору, певна лінеарність – з яскраво вираженим гомофонно-гармонійним складом, силабічна система віршування – з силабічно-тонічною» [8, с. 70].

Спробуємо охарактеризувати «Всякому городу нрав і права» в двох відмінних манерах виконання відомими українськими співаками, народними артистами України – **Ніною Матвієнко** і **Тарасом Компаніченком** – послідовником традиційного співоцтва, братчиком Кобзарського цеху. Вочевидь, кожен із них має свою харизму

й власне бачення виконавської інтерпретації твору Г. Сковороди. Прицільний аналіз обраного зразка довів, що у виконанні Н. Матвієнко «Всякому городу нрав і права» звучить як пісня-романс, а інтерпретація Т. Компаніченка увиразнює його жанрову атрибуцію як духовного канту (етична основа).

Високопрофесійно і самобутньо аранжували та інтерпретували твір «Всякому городу нрав і права» музиканти Ансамблю давньої музики К. Чечені і солістка Н. Матвієнко. Твір (окрім виконання на концертних майданчиках) увійшов до записаного музикантами однойменного аудіоальбому (2012). «Новий студійний альбом народної артистки України Н. Матвієнко знайомить слухача із досі маловідомими гранями таланту видатної української співачки. Дев'ятнадцять композицій, датованих XVI–XVIII ст., належать до так званої “гетьманської доби” – епохи становлення та розквіту українського бароко. Унікальні твори були відновлені за стародавніми рукописами та раритетними виданнями відомим музикантом та мистецтвознавцем Костянтином Чеченею. Серед пісень, записаних на диску – безумовний “суперхіт” тих часів “Всякому городу нрав і права” на музику та вірші Григорія Сковороди» [10].

Пісня-романс у виконанні Н. Матвієнко постає перед слухачем як яскраве театральне дійство. Варіант мелодики у їх виконанні наближений до зразка пісні з опери «Наталка-Полтавка» М. Лисенка із незначними видозмінами (в тому числі, в інструментальному супроводі). Співачка презентує пісню в вишуканій манері, акторсько-майстерно обіграє кожне слово твору. Відтак, володіючи оригінальною манерою народного співу, чаруючим тембром голосу, професійними співочою майстерністю, артистка зацікавлює слухача, апелюючи до стильових засад музичного бароко. Ця теза підтверджується думкою Л. Корній стосовно того, що «... в епоху бароко великого значення набуває театр, який синтезує різні види мистецтв. Театр був не тільки популярним видом мистецтва: театральна естетика заволоділа поезією, прозою, живописом» [5, с. 179].

В інструментальному супроводі ансамблю народних інструментів втілено бароковий звукоідеал двірської світської культури (лютня, колісна ліра, блокфлейти, басоля), що має яскраво-своєрідний



національний колорит та увиразнює багату спадщину народнопісенного мелосу. В цілому, у виконанні Н. Матвієнко й Ансамблю давньої музики К. Чечені констатуємо органічність втілення естетичних та музично-іманентних принципів барокового стилю, глибоке розуміння філософії Г. Сковороди, що зачаровують слухача ХХІ ст., долаючи межі часу і простору. Отже, можемо констатувати, що Н. Матвієнко як співавтор у виконанні даної композиції рафінувала барокове звучання.

«Всякому городу нрав і права» як зразок-репертуару кобзарсько-лірницької традиції у виконанні Т. Компаніченка не дає змоги визначити його жанр як «пісня-романс», хоча близькість до народнопісенних першоджерел в інструментальному супроводі (старосвітська бандура) є наявною. Речитативність вокальної партії (рецитація) зумовлює наратив, немов розмову з самим собою про головні питання буття людини (інтровертність, камерність вислову). Т. Компаніченко обдарований проникливим ліричним тембром голосу (тенор), округленим звуковидобуттям, що засвідчують високий рівень музичної культури виконавства.

Голос співака зливається з інструментальним супроводом, створюючи єдине нероздільне ціле (поняття «співогри»). Плавність динамічної лінії співогри спрямовує композицію до свого логічного завершення (безкульмаційність), утримуючи увагу слухача аж до останнього звуку (оповідальність як ведучий принцип вислову). Іншою відмінною ознакою постає яскрава виразна («тверда») вимова тексту. У виконавському стилі Т. Компаніченка увиразнюються ознаки школи традиційного співоцтва, перейнятої від Г. Ткаченка (1898–1993), котрий неодноразово повторював, що «кобзар не співає, він переживає» [7, с. 270]. Відтак, виявляється характерне для бароко прагнення до емоційної виразності (див.: [5, с. 220]). Таким чином, «Всякому городу нрав і права» Т. Компаніченка відзначається такими ознаками:

- інтровертність вислову як прикметна риса кобзарсько-лірницької традиції;
- інтерпретація сквородинської пісні як зразка духовного канту (відповідність репертуару традиційного співоцтва);

- органічність і нерозривність вокальної та інструментальної складових (співोगра як атрибутивна якість кобзарсько-лірницької традиції);
- якість співогри як втілення наративу, оповідальності вислову (особлива плавність звучання в цілому, камерність у комунікації «виконавець-слухач»).

Висновки. К. Цісик, максимально тяжіючи до відтворення пісні «Верше, мій верше» – старовинний зразок народної пісні – без змін, актуалізує його в контексті тогочасної масової культури на світовому рівні. Самобутність виконавського стилю і тонке відчуття українського мелосу з привнесенням сучасного звучання (високохудожнє оркестрове аранжування Дж. Кортнера) констатується як прояв національного звукового ідеалу (за О. Бенч). Симбіоз автентичної манери співу (як відображення локальної древньої української традиційної пісенності) із вокально-технічними прийомами, властивими естрадному виконанню в світовому масштабі, зумовили неабияку популярність співачки як співавтора народної пісні, її репрезентації в музичному медіа-просторі. Доцільний підхід співачки до відтворення тексту пісні як співтворчості проявлен, з одного боку, в опорі на народнопісенну традицію (не порушуючи її «канонів») у поєднанні з розвитком її іманентних властивостей. З іншого боку, очевидним є індивідуальний вплив співачки на народну пісенність свого етнічного середовища (у відповідності до ознаки пісенного фольклору, що полягає у колективності творення). Відтак, *роль співачки як співавтора увиразнюється в тім, що К. Цісик у своєму виконанні спромоглася досягти рівня еталону інтерпретації народної лемківської пісні.*

Інтерпретація Н. Матвієнко сквординської пісні «Всякому городу нрав і права» (із звучанням тембрів унікальних українських барокових музичних інструментів Ансамблю давньої музики К. Чечені) «вивела» пісню на якісно новий рівень слухачьких уявлень про звукоідеал українського бароко в контексті сучасної концертної естради. Як співавтор співачка максимально увиразнила національні барокові стильові константи, що відобразилось у концепції «світу як театру», типового для бароко.



Виконавська інтерпретація Т. Компаніченка «Всякому городу нрав і права» як зразка духовного канта, в якій співак постає як співавтор, націлена на повноту розкриття *концепції твору як суголосної світоглядно-естетичним настановам кобзарсько-лірницької традиції*. Не порушуючи засад традиційного співоцтва, співак як співавтор виконуваного твору постає рушієм збагачення і розвитку усталених стильових принципів кобзарсько-лірницької традиції. Така якість репрезентації традиційної культури є відповідною її засадничим ознакам. «І все ж епос – народні думи, псалми, молитви, – при всій своїй канонічності даються нам у відчутті через виконавську експресію, за посередництвом особистісно адитивних елементів, завдяки яким вияскравлюється внутрішня суть виконавця», – зазначає С. Грица [2, с. 190]. Відтак Т. Компаніченко постає співавтором виконуваного твору як наслідувач кобзарсько-лірницької традиції, а ширше – як «барокова» людина у своїй творчо-просвітницькій місії: відродити феномен кобзарсько-лірницького співоцтва у сучасному концертно-мистецькому просторі для широкого загалу слухачів.

Підкреслюючи якість репрезентації народної пісенності співаком як співавтором у сучасному у концертно-мистецькому просторі, розглянуто три яскраві різножанрові зразки національної музичної культури (народна пісня, пісня-романс, духовний кант) у виконанні знакових представників національної культури. Представлені різножанрові зразки спираються на усталену традицію національної народної пісенності й увиразнюють цілісність творчих особистостей виконавців як носіїв духовної традиції етнічної культури.

Перспектива подальшого розвитку теми пов'язана з вивченням інших знакових явищ виконавської традиційної культури України в їх взаємодії з іншими напрямками професійної вокальної музики (наприклад, творчість Р.Кириченко, або вокальними циклами українських композиторів сьогодення).

ЛІТЕРАТУРА

1. Бенч-Шокало О. Г. Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції : Навч. посіб. Київ : Ред. журн. «Український Світ», 2002. 440 с. : іл., нот.

2. Грица С. Трансмісія фольклорної традиції: етномузикологічні розвідки. Тернопіль : Астон, 2002. 236 с.
3. Іваницький А. І. Український музичний фольклор. Підручник для вищих навчальних закладів. Вінниця : НОВА КНИГА, 2004. 320 с.
4. Карась Г. В. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття : монографія. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. 1164 с.
5. Корній Л. П. Історія української музики. Київ–Харків–Нью-Йорк, Видавництво М. Коць, 1996. Частина I. 315 с.
6. Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки. Ленинград : Музыка, 1979. 208 с.
7. Кушпет В. Старцівство: мандрівні старці-музиканти в Україні (ХІХ – поч. ХХ ст.) : Наукове видання. Київ : Темпора, 2007. 592 с. : іл.
8. Кушпет В. Школа реконструкції виконавської традиції (ліра, кобза, торбан, бандура, спів). Київ, 2016. Ч. I. 110 с., іл.
9. Кушпет В. Школа реконструкції виконавської традиції (ліра, кобза, торбан, бандура, спів). Київ, 2016. Ч. VI. : Старосвітський спів. 49 с., іл.
10. «Побачив світ унікальний диск з музикою українського бароко» / Рідна країна : світоглядний портал [Електронний ресурс]. Режим доступу : <http://ridna.ua/2012/02/pobachyv-svit-unikalnyj-dysk-z-muzykoju-ukrajinskoho-baroko/>.
11. Самітов В. З. Виконавське осмислення авторської концепції музичного твору. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : Науковий журнал : № 1 (6) 2010. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. С. 135–143.

REFERENCES

1. Bench-Shokalo O. G. (2002). Ukrainian choral singing: Actualization of the customary tradition. Kyiv : «Ukrainskyi Svit»[in ukrainian].
2. Hrytsa S. (2002). Transmission of the folklore tradition: ethnomusicological intelligence. Ternopil : Aston [in ukrainian].
3. Ivanytskyi A. I. (2004). Ukrainian folk music. Textbook for Higher Educational Institutions. Vinnytsia : NOVA KNYHA [in ukrainian].
4. Karas H. V. (2012). Musical culture of the Ukrainian diaspora in the



world time space of the XX century : monograph. Ivano-Frankivsk : Tipovit [in ukrainian].

5. Kornii L. P. (1996). History of Ukrainian music. Vol. 1. Kyiv–Kharkiv–New-York : Vydavnytstvo M. Kots [in ukrainian].

6. Korykhalova N. P. (1979). Interpretation of music. Leningrad : Muzyka [in russian].

7. Kushpet V. (2007). Startshivstvo: traveling elderly musicians in Ukraine (XIX – early XX centuries) : Scientific publication. Kyiv : Tempora [in ukrainian].

8. Kushpet V. (2016). School of reconstruction of the performing tradition (lyre, kobza, torban, bandura, singing). Part 1. Kyiv [in ukrainian].

9. Kushpet V. (2016). School of reconstruction of the performing tradition (lyre, kobza, torban, bandura, singing). Part 6. Old-singing. Kyiv [in ukrainian].

10. “I saw a unique disc with the music of the Ukrainian Baroque”. Native country : worldview portal. Retrieved from <http://ridna.ua/2012/02/pobachyv-svit-unikalnyj-dysk-z-muzykoyu-ukrajinskoho-baroko/> [in ukrainian].

11. Samitov V. Z. (2010). Performing comprehension of the author’s concept of a musical work. The journal of the National Music Academy of Ukraine named after Pyotr Tchaikovsky : Scientific journal, 1 (6), 135–143. Kyiv : NMAU imeni P. I. Chaikovskoho [in ukrainian].

УДК 780.616.432.071.2 087.5 (430)

ORSID 0000-0002-3619-9635

DOI 10.34064 / khnum 1- 5213

Миц Оксана Романівна

аспірантка Харківського національного університету
мистецтв імені І. П. Котляревського

ПЕДАГОГІЧНА СИСТЕМА РАЗВИТКУ ФОРТЕПІАННОЇ ТЕХНІКИ В ТВОРЧОСТІ М. МОШКОВСЬКОГО

Миц О. Р. Педагогічна система розвитку фортепіанної техніки у творчості М. Мошковського. Стаття присвячена аналізу педагогічної системи розвитку фортепіанної техніки, яка сформувалась у творчості видатного польського композитора, піаніста, педагога та диригента М. Мошковського. Розглядаються педагогічні принципи музиканта, його величезна редакційна діяльність. Аналізується інструктивний педагогічний репертуар Мошковського: «Школа подвійних нот» ор. 64, «Книга о гамах», в якій розглядаються аплікатурні принципи музиканта, етюди ор. 72, 78, 91, 92, збірка «Метр та учень» ор. 96 і «Технічні ескізи» ор. 97. Арсенал технічних прийомів, які використовуються в даних творах, відрізняється багатством і різноманітністю, що підкреслює художні переваги цих композицій. Виявляється цінність педагогічної системи М. Мошковського в розвитку фортепіанної техніки і становленні молодого піаніста, оскільки педагогічні опуси композитора можуть і сьогодні служити підмогою для учнів середніх і старших класів музичних шкіл, студентів музичних училищ.

Ключові слова: М. Мошковський, інструктивний репертуар, фортепіанна техніка, аплікатурні принципи.

Миц О. Р. Педагогическая система развития фортепианной техники в творчестве М. Мошковского. Статья посвящена анализу педагогической системы развития фортепианной техники, которая сформировалась в творчестве выдающегося польского композитора, пианиста, педагога и дирижера М. Мошковского. Рассматриваются педагогические принципы музыканта, его обширная редакторская деятельность. Анализируется инструктивный педагогический репертуар Мошковского: «Школа двойных

нот» op. 64, «Книга о гаммах», в которой изложены аппликатурные принципы музыканта, этюды op. 72, 78, 91, 92, *сборники* «Мэтр и ученик» op. 96 и «Технические эскизы» op. 97. Арсенал технических приемов, которые используются в данных произведениях, отличается богатством и разнообразием, что подчеркивает художественные преимущества этих композиций. Выявляется ценность педагогической системы М.Мошковского в развитии фортепианной техники и становлении молодого пианиста, поскольку педагогические опусы композитора могут и сегодня служить хорошим подспорьем для учеников средних и старших классов музыкальных школ, студентов музыкальных училищ.

Ключевые слова: М. Мошковский, инструктивный репертуар, фортепианная техника, аппликатурные принципы.

Mits Oksana. Pedagogical system of piano technique evolution in the works of M. Moszkowski.

Statement of the problem.

The paper is devoted to the analysis of the pedagogical system of piano technique evolution which developed in the works of an outstanding Polish composer, pianist, teacher and conductor M. Moszkowski. Under consideration are pedagogical principles of the musician, his extensive editing work. Under analysis is the instructive pedagogical repertoire of Moszkowski: “School of double notes” op. 64, “A Book of Scales”, which outlines the fingering principles of the musician, etudes op. 72, 78, 91, 92, a collection of compositions “The Master and His Pupil” op. 96 and “Technical sketches” op. 97. The arsenal of techniques used in these works is rich and diverse, which emphasizes the artistic advantages of these compositions. The value of M. Moszkowski’s pedagogical system in the evolution of piano technique and development of a young pianist is defined, since the pedagogical works of the composer can still serve as a good help for middle and high school students of music schools and colleges.

The purpose of the article is to reveal the value of M. Moszkowski’s pedagogical system in the evolution of piano technique and development of a young pianist.

Methods. The methodological basis of the study is the unity of scientific approaches, among which the most important is a functional one, associated with the analysis of the genre as a typical structure.

Results. The study of M. M. Moszkowski's piano etudes became a significant contribution to the development of West-European art of the second half of the 19th and early 20th centuries. The analysis of etudes allowed highlighting a free choice of figurative and stylistic priorities, tendency towards small size, focus on a certain type of technique, expressiveness of technically virtuoso tasks, use of simple forms, artistic diversity, prevalence of light mood and moving pace. These piano exercises are clearly presented as an integral part of Moszkowski's pedagogical method, as well as the specifics of the author's performance style. Moszkowski's etudes are a kind of bridge between virtuosity skills and bright images, they help not only improve the technique but also develop student's musicality. Undoubtedly, this approach provides a solid foundation in all areas of piano performance. Moszkowski's etudes are less difficult to study, they have technical value that can be quickly acquired, but at the same time they are sustainable and program. Sometimes Moszkowski treats the etude genre very freely: as a substitute for another genre (Two miniatures op 67) as part of the diology cycle (Caprice-etude and Improvisation op. 70) and others. These works are little used in modern performing practice. At the same time, they represent a very interesting material that clearly reflects the distinctiveness of musical language of late romantic pianists, to which Moszkowski belonged.

Conclusions.

Special attention should be paid to the composer's great contribution to the enrichment of the instructive piano repertoire. Unfortunately, pedagogically orientated works are not so often performed in today's educational practice. Only 15 virtuoso etudes from op. 72. are widely used. It would be very useful for young musicians to get acquainted with numerous etudes of the composer, since they are of unquestionable interest from the viewpoint of the development of both technical skills and figurative thinking of students. This publication is intended to attract the attention of teachers and performers to wider mastering of piano etudes by M. Moszkowski, which would greatly enrich modern piano repertoire.

Unfortunately, many piano compositions of the composer, which were created with a pedagogical purpose, are not used widely enough in educational practice today. Many of them are aimed at the development of elementary piano skills necessary for the development of a young performer: five-finger position, scale sequences, and chords. They are very important, that is why they are described in easy etudes, systematizing the basic forms of virtuosity.



Such compositions of Moszkowski take the performer from the basics to the tasks of the highest virtuoso difficulty. His pedagogical system allows us to gradually and systematically improve pianism. The piece must be learnt in a certain sequence: mastering the musical text; playing in the tempo specified by the composer; analysis of the content of the work. Indeed, the performer should be able to divide the work into certain stages, especially if it concerns etudes – to strive for the maximum clear statement of the technical task, excluding anything that could hinder its accomplishment.

Key words: M. Moszkowski, instructive repertoire, piano technique, fingering principles.

Постановка проблеми. Творчість видатного польського композитора, піаніста, педагога і диригента М. Мошковського (1854–1925) посідає значне місце в історії європейського музичного мистецтва другої половини XIX – початку XX століть.

Питання щодо характеристики фортепіанних етюдів М. Мошковського, вивчення даного жанру в його творчості практично не розглядалися дослідниками. Таким чином, виникає необхідність наукового аналізу фортепіанних етюдів ор. 72, 91, 92, «Школа подвійних нот» ор. 64, «Технічні ескізи» ор. 97 та багаточисельних педагогічних мініатюр, відтворивши тим самим еволюцію педагогічного методу композитора, та знайти взаємозв'язок інтонаційного мислення автора з принципами його музичної мови.

Існуюче розділення фортепіанних етюдів на інструктивні, характеристичні, концертно-художні, визначається рівнем композиторської майстерності їх авторів. Проте, для виконавця навіть найпростіша музична побудова має бути зіграна виразно, проінтоновано, вибудовано драматургічно. Тому, навіть в самих примітивних і легких етюдах, піаністів початківців необхідно налаштовувати на те, що цей твір – високохудожній і ставлення до нього має бути відповідне.

Для піаністів-виконавців з перших днів занять музикою, та до самої вершини творчості – життя немислиме без етюду. Доленосна роль етюду в житті піаніста проявляється постійно. Цей жанр є найважливішим засобом розвитку техніки, він формує основні піаністичні навички виконавця. Разом з тим, саме художні етюди найчастіше

є вершиною виконавської майстерності, перевершуючи за складністю твори великої форми. Так, розвиток і вдосконалення піаністичної бази найчастіше здійснюється за допомогою етюдів М. Клементі, К. Черні, І. Крамера, М. Мошковського, в яких розроблені практично всі можливі типи піаністичної техніки, що зустрічаються в фортепіанних творах наступних епох.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. На відміну від багатьох інших жанрів етюдів менше приваблюють теоретиків через свою «незначущість», жанрову «другорядність». При цьому цілком зрозумілий інтерес виконавців і педагогів до жанру фортепіанного етюду. Більшість досліджень носить так званий локальний характер: розглядаються етюди певного періоду (Н. Терентьєва [8], С. Козирь [6]), окремого композитора (М. Єщенко [4], Д. Благой [2], М. Арановський [1]), етюд як частина фортепіанної творчості композитора (С. Грохотов [3], Я. Мільштейн [7], К. Зенкін [5]) та ін. Але, тим не менше, більшість цих досліджень направлені на художні етюди, а педагогічний репертуар займає дуже скромне місце. І якщо фортепіанні етюди М. Клементі, К. Черні, І. Крамера потрапляли в поле зору музикознавців-виконавців, то етюди та інші інструктивні твори М. Мошковського залишаються невивченими.

Мета статті – виявити цінність педагогічної системи М. Мошковського в розвитку фортепіанної техніки й становленні молодого піаніста.

Виклад основного матеріалу дослідження. Моріц Мошковський – виходець Нової Академії музики Теодора Куллака, й безпосередньо його учень – був блискучим піаністом, скрипалем, педагогом, диригентом та популярним композитором свого часу. Коли Мошковському виповнилося 17 років Куллак запропонував йому самому почати викладати. Понад 25 років Мошковський займав цю посаду. Після того, коли композитор здобув педагогічне визнання, він був змушений створювати власний інструктивний репертуар для фортепіано. У 1900 році Мошковський узагальнив свій педагогічний досвід і в 1901 році опубліковував у паризького видавця *Enoch* «Школу подвійних нот» ор. 64. Це чотири масштабних етюди, розташованих за ступенем складності. Сам автор підкреслює інструк-



тивну спрямованість циклу, називаючи дані етюди «школою». Однак їх не слід трактувати як механічні екзерсиси, оскільки твори мають завершену форму, в них застосовуються різні динамічні градації, вказівки темпу та характеру. Завдяки розробленим Мошковським принципом аплікатури при грі подвійних нот, збірник мав великий успіх і в короткий час був переведений на іспанську, португальську та італійську мови.

У вступі збірника Мошковський опубліковував власну аплікатуру для гам за своєю методикою, а в 1904 році видав окремим накладом «Книгу про гами». Автор був переконаний, що гра гам, настільки життєво необхідна піаністу, повинна гратися такою аплікатурою, яка дозволила б зробити це легко і зручно, найбільш доцільним способом. «Я видав книгу моїх власних гам, в яких змінені багато традиційних принципів аплікатури. Грайте їх спочатку повільно, дуже повільно, і лише тоді, коли вони будуть в руках абсолютно безперечно, грайте їх швидко, набуваючи швидкість і легкість» [9, с. 217].

Мошковський створив переконливу систему аплікатури, яка ґрунтувалася на принципі дзеркальної симетрії пальців рук піаніста. Для гам різної тональності, в яких було та ж сама кількість знаків, він запропонував застосування ідентичної аплікатури. Четвертий палець при цьому по можливості постійно грав на чорній клавіші, щоб спростити рух великого пальця.

Аналогічні принципи пропонує Мошковський і для гам в терцію і сексту. Дзеркально-симетричні аплікатури Мошковського для лівої і правої руки означали суттєве фізичне полегшення для виконавця. Мошковський писав: «Поки ви будете без викладача грати музику, насамперед правильно ставте пальці при грі як хороший маестро. Отже, завжди купуйте найкращі видання (Бюлова, Куллака, Кліндворта, Таузіга, Бішофа і т. д.)» [9, с. 82].

«Школа» ор. 64 рекомендує зайнятися розвитком найважчого навичку гри подвійних нот тим виконавцям, які добре опанували видами фортепіанної техніки, пов'язаними з підкладанням першого пальця, різноманітними типами гам і арпеджіо, в тому числі з пропущеною терцією або квінтою. Це всебічно готує до оволодіння подвійними нотами.

Етюди ор. 64 Мошковського дозволяють поступово і планомірно удосконалювати піанізм. Їх вивчення має здійснюватися в певній послідовності: знайомство з нотним текстом та оволодіння його; гра у темпі, що вказав автор; аналіз твору. Дійсно, виконавцю необхідно розподілити роботу на певні етапи, особливо в етюдах – прагнути до ясної постановки технічного завдання, вилучивши все, що могло б ускладнити її виконання. Етюди Мошковського ставлять конкретні музично-звукові завдання, дають можливість оволодіння динамічними градаціями. Перші три етюди виконуються на *piano*. Труднощі багатьох з них полягають не тільки в фактурі, але й в способах використання інструменту, а також поставлених виконавських завдань, для вирішення яких потрібна максимальна активація слуху піаніста.

Так, в Етюді № 1 Мошковський використовує складний прийом – гру подвійних інтервалів на *staccato* в граціозному витонченому звучанні. Завдання ускладняється тим, що необхідно добиватися повної узгодженості штриха і синхронності обох рук. У наступному Етюді № 2 значно ускладнена фортепіанна фактура: ажурні терції в правій руці є частиною багатоеlementної музичної тканини. У Етюді № 3 завдання досягнення технічної досконалості ускладняється великою відстанню між подвійними нотами в правій руці. У Етюді № 4 фактура ще більше заповнюється, подвійні ноти з'являються в обох руках. Характер п'єси *appassionato*, динаміка *forte* і вказівки *sffz* вимагають великої фізичної витривалості і масштабності виконання.

Дані етюди надзвичайно корисні для розвитку самостійності пальців, а також еластичності та гнучкості долонних м'язів. Крім технічного вдосконалення, вони дають змогу виховати звукову культуру піаніста. Етюди відображають один з найважливіших принципів педагогіки – цілеспрямованість у навчанні, яка надає можливість закріпити певні звички в практичній роботі.

Величезним внеском у розвиток технічних засобів фортепіанного виконавства стала збірка 15 віртуозних етюдів ор. 72 (1903). Етюди цього опусу відрізняються яскравим образним наповненням, в них продемонстровані практично всі можливі види фортепіанної фактури класичного і романтичного напрямків і передбачені шляхи подальшого розвитку піанізму.



Етюди захоплюють різноманітністю змісту та обсягом поставлених виконавських завдань. Найчастіше вивчення починають з повільного темпу, який повинен бути спокійним до тих пір, поки природним шляхом розвитку учень не досягне певної міри швидкості. Техніка арпеджіо корисна для дитячих рук, вона розтягує пальці та робить суглоби більш еластичними. Подібні побудови дають можливість розвивати гармонійний слух і різні види артикуляції. У гамообразних пасажах необхідно стежити за рівністю звуку. У кінцевому результаті, технічні труднощі пов'язані з швидким темпом, чистотою попадання при віддалених скачках, з виробленням блискучого звучання і невтомності. Все це, у свою чергу, пов'язано з активністю і тривалістю руху.

Значне місце відведено репетиційній, октавній і акордовій фактурі. Можна зустріти твори, що розвивають поліритмічні навички, скачки в партіях обох рук, тремоло. Дрібна техніка представлена наступними піаністичними формулами: групи, що охоплюють до п'яти нот без зміни позиції в поєднанні з гамообразними пасажами в правій руці, позиційні послідовності у вигляді арпеджірованої техніки в поєднанні з гамообразним рухом в лівій руці. Крупна техніка відображена у вигляді октав і акордів в обох руках. Техніка ламаних інтервалів в синхронному русі рук, октавно-репетиційна техніка, техніка подвійних нот на *legato* і на *staccato*.

Таким чином, Етюди ор. 72 є закінченими музично-художніми мініатюрами, в яких знаходить втілення ідея вдосконалення обраного, одиничного явища.

Три етюда ор. 78 (1907) – віртуозні твори, засновані на різних ритмо-мелодичних формулах, що зустрічаються в романтичних фортепіанних творах. У Етюд № 1 Мошковський демонструє різні інтонаційні поєднання в шістнадцятих правої руки, представляючи їх у вигляді граціозних пальцевих «візерунків». У Етюд № 2 композитор використовує техніку *perle* в мелодійній лінії тріолями. У Етюд № 3 зустрічається поліфонічне поєднання голосів в обох руках, що утворює чотирьохголосся.

Педагогічні принципи Мошковського продовжують цикли, написані в наступні роки: Дві мініатюри ор. 80 (1908), Шість мініатюр

ор. 81 і Шість мініатюр ор. 83 (1909), Три п'єси ор. 86, Три п'єси ор. 87 (1911), Танцювальні моменти ор. 89 (1912).

Результатом досвіду роботи Мошковського з початківцями були Двадцять маленьких етюдів ор. 91 (1913). Ці нескладні маленькі етюди можна вважати повноцінними в художньому відношенні творами. Мелодійна лінія етюдів насичена виразною інтонаційністю, тембральністю, хоча гармонійний план досить простий. Перші елементарні піаністичні навички, необхідні для розвитку юного виконавця: п'ятипальцеві побудови, гамообразні послідовності, зустрічний рух ламаних інтервалів. Вони дуже важливі, тому викладаються в легких етюдах, систематизуючи основні форми віртуозності. Для розвитку найперших навичок ці етюди потрібно давати учневі, як тільки він буде в змозі твердо в помірному темпі грати п'ятипальцеві вправи.

У деяких етюдах використані поліфонічні прийоми, зустрічається приховане проведення голосів у обох руках, яке утворює трьохголосся в спокійному темпі. Тут, на перший погляд, не помітні типові проблеми віртуозного порядку, а музика носить пісенно-ліричний характер. Така «дивина» пояснюється тим, що автор в даному випадку ставив технічну задачу, пов'язану з відпрацюванням якості звуку – співучого, рівного, що нагадує благородну вокальну кантилену.

У 1915 році з'явилися 12 етюдів для лівої руки ор. 92. Вони були присвячені Харольду Байєру – піаністу і педагогу, другу Мошковського. Метою створення циклу стало прагнення вдосконалити технічний рівень лівої руки. В етюдах ор. 92 відображено різноманіття фортепіанної фактури, її художньої виразності. Кожен етюд вимагає максимально віртуозного володіння інструментом. Специфіка використання інструменту, так зване виявлення піаністичності, є одним із завдань у викладацькій діяльності Мошковського і виходить на передній план.

Іноді композитор вражає фактурними знахідками, застосовуючи далеко розташовані скачки. Можливо, це було шаною моді, коли пристрасті публіки зводилися до сприйняття піаніста-віртуоза спочатку очима, а потім вже слухом. Пріоритет техніки, витончені віртуозні прийоми часто виходили на перший план, відсуваючи значимість художнього образу.



Зустрічаються також спокійні етюди, які є різновидом ліричних фортепіанних мініатюр. Твори такого типу є замальовками емоційних станів людини. Вони вимагають від виконавця співучого звучання і виразного інтонування. Автор часто використовує досить великий діапазон клавіатури, насичуючи його акордами і октавами, яскравою динамікою, що виражає яскраву експресію.

У наступному 1916 році композитор опубліковував Шість п'єс ор. 93 і Десять п'єс ор. 94. Чотири роки по тому з'явилися його останні твори: П'ять коротких п'єс ор. 95, Метр і учень ор. 96 і Технічні ескізи ор. 97. Хоча це і були добре написані етюди та характерні п'єси, вони мали більшою мірою педагогічну спрямованість, тому були значно простіші в порівнянні з більш ранніми творами композитора. Деякі з цих п'єс він додатково публікував в журналах як ілюстрації для уроків гри на фортепіано.

Технічні ескізи ор. 97 (1920) – останній опус Мошковського. 16 номерів цього фортепіанного циклу є майстерно написаними інструктивними етюдами на різні види техніки. В основі кожного з них лежить, щонайменше, одна технічна задача, як правило, будується вона на матеріалі однієї або небагатьох фактурних формул, що розробляються протягом усього твору. Мошковський звертає увагу на піаністичні прийоми викладу, які рідко зустрічаються в етюдах інших авторів, але, є дуже важливими в процесі розвитку піанізму учня.

Так, наприклад, в Етюді № 1 друга доля тріолей правої руки заповнюється інтервалом. Виконання такого прийому вимагає доброго володіння третім, четвертим пальцем. Запальний, капризно-мінливий характер Етюд № 2, створюється, насамперед, за допомогою піаністичного прийому (комбінування арпеджіо зі скачком), що вимагає від виконавця справжньої віртуозної майстерності: хорошої розтяжки, гнучкості кистьового апарату, чіткості та сили всіх пальців, спритності пальцевої підміни в умовах вимоги зв'язного звучання. Навіть в інструктивних етюдах Мошковський демонструє цікаві звукові знахідки. У Етюд № 9 він майстерно використовує колористичні можливості репетиційної техніки.

Величезне значення Мошковський приділяв на заняттях тому, щоб його учні вчили твори напам'ять. Він також давав дітям початко-

ві уроки, але визнавав, що вони швидко втрачають терпіння. До учнів старшого віку, у нього було більше інтересу і поблажливості при початкових проблемах гри на фортепіано, він писав для них прості аранжування класичних мелодій, які з'являлися між 1918–1922 роками в журналі Етюд / *The Etude*.

Висновки. Педагогічна система розвитку техніки піаніста, що представлена в творчості М. Мошковського, стала «кузнею», в якій постійно розвивалися і викристалізувалися основи піанізму. Більшість художніх етюдів через складність музики поряд з технічними проблемами, не можуть бути запропоновані молодим виконавцям, у яких ще не сформувалася піаністична база, і вони не досягли певних технічних навичок. Своєрідним містком, між навиками віртуозності та яскравими образами посідають етюди Мошковського, які дають змогу не тільки вдосконалити техніку, але й розвинути музичний слух учня. Без сумніву, такий підхід забезпечує міцну основу в усіх областях гри на фортепіано. Етюди Мошковського менш складні у вивченні, мають технічну цінність, яка може бути швидко здобута, і водночас є життєздатними та програмними музичними творами. Педагогічно ці етюди звертають увагу не тільки на швидкість, точність, ефективність та силу, але й на різні навички першої необхідності, включаючи фрази, голосовий баланс і звуковедення.

Для фортепіанних етюдів Мошковського, що були розглянуті в статті, «Школа подвійних нот» ор. 64, етюди ор. 72, 78, 91, 92, збірники «Метр і учень» ор. 96 і «Технічні ескізи» ор. 97 характерні невеликі розміри, зосередженість на певному виді техніки, виразність технічно-віртуозних завдань, застосування простих форм, художня різноманітність, домінування світлих настроїв та рухливих темпів.

Необхідно підкреслити вагомий внесок композитора у збагачення інструктивного фортепіанного репертуару. Такі твори Мошковського ведуть виконавця від самих азів піанізму до завдань вищих віртуозних труднощів. Його педагогічна система дозволяє поступово і планово удосконалювати піанізм. Мошковський вимагав від своїх учнів різних відтінків звуку. Привертають увагу його погляди на способи звуковидобування на фортепіано. У своїх творах він використовує різні фактурні прийоми, аж до оркестрових. Мелодійна лінія часто



індивідуалізована, її інтонаційний склад наближається до людського голосу.

Дуже шкода, що численні фортепіанні твори композитора, які він створив з педагогічною метою, сьогодні використовуються у навчальній практиці недостатньо широко. Багато з них спрямовані на розвиток елементарних піаністичних навичок, необхідних для розвитку юного виконавця: п'ятипальцеві побудови, гамообразні послідовності, акорди. Вони дуже важливі, тому викладаються в легких етюдах, систематизуючи основні форми віртуозності.

Педагогічні опуси М. Мошковського можуть й сьогодні служити гарною підмогою для учнів середніх і старших класів музичних шкіл, студентів музичних училищ. На жаль, твори педагогічної спрямованості не настільки часто виконуються. У теперішній навчальній практиці широко використовуються лише 15 віртуозних етюдів оп. 72. Для молодих музикантів було б вельми корисно познайомитися з численними етюдами композитора, оскільки вони представляють безсумнівний інтерес для розвитку як технічних навичок, так і образного мислення учнів.

Перспективи подальших досліджень полягають у вивченні піаністичної проблематики інших фортепіанних жанрів у творчості М. Мошковського.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Арановский М. Этюды-картины Рахманинова. М. : Музгиз, 1963, 40 с.
2. Благой Д. Этюды Скрябина. М. : Музгиз, 1963. 56 с.
3. Грохотов С. И. Н. Гуммель и фортепианное искусство первой трети XIX века : автореф. дис... канд. искусствоведения... Ленинград, 1990. 25 с.
4. Ещенко М. Особенности формы этюдов Шопена // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки і практики освіти. Збірник наукових праць. Вип. 11. Харків, 2003. С. 373–385.
5. Зенкин К. Фортепианная миниатюра Шопена. М., 1995. 152 с.
6. Козырь С. Этюд и его влияние на фортепианную музыку XIX века : магистерская работа. ХГУИ им. И. П. Котляревского. Харьков, 2008. 86 с.

7. Мильштейн Я. Этюды Ф. Листа. М. : Музыка, 1961. С. 336–348.
8. Терентьева Н. Зарубежные инструктивные этюды и упражнения первой половины XIX века для фортепиано : автореф. дис....канд. искусствоведения... Ленинград, 1974. 24 с
9. Assenov B. Moritz Moszkowski – eine Werkmonographie: der Fakultät I – Geisteswissenschaftender Technischen Universität Berlin zur Erlangung des akademischen Grades Doktor der Philosophie / Tag der wissenschaftlichen Aussprache : 04. Februar 2009. Berlin, 2009. 525 s.

REFERENCES:

1. Aranovskij M. Etyudy-kartiny Raxmaninova. M. : Muzgiz, 1963, 40 s.
2. Blagoj D. Etyudy Skryabina. M. : Muzgiz, 1963. 56 s.
3. Groxotov S. I. N. Gummel i fortepiannoe iskusstvo pervoj treti XIX veka : avtoref. kand. iskusstvovedeniya... Leningrad, 1990. 25 s.
4. Eshhenko M. Osobennosti formy etyudov Shopena // problemi vzaemodii mistectva, pedagogiki i praktiki osviti. zbirnik naukovix prac. vip. 11. Xarkiv, 2003. S. 373–385.
5. Zenkin K. Fortepiannaya miniatyura Shopena. M., 1995. 152 s.
6. Kozyr S. Etyud i ego vliyanie na fortepiannuyu muzyku XIX veka : magisterskaya rabota. XGUI im. I. P. Kotlyarevskogo. Xarkov, 2008. 86 s.
7. Milshtejn Ya. Etyudy F. Lista. M. : Muzyka, 1961. S. 336–348.
8. Terenteva N. Zarubezhnye instruktivnye etyudy i uprazhneniya pervoj poloviny XIX veka dlya fortepiano : avtoref. kand. iskusstvovedeniya... Leningrad, 1974. 24 s
9. Assenov B. Moritz Moszkowski – eine Werkmonographie: der Fakultät I – Geisteswissenschaftender Technischen Universität Berlin zur Erlangung des akademischen Grades Doktor der Philosophie – Dr. phil. – genehmigte Dissertation / Tag der wissenschaftlichen Aussprache : 04. Februar 2009. – Berlin, 2009. – 525 s.



УДК 78.03 : 781.64.071.1 (71)·06

ORCID 0000-0002-4538-2095

DOI 10.34064 / khnum 1-5208

*Роксана Ніколенко***СПЕЦИФІКА ІРОНІЧНОГО У ТВОРЧОСТІ М.-А. АМЛЕНА
НА ПРИКЛАДІ «ВАРІАЦІЙ НА ТЕМУ ПАГАНІНІ»**

Ніколенко Р. Специфіка іронічного у творчості М. А. Амлена на прикладі «Варіацій на тему Паганіні». Висвітлено семантику іронічного як одного із проявів комічного в творчому доробку всесвітньо відомого канадського піаніста та композитора М.-А. Амлена. На матеріалі «Варіацій на тему Паганіні», які є найбільш показовим взірцем у цьому ракурсі, визначені особливості роботи митця з цитатним тематичним матеріалом. Означені певні домінанти композиторського стилю, серед яких: руйнування обраних канонів, їх видозмінення, та наближення до естетики сучасного світосприйняття шляхом використання музичної мови ХХ–ХХІ століть, а також прагнення до гармонійного поєднання, комбінування стилів різних епох у рамках одного твору.

Ключові слова: специфіка іронічного, стильові домінанти, комбінування стилів, естетика сучасного світосприйняття, робота з цитатами.

Николенко Р. Специфика иронического в творчестве М.-А. Амлена на примере «Вариаций на тему Паганини». Раскрыто содержание иронического как одного из проявлений комического в творческом наследии всемирно известного канадского пианиста и композитора М.-А. Амлена. На материале «Вариаций на тему Паганини», которые являются наиболее показательным образцом в данном ракурсе, определены особенности работы художника с цитатным тематическим материалом. Обозначены определенным доминанты композиторского стиля, среди которых: разрушение избираемых канонов, их видоизменение и приближение к эстетике современного мировосприятия путем использования музыкального языка ХХ–ХХІ столетий, а также стремление к гармоничному объединению, комбинированию стилей разных эпох в рамках одного произведения.

Ключевые слова: специфика иронического, стилевые доминанты, комбинирование стилей, эстетика современного мировосприятия, работа с цитатами.

Nikolenko R. The specifics of the ironic in the Marc-André Hamelin's creativity on the example of "Variations on a Theme of Paganini".

Background. From the era of romanticism to the present day there is a stable interest of world-renowned virtuoso musicians to such kind of creativity as transcription, which makes it possible to speak not only as a performer, but also to express themselves in the composer's perspective. Many prominent pianists of different eras have made a significant contribution to this branch of musical art, we need only recall the names of F. Liszt, K. Tausig G. von Bulow, F. Busoni, L. Godowsky, Vladimir Horowitz, Glenn Gould. Among artists of our time, it should be noted the Canadian piano virtuoso and composer Marc-Andre Hamelin, for which transcriptions are characterized by a harmonious combination of technical complications and modernization of the selected thematic material, which provides his music a wide audience. A striking confirmation of this are the thousands of views of his transcriptions on the channel in YouTube. Perhaps one of the secrets of such popularity is not only the actualization of the musical language of the original, but also

The article is devoted to the specifics of the ironic, as one of the manifestations of the comic, in creative heritage of the world-famous Canadian pianist and composer Marc-André Hamelin On material Of "Variations on a Theme of Paganini", which are the most illustrative example in this perspective, the features of the artist's work with a quote thematic material. Identifies certain dominants of the composer's style, among them: the destruction elected canons, their modification and approach to the aesthetics of the modern world perception through the use of the musical language of the XX–XXI centuries, as well as the desire for harmonious unification, combining styles of different eras within one work.

Objectives. The object of research is a musical composition; **its subject of research** is the identification of the specifics of the irony in the composer's style.

The purpose of the article is to consider the trends of manifestation of irony and the stylistic orientations in the composer's work of Hamelin, referring to the most indicative in this aspect of the work "Variations on a Theme of Paganini".

Methodology. Structural-functional and genre-style methods are applied in the consideration of the compositional and stylistic specificity of "Variations on a Theme of Paganini". To identify the peculiarities of the composer's work with quotations, the method of comparative analysis was used. The methodological basis consists of the concepts of postmodern citation put forward by such lead-



ing researchers and representatives of postmodernism as Umberto Eco and Sigmund Bauman.

Presenting the main material. The figure of Niccolo Paganini, enveloped in a mysterious halo, attracted the attention of contemporaries and many artists of subsequent generations, and his creative heritage found a significant response in the musical environment. One of the most famous works of N. Paganini has a cycle “Twenty-four capris” for solo violin, among which the most frequently used for a variety of composer’s interpretations was the theme of Caprice No. 24. Interesting is the fact that it remains relevant, continuing even in the twenty-first century to attract attention. A striking example of this is the Hamelin’s “Variations on a Theme of Paganini” (2011). This work, written for solo piano, is a dedication to the American composer, pianist, conductor, teacher Yehud Weiner and his wife Susan Dewen-Weiner.

In his interpretation of Caprice 24, the composer chooses a free interpretation of his figurative and substantial side. This is evidenced not only by the increase in the number of variations (14 instead of 11), but also many other aspects that appear at different levels of composition of the whole. It turns out the specificity of the composer’s work with the quote material, which permeates the whole work, the tendency to its ironic interpretation, as well as harmonious coexistence within the work of styles of different eras, their combination.

Results. This work is one of the most striking embodiments of the ironic in the work of the Canadian artist. Here is typical for his style work with the used material quote, the basis of which – the destruction of the selected sample, bringing atypical for the original harmonic, melodic, rhythmic turns. Most often such “curvature” is used at the first posted quote topics. The composer tends to synthesize several styles within the framework of the work, this is often achieved by combining one of the styles of past eras with the styles of modernity, while not contrasting, isolating, contrasting them, but creating a melodic, tonal-harmonic and compositional integrity.

Conclusion. Hamelin’s “Variations on a Theme of Paganini” represent a vivid manifestation of the ideas of postmodern worldview in music, which is based on the ironic attitude to the sample of the past.

Key words: specificity of ironic, stylistic dominant, combining styles and aesthetics of the modern world view, work with quotes.



Обґрунтування проблеми. Багато видатних піаністів різних епох зробили вагомий внесок у фортепіанне мистецтво як композитори, які звертались за натхненням до творів своїх попередників. Цей напрямок діяльності, як правило, пов'язують із жанром транскрипції, який дозволяє піаністу продемонструвати свої віртуозні можливості і водночас вступити в творчий діалог з класиками. Згадаємо імена Ф. Ліста, К. Таузіга, Г. фон Бюлова, Ф. Бузоні, Л. Годовського, В. Горовиця, Г. Гульда. Серед митців нашого часу слід відзначити канадського піаніста-віртуоза та композитора Марка-Андре Амлена (*Marc-André Hamelin*; 1961 р.н.). Для його транскрипцій притаманним є гармонійне поєднання технічних ускладнень та осучаснення обраного тематичного матеріалу, що забезпечує даній музиці широку слухацьку аудиторію. Яскравим підтвердженням цьому слугують багатотисячні перегляди його транскрипцій на каналі *Youtube*. Можливо, один із секретів такої популярності є не тільки актуалізація оригіналу, але і досить іронічне відношення до нього. Одним із прикладів авторського насміху слід назвати «Варіації на тему Паганіні», в яких ніби у калейдоскопі представлені різні стильові комбінації та їх дотепне, коміко-іронічне рішення.

Мета статі – визначити стильові орієнтири композиторської творчості М.-А. Амлена крізь призму іронічного, звернувшись до найбільш показового у цьому ракурсі твору «Варіацій на тему Паганіні».

Об'єкт дослідження – фортепіанне мистецтво XIX–XXI ст.; **предмет** – прояви іронічного у драматургії «Варіацій на тему Паганіні» М.-А. Амлена.

Аналіз новітніх публікацій за темою. Жанровій специфіці транскрипцій, їх класифікації та визначенню технік композиторської інтерпретації приділяється увага у дисертації М. Борисенко [1]. Комплексному розгляду даного феномену присвячена дисертація Б. Бородіна [2], у якій вводиться системна класифікація різновидів фортепіанної транскрипції та ступінь трансформації, виявляються технічні засоби на основі котрих створюються транскрипції, визначається їх стильовий аспект а також висвітлюється місце транскрипції у традиційній жанровій системі.



Щодо питання комічного у музиці та його різновидів, слід назвати дослідження Т. Горячової [3; 4], де окреслюється історична еволюція цього явища від Бароко до Постмодернізму. Дослідник відзначає суттєві зміни у його сприйнятті, а також зростання ролі сміху у сучасній *opus*-музиці.

Виклад основного матеріалу. Овіяна таємничо-містичним ореолом постать Нікколо Паганіні привертала до себе пильну увагу не тільки сучасників, але і багатьох митців наступних поколінь. Неординарна зовнішність та артистичний магнетизм, поєднані із новаторською манерою гри, реформуванням технічних та виразових можливостей скрипки, справляли незабутнє враження на тих, хто мав змогу його чути. Загальновідомим є той факт, що Р. Шуман, після концерту Н. Паганіні остаточно вирішує залишити вивчення юридичних наук та присвятити себе виконавській кар'єрі. Ф. Ліст докорінно переосмислює ті художні орієнтири, яким повинно слідувати передове фортепіанне мистецтво, результатом чого стає симфонічна трактовка інструменту [7, с. 104]. Не дивно, що і композиторська спадщина італійського віртуоза знайшла значний відгук у музичному середовищі. Одним із найвідоміших творів Н. Паганіні є цикл «Двадцять чотири каприси» для скрипки соло, серед яких найбільш часто використовуваним для різноманітних композиторських тлумачень став Каприс № 24, а саме його тема, яка на думку В. Горячих, є яскравим символом епохи романтизму [5]. Дослідник припускає, що «вона може вважатись ... музичним “двійником” самого Паганіні, композитора, скрипаля-віртуоза, чий музичний геній так і залишився загадкою для сучасників» [5].

Тема Капрису № 24 отримала своєрідний резонанс у митців різних поколінь. Ф. Ліст, Й. Брамс, С. Рахманінов, В. Лютославський, І. Беркович намагалися осмислити, або навіть переосмислити її образно-художній зміст, наділити його новими стилістичними відтінками, актуалізувати для інших життєвих реалій. В трактовці капрису слід відмітити дві основні тенденції стосовно трансформації первинного тематичного матеріалу. Перша – це трактування близьке до обробки, «виду транскрипції, створеної з урахуванням інструментально фактору і пов'язаної з інтерпретаційними змінами оригіналу» [2]. До такого творчого прочитання можна віднести Етюд № 6 із «Великих етюдів

по каприсам Паганіні», «Варіації на тему Паганіні» ор. 35 у двох зошитах Й. Брамса, «Варіації на тему Паганіні» для фортепіано соло, а також для фортепіано і струнного оркестру І. Берковича.

Друга тенденція – твори, що виходять за межі транскрипції, але тісно з нею зв'язані, написані як своєрідні фантазії на паганінієвську тему. Їм притаманні «найбільш радикальні трансформації оригіналу, пов'язані із повним переосмисленням його образної сторони, але все таки зберігаючи найзагальніші риси вихідної форми [2]. До них слід віднести «Рапсодію на тему Паганіні» С. Рахманінова, «Варіації на тему Паганіні» В. Лютославського.

Показовим постає той факт, що при такій різноманітності інтерпретацій та композиторських втілень, тема Капрису № 24 залишається актуальною, продовжуючи привертати до себе увагу навіть у XXI ст. Яскравий приклад – «Варіації на тему Паганіні» (2011) М.-А. Амлена. Написаний для фортепіано соло твір має присвяту американському композитору, піаністу, диригенту, педагогу Йехуді Вайнеру (*Yehudi Wyner*) та його дружині Сьюзан Девенні-Вайнер (*Susan Davenny-Wyner*).

У своїй інтерпретації композитор обирає другий з означених вище шляхів трансформації славнозвісного Капрису 24, а саме – вільне трактування його образного змісту. Про це свідчить не тільки збільшення кількості варіацій (14 замість 11), але й багато інших ознак, які виявляються на різноманітних рівнях вибудовування композиції. Наприклад, при викладенні теми М.-А. Амлен зберігає форму (безрепризна двочастинна) та гармонічний план оригіналу, однак, експонує її в акордово-октавному вигляді, збагаченому неакордовими звуками, що надає темі осучаснений колорит. Ще одним суттєвим принципом, який змінює висхідний музичний образ, є темпове означення *Vigorosamente with a groove* (енергійно, з грувом). Для порівняння, у Н. Паганіні – *Non troppo presto*.

У Першій варіації (*Pochissimo più mosso*) з приміткою *con bravura*, використовуючи інші, ніж в першоджерелі, засоби: змінюючи напрямок руху на протилежний, даючи інакший ритмічний малюнок (3+3+2 – шістнадцятих у розмірі 3/4), використовуючи у викладенні тематизму подвійні ноти (кварту, терції, секунди), композитор створює алюзію на



фактуру основної теми «Трансцендентного етюд» № 4 *d-moll* Ф. Ліста¹. Наступна, Друга варіація (*L'istesso tempo, mezzo legato*) наближена до однойменної варіації Капрису № 24 невпинним рухом шістнадцятих та мелодичною лінією, проте в інтерпретації М.-А. Амлена вона більш ламана, хроматизована, а в поєднанні із динамікою *pp*, що має витримуватись протягом усієї варіації, створюється таємничо-фантастичний колорит, відсутній у італійського маестро.

У Третій варіації (*Meno mosso, marziale*) з авторською ремаркою *staccato ed energico* подібність із оригіналом вбачається лише у акордовій фактурі, однак змістовно вони кардинально протилежні між собою. На відміну кантиленних, арпеджованих акордів, виникає бра-вурно-гротесковий марш, наближений за своєю стилістикою до творів С. Прокоф'єва.

Подальший розвиток музичної драматургії М.-А. Амлен вибудовує вже у зовсім іншому ракурсі, ніж у творі-взірці. У Четвертій варіації (*L'istesso tempo, molto accentato sempre*) відбувається перехід від маршовості до токатності, змінюється фактура, (превалює рух шістнадцятими), однак вона тісно пов'язана із попередньою, є її безпосереднім продовженням. У ній відбувається поступове згасання тої енергії, що була характерна для третьої варіації. Дана композиційно-образна єдність досягається також цікавою композиторською знахідкою – перенесенням заключної тоніки Третьої варіації на першу долю Четвертої. Завершується варіація на *pp*, а останні два акорди вже слугують переходом до зовсім протилежного, нового образу.

Характер П'ятої варіації (*Alla barcarola*) обумовлений авторським досить іронічним коментарем: *but play it as if the canal were rat-infested* (але граючи так, ніби канал переповнений щурами). Варіація цілком витримана у різних відтінках динамічної градації *p*, а використання високого регістру та акордів із секундами створює примарний колорит, ніби картина, зображувана композитором видається майже неспіввідносною із реальністю. У цій варіації автор відходить від слідування взірцю теми, вона написана у простій тричастинній репризній

¹ Мається на увазі рух шістнадцятими, що доповнюють викладення основної мелодії етюд.

формі, зі зв'язкою при переході від серединного розділу до репризи. У стильовому відношенні тут відчутній орієнтир на музичну мову О. Мессіана, зокрема використання характерної для неї структури вертикалі. Шоста варіація (*Pesante chiaramente in due*) найлаконічніша з усього циклу. Являючись продовженням попередньої, запозичуючи її інтонації і зберігаючи динамічну градацію *p*, вона викладена у формі періоду єдиної будови. Композитор досягає баркарольного ефекту завдяки поєднанню триольного ритму в партіях обох рук. При цьому партія правої руки вступає із запізненням на одну шістнадцяту. Тема баркароли П'ятої варіації поступово ніби розгойдується, неочікувано обриваючись початком зовсім іншої за характером Сьомої варіації (*Allegro vivace*), яка є цитатою третьої варіації із фіналу 30 сонати Л. Бетховена. Тут виявляє себе авторське переосмислення обраної для цитування музики. Відмінність від оригіналу полягає у транспозиції тематичного матеріалу із *E-dur* у *a-moll* та певній зміні мелодичного малюнку шістнадцятих, і введення октавного викладення теми на чотири такти раніше, ніж у Л. Бетховена². До того ж в другому реченні другої частини з'являється підголосок, відсутній у вихідному варіанті. Сама варіація, як і тема, являє собою двочастинну безрепризну форму. Основний тематичний матеріал проходить в імітаційному викладенні почергово в партії лівої та правої рук, у той час як супроводжуючий його голос представлено фігураціями шістнадцятими. Композитор використовує контрастну динаміку: спочатку дає два проведення теми на *f*, потім *p* у першій частині, і співставлення регістрів – тема у високому регістрі на *p*, а у низькому на *f* – у другій частині.

Звертає на себе увагу той факт, що знову відбувається перенесення заключного тонічного акорду на першу тактову долю наступної варіації. Цей композиційний прийом у даному випадку поєднує між собою не дві, а чотири близьких між собою за характером та стилістично варіації: Сьому, Восьму, Дев'яту та Десяту. Так на основі простих форм утворюється більш складна.

Восьма, Дев'ята, Десята варіації мають однакові темпові позначення *L'istesso tempo*. Перша із них представляє період із трьох ре-

² З 17 т. замість 21 т.



чень, друга – двочастинну безрепризну, остання – період єдиної будови і є ніби заключним розділом, у якому відбувається поступове розрідження тематизму, він «розпадається» на окремі мотиви, відділені один від одного паузами різних тривалостей. Різняться і фактура – пасажі скомбіновані із різних інтервалів: терції, септими, кварта, квінти, октави, у Восьмій; пасажі шістнадцятими у гору та вниз, що фактурно нагадують Четвертий етюд із «Великих етюдів по Паганіні» Ф. Ліста у Дев'ятій; поєднання акордів та пасажів шістнадцятими у Десятій. Після останньої в цьому своєрідному мікроциклі варіації М.-А. Амлен вказує фермату та ремарку *lunga*, тим самим відокремлюючи весь попередній розвиток від наступного.

Одинадцята варіація, в якій знову відчутна авторська насмішка над сучасними реаліями, сприймається як співіснування між собою певних протиріч. Вона не має однозначного темпового позначення. Замість цього у авторському коментарі міститься наступна характеристика: *In Var. 11 all tempo and style changes should be as sudden and clean as digital effects. Take care is maintaining character up to the very last note each time. The effect should be a bit like flipping between radio stations* (У Вар. 11 усі зміни темпу і стилю повинні бути такими ж різкими і чистими, як цифрові ефекти. Подбайте про збереження одного характеру до самої останньої ноти кожен раз. Ефект повинен бути трохи схожий на перемикання між радіостанціями) [8, с. 12]. Мотивний розвиток цієї варіації, що походить від основної теми (перші два такти), належить до пізньоромантичної стилістики. Весь час тема перемежається фрагментами, репрезентуючими інші жанрові ознаки. Перший із них – чарльстон, другий – означений як *beer garden*, третій – сальса, четвертий – угорська фрішка, п'ятий – мотив долі, який витісняє собою основну мелодію, що поступово зменшується і, врешті-решт, перетворюючись на однотактовий мотив, зникає.

Перед наступною варіацією є половинна пауза із ферматою, яка виокремлює Дванадцятую варіацію (*Quasi adagio*), першу в даному циклі, написану у однойменному *A-dur*. Викладена у верхньому регістрі кантиленна мелодія має відсторонений, холоднуватий колорит, що змушує згадати використання подібного прийому

у С. Прокоф'єва. Вона постає своєрідним вступом до наступної Тринадцятої варіації (*L'istesso tempo, poco rubato*) – ліричного центру всього циклу, котра викликає алюзію на варіацію № 18 із «Рапсодії на тему Паганіні» С. Рахманінова, і є одним із найяскравіших проявів глумлення над оригіналом. Цікавою ремаркою у цьому сенсі може слугувати те, що варіація має нібито подвійний номер – 18 перекреслений та замінений на 13. М.-А. Амлен використовує подібний ритмічний рисунок у мелодії, такий самий розмір – 3/4, проте мелодична лінія перевернута у дзеркальному відображенні. Наприклад, перший мотив 18-ої варіації С. Рахманінова має у своєму складі низхідну терцію, дві висхідні секунди та стрибок вниз на кварту, а у варіації М.-А. Амлена, навпаки, – висхідна терція, дві низхідні секунди та висхідна секста.

Використовуючи мелодико-гармонічні звороти, властиві стилю С. Рахманінова, автор поєднує їх із джазовою гармонією. М.-А. Амлен дає ніби перефразований уривок із рахманіновської варіації, несподівано обриваючи розвиток мелодії на початку кульмінації *a-moll'* ним тонічним тризвуком, що припадає на першу долю фінальної 14-ої варіації (*Alla giga*). Для порівняння, у С. Рахманінова після сольного викладення мелодії в партії фортепіано, на кульмінації тема переходить до оркестру, отримуючи подальше розвинення.

Остання, найбільш масштабна варіація написана у складній тричастинній формі. Її експозиція являє двочастинну безрепризну форму, після чого звучить зв'язка- перехід до серединного розділу. М.-А. Амленом задіює тему «Кампанелли» Ф. Ліста, поєднуючи її у контрапункті з темою Капрису № 24 який транспонує у *gis-moll*. Мелодична лінія «Кампанелли» також зазнає змін (у вигляді пасажів-переходів, які відсутні в оригіналі). Після експонування лістівської теми, звучить невелика зв'язка, у якій відбувається повернення до основної тональності. У динамізованій репризі фактура стає більш насиченою завдяки використанню октавного подвоєння партії лівої руки. Завершує весь музичний розвиток даного твору невелика кода.

Отже, «Варіації на тему Паганіні» М.-А. Амлена являють новий погляд на проблему сучасного митця у суспільстві, що у свій час була втілена С. Рахманіновим через концепцію «Рапсодії на тему Пагані-



ні». Концепцію твору також можна розглядати як певну полеміку із твором російського митця. Підхід М.-А. Амлена є більш пародійно-кітчевим та іронічним, ніж це було у С. Рахманінова. Якщо у Рапсодії є варіації, в яких композитор відходить від популярних інтонацій на користь «високої» музики, то у Варіаціях канадського митця такого не виникає. Це зумовлено, зокрема, історичною динамікою у трактуванні комічного. Якщо для епохи романтизму характерна «... рефлексія опозиції ідеального та реального, що відобразила руйнування у світогляді романтиків гармонії побуту та буття, провокуюча сміх, проте, не терпляча його <...> [3, с. 14], то у епоху модернізму ситуація кардинально змінюється. Тепер це «чорний гумор», який «ставить під сумнів саме існування академічної музики як типу музичної творчості» [4]. Такий творчий підхід змушує слухача сприймати музику не з позиції «співчуття», а з позиції рефлексії над її соціально-культурним буттям [4]. На наш погляд, М.-А Амлен як сучасний митець в цьому творі займає виражену позицію як піаніст-віртуоз, який вступає в інтелектуальну бесіду зі своїми попередниками-класиками і талановито доводить своє право на співтворчість.

Висновки. Проведений структурно-функціональний і жанрово-стильовий аналіз «Варіацій на тему Паганіні» М.-А. Амлена дозволяє стверджувати наступне.

1) Цей твір є одним із найяскравіших втілень семантики іронічного у творчості канадського митця. Наявна типова для його стилю робота із цитатним матеріалом, основа якої – руйнування обраного взірця, привнесення нетипових для оригіналу гармонічних, мелодичних, ритмічних зворотів. Найчастіше таке «викривлення» відбувається при першому ж викладенні теми цитати.

2) Композитор тяжіє у своєму твору до жанрово-стилістичного синтезу, який досягається через комбінування стилів минулого та сучасності. При цьому в музичній драматургії не відбувається їх відокремлення, або протиставлення: створюється нова художня цілісність. Наслідуючи певною мірою композиційну модель «Рапсодії на тему Паганіні» С. Рахманінова, М.-А. Амлен в той же час наближує її до естетики сучасного світосприйняття. Використовуючи типову для постмодернізму «позицію відстороненого спостерігача» [4], автор

шляхом всепоглинаючої іронії (навіть «чорного гумору» у Варіаціях №№ 5, 11) змушує слухача самому дійти висновку про справжню цінність у мистецтві нашого часу.

Перспективи подальшої розробки теми. Творчість М.-А. Амлена на сьогоднішній час не отримала у вітчизняному музикознавстві відповідного наукового осмислення та обґрунтування його значущості. Втім, будучи яскравим втіленням постмодерністської концепції світосприйняття, вона привертає до себе увагу сучасників, невпинно завойовуючи слухачку та виконавську аудиторію. Тож, доцільним є її комплексне дослідження, яке допоможе виявити специфіку композиторського стилю на прикладі інших творів митця: «Теми та варіацій (варіацій Кетті)», «Павана варіацій», циклу п'єс «*Con intimissimo sentimento*», транскрипцій та окремих п'єс.

ЛІТЕРАТУРА

1. Борисенко М. Ю. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 ; Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2005. 17 с.
2. Бородин Б. Б. Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования : дис. ... докт. искусствовед. : 17.00.02. Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского. Москва, 2006. — Режим доступа : <http://www.dissercat.com/content/fenomen-fortepiannoi-transkriptsii-opyt-kompleksnogo-issledovaniya#ixzz5S905qO00> — Загл. с экрана.
3. Горячева. Т. А. Комическое в музыке как феномен истории художественной культуры : автореф. дис. ... канд. фил. наук. : 09.00.04. СПб. гос. ун-т. СПб., 2009. Режим доступа : <https://dlib.rsl.ru/viewer/01003481615#?page=1>. — Загл. с экрана.
4. Горячева. Т. А. Комическое в музыке как феномен истории художественной культуры : дис. ... канд. фил. наук. : 09.00.04. СПб. гос. ун-т. СПб., 2009. — Режим доступа : <http://www.dissercat.com/content/komicheskoe-v-muzyke-kak-fenomen-istorii-khudozhestvennoi-kultury#ixzz5XiFuLkGe>. — Загл. с экрана.
5. Горячих В. С. Рахманинов. Рапсодия на тему Паганини [Электронный ресурс] Режим доступа : http://www.belcanto.ru/rachmaninov_paganini.html. — Загл. с экрана.



6. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» [пер. с итал. Е. Костюкович]. СПб. : Симпозиум, 2007. 92 с.
7. Ямпольский И. Никколо Паганини. Жизнь и творчество. М. : Гос. муз. изд., 1961. 179 с.
8. Hamelin M.-A. Variations on a Theme of Paganini [ноти] / Marc-André Hamelin. — C. F. Peters Corporation, 2013. 20 с.

REFERENCES

1. Borysenko M. U. Zavr transkriptsyi v systemi indyvidyального kompozytorskogo stylu avtoref. dis. ... kand. mystique. : 17.00.03 ; Hark. Nat. Univ mistectv im. I. P. Kotlyarevsky. Harkiv, 2005. 17 p.
2. Borodin. B. B. Fenomen fortepiannoi transkriptsyi: opyt kompleksnogo issledovaniya. diss. ... dok. iskyssstoved : 17.00.02. Gos. cons. im. P. I. Tchaikovsky. Moskva, 2006. — rezym dostupa : <http://www.dissercat.com/content/fenomen-fortepeiannoi-transkriptsii-opyt-kompleksnogo-issledovaniya#ixzz5S905qO00>. — Zagl. s ekrana.
3. Horyacheva. T. A. Komycheskoe v muzyke kak fenomen ystoryy khudozhestvennoy kul'tury : avtoref. dys. ... kand. fyl. nauk. : 09.00.04. S.-Ptb. hos. un-t. S.-Pb, 2009. — Rezhyim dostupa : <https://dlib.rsl.ru/viewer/01003481615#?page=1>. — Zabl. s ékrana.
4. Horyacheva. T. A. Komycheskoe v muzyke kak fenomen ystoryy khudozhestvennoy kul'tury : dys. ... kand. fyl. nauk. : 09.00.04. S.-Ptb. hos. un-t. SPb, 2009. — Rezhyim dostupa : <http://www.dissercat.com/content/komicheskoe-v-muzyke-kak-fenomen-istorii-khudozhestvennoi-kultury#ixzz5XiFuLkGe>. — Zabl. s ékrana.
5. Horyachykh V. S. Rakhmanynov. Rapsodyya na temu Pahanyny. [Elektronnyy resurs]. Rezhyim dostupa : http://www.belcanto.ru/rachmaninov_paganini.html. — Zabl. s ékrana.
6. Eko U. Zаметки на polyakh «Imeni rozy» [per. s ital. Ye. Kostyukovich]. SPb. : Simpozium, 2007. 92 s.
7. Yampol'skiy Y. Nykkolo Pahanyny. Zhyzn' y tvorchestvo. M. : Hos. muz. yzd., 1961. 179 s.
8. Hamelin M.-A. Variations on a Theme of Paganini [sheet music] / Marc-André Hamelin. C. F. Peters Corporation, 2013. 20 p.

УДК 780.8.087.2 : 780.614.33 : 781.68 : 780.614.1

ORCID 0000-0002-3222-2180

DOI 10.34064 / khnum 1-5209

Олена Лермонтова

РЕДАКЦІЇ СКРИПКОВИХ ТВОРІВ ДЛЯ ЧОТИРИСТРУННОЇ ДОМРИ ЯК ХУДОЖНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ АВТОРСЬКОГО ТЕКСТУ

Лермонтова О. Редакції скрипкових творів для чотириструнної домри як художня інтерпретація авторського тексту. Редакція скрипкових творів для чотириструнної домри аналізується крізь призму концепції перекладу (Ю. Лотман) у відповідності з комунікативною специфікою даної форми художньої практики музиканта. Звукотворча воля виконавця (концепт К. А. Мартінсена) обумовлена не лише трактуванням тексту твору і художніми ідеалами музиканта, але й специфікою акустичної природи звукоутворення інструменту. При переінтонуванні скрипкового оригіналу на чотириструнній домрі виконавець спирається на пам'ять першотексту. Специфіка звукоутворення на скрипці (струнно-смичковому інструменті) і домрі (струнно-щипковому інструменті) продиктована відмінностями артикуляції. Природа скрипки більшою мірою передбачає можливість континуальності звуковедення, ніж домри, де аналогічний результат досягається у супереччя артикуляційній специфіці інструменту.

Ключові слова: акустична структура звукоутворення, артикулятор, звукові образи тексту, звукотворча воля, воля до інтонування.

Лермонтова Е. Редакции скрипичных произведений для четырёхструнной домры как художественная интерпретация авторского текста. Редакция скрипичных произведений для четырёхструнной анализируется сквозь призму концепции перевода (Ю. Лотман) в соответствии с коммуникативной спецификой рассматриваемой формы художественной практики музыканта. Звукотворческая воля исполнителя (концепт К. Мартинсена) обусловлена не только трактовкой текста произведения и художественными идеалами музыканта, но также спецификой акустической природы звукообразования инструмента. При переинтонировании скрипичного оригинала на четырёхструнной домре исполнитель опирается на память первотекста. Специфика звукообразования на скрипке (струнно-смычковом инструменте)



и домре (струнно-щипковом інструменті) продиктована відмінностями артикуляції. Природа скрипки в більшій мірі передбачає можливість континуальності звуковедення, ніж домри, де аналогічний результат досягається вопреки артикуляційній специфіці інструмента.

Ключевые слова: акустическая структура звукообразования, артикулятор, звуковые образы текста, звукотворческая воля, воля к интонированию.

Lermontova E. Editing violin works for four-string domra as an artistic interpretation of the author's text (in connection with the sound-making will of the performer).

Background. In recent years, there has been an undiminished interest of scientists to the problem of transcription. In particular, a number of dissertation research is devoted to this question (M. Borisenko, B. Borodin, N. Ivanchej, M. Parshin, T. Smirnova). However, the editing of violin music for four-string domra in terms of the interpretation of the author's first text did not become the subject of a special study. It should be noted the identity of the building violin and four-string domra. The violin and domra have unique sound images, which also determines the specificity of the artistic translation, its meaning and result.

Objectives. The purpose of the study is to comprehend the phenomenon of editing violin works for four-string domra as an artistic interpretation of the author's first text (in connection with the sound creation will of the performer).

Methods. In connection with the communicative specifics of the violin music editions for the four-stringed domra, the methodological basis of the proposed research was the concept of J. Lotman, according to which the interpretation of the text is possible thanks to the translation mechanism. In accordance with the specifics of the musicians artistic practice, the methodological basis of the study was the concept of K. A. Martinsen about the sound-making will of the performer, which also manifests itself in the creation of editions of violin works for four-string domra and then their performing interpretation. The proposed article is devoted to the specifics of the manifestation of the sound-making will in the process of translating into the language of another instrument (from the violin original to the timbre-articulation re-toning of a domrist).

Results. K. A. Martinsen holds the idea that the pianists technique must be inextricably linked with his artistic ideals, that is, the sound-making will. In the case of revisions of the repertoire of the violin for four-string domra, one can also

speak about the sound-making will, which manifests itself not only in the artistic concept of interpreting the first text, but also the will to timbre, which is connected with the work on sound quality and its coloring. The strong-willed start is clearly manifested when timbre-articulation re-intoning in the editorial offices of violin music for four-string domra.

The will to intonate a musical text is associated with the timbre-articulation features of the instruments. In connection with the interpretation of the musical text, intonation is relevant (concept by T. Verkina), that is, generated by the individual interpretation of the performer, the study of the composers text and he understanding of the sound images of the work. The sound will manifests itself through the sound extraction and sound science, which are inextricably linked with the specifics of articulation. In connection with the acoustic characteristics, the difference in the articulation apparatus is different, the timbre color of the sound of each of the instruments – the violin and the domra – is different. Hence the difference in the volitional regulation of intonation – the performing will to sound, timbre, sound, continual deployment of musical thought. The color of the work that acquires a new timbre-articulatory interpretation also changes.

Due to the specifics of the domra sounding, a priori intermittent discrete sound is inherent, however, a separate sound due to the will of the performing musician to sound science is extended into the sounding continual melody. There is no doubt that domra is a singing instrument. The piano is a keyboard- stringed percussion instrument, which in the hands of the pianist-musician also becomes melodious. The predecessors of the piano – the harpsichord, the clavichord – the sound could be extended with the help of a trill. Performers on domra this task achieve with the help tremolo as one of the most common methods of playing the instrument. Tremolo on domra can be likened to treble vibrato. For the dombrist, the will to sound is consistent with the desire to extend each individual sound extracted by a pinch, and to include it in the melodic line. A violinist connects sounds with the help of a bow, in connection with which his instrument differs from a domra in articulation, a way of sound and sound. The nature of the violin contributes to greater continuity of intonation, while the domrist achieves a similar result, contrary to the nature of the instrument.

When creating editions of violin works for four-string domra, one should speak about the memory of the first text (the violin original and its performance versions). After all, for the creator and performer of the editors of violin compositions



for four-string domra, the first text acts as a source of sound images, ideas about the specifics of its timbre field and articulation, artistic expressiveness of strokes, which determines the specifics of communicative processes in this form of artistic practice. At the same time, the translation of the text is required, which requires the domrist-interpreter to connect editorial thinking and sound creation will.

Conclusions. So, addressing the classics of the violin repertoire, the domrists are guided by the violin original in its graphic and sound projections. The domrists sound-making will is initiated by the desire to re-enter the original violin version, which is inextricably linked with the instruments nature – the conditions of sound formation, the specifics of its timbre and articulation, and the performing intonation.

The main provisions of the publication can be used for further study of the revisions of violin works for four-string domra as an artistic phenomenon in the relationship of the three components: the text of the work – the nature of the instrument – the performer's interpretation.

Key words: acoustic structure of sound formation, articulator, sound images of the text, sound creation will, intonation will.

Постановка проблеми. В останні роки спостерігається незгасний інтерес вчених до проблеми транскрипції. Зокрема, цьому питанню присвячено ряд дисертаційних досліджень (М. Борисенко [3], Б. Бородин [4], Н. Иванчей [7], М. Паршин [14], Т. Смірнова [15]). Однак редакція скрипкової музики для чотириструнної домри в аспекті інтерпретації авторського першотексту не ставала предметом спеціального дослідження. При цьому слід зазначити, що стрій скрипки і чотириструнної домри ідентичний. Скрипка і домра мають унікальні (відмінні) темброві образи, що також обумовлює специфіку художнього перекладу, його сенс і результат.

Аналіз досліджень і публікацій. Пропонована стаття присвячена специфіці прояву звукотворчої волі в процесі перекладу на мову іншого інструменту – від скрипкового оригіналу до темброво-артикуляційного переінтонування домриста.

Мета дослідження – визначити статус редакції скрипкових творів для чотириструнної домри в аспекті художньої інтерпретації авторського тексту (в зв'язку зі звукотворчою волею виконавця).

Методи дослідження обумовлені його предметом. У зв'язку з комунікативною специфікою редакцій скрипкової музики для чотириструнної домри методологічною основою пропонованого дослідження стала концепція Ю. Лотмана, згідно з якою інтерпретація тексту можлива завдяки механізму перекладу [8, с. 27]. У разі створення редакції скрипкової музики для чотириструнної домри з подальшою виконавською інтерпретацією йдеться про , інтонаційне переосмислення авторського тексту, або переклад на мову іншого інструменту (насамперед, фактурно-темброве, артикуляційне). У відповідності зі специфікою художньої практики музиканта методологічною основою слугує концепція К. Мартінсена про звукотворчу волю виконавця. «Звукотворча воля – це те, що кожен справжній піаніст абсолютно безпосередньо відчуває в собі при виконавській творчості як центральну, первинну силу» [9, с. 28]. Однак звукотворча воля проявляється не тільки в фортепіанному мистецтві, а й у інших формах музикування. В тому числі, під час створення редакцій скрипкових творів для чотириструнної домри з наступним їх виконавським трактуванням.

Виклад основного матеріалу. Кажучи про звуковий образ інструменту не можна обійти питання репертуару. Він визначає художню свідомість музиканта-виконавця, його звукообразне сприйняття і мислення. В репертуарі виконавців на чотириструнній домрі фігурують наступні напрямки: 1) обробки народних мелодій; 2) перекладання музики, написаної для інших інструментів, де значне місце належить скрипковій; 3) твори, що написані спеціально для чотириструнної домри та складають оригінальний репертуар домристів.

Обробки народних мелодій зв'язані зі звуковим образом народного інструменту, визначаючи також специфіку художнього мислення виконавців-домристів. Даючи рекомендації стосовно навчання дітей на фортепіано, Г. Нейгауз писав про те, що в народних мелодіях «емоційно-поетичне начало є набагато яскравішим, ніж навіть в кращих інструктивних творах для дітей» [12, с. 18]. Подібних же дидактичних переконань дотримувався Микола Лисенко. Так, Н. Антонєць вказує на даний принцип великого класика української музики в процесі навчання музиці дітей в класі фортепіано в музично-драматичній школі: «Цікаво, що заняття з новим учнем композитор завжди починав зі спі-



ву улюблених пісень новачка. Потім знайомі мелодії розучувались на фортепіано. Саме так здобувалися перші навички оволодіння інструментом, коли емоційне сприйняття, інтерес дитини допомагали формувати звичку долати неминучі труднощі навчання» [1]. Відзначимо результативність цього підходу на сучасному культурно-історичному етапі, оскільки він сприяє формуванню любові до музики, глибокому її розумінню, поверненню до народного інтонаційного коріння, а також освоєнню фольклору в нових соціокультурних умовах. Важливо, яким є ставлення дитини і членів його сім'ї до різних художніх напрямів музичного мистецтва, чи є вони носіями, знавцями, шанувальниками народної музики. У будь-якому випадку, фольклор містить величезний потенціал для формування у виконавця-початківця інтересу до музики і глибокого розуміння її звукообразного змісту, що послужить міцним фундаментом для подальшого творчого становлення музиканта як особистості.

Залучення до фольклорних жанрів у домристів здійснюється через створення обробок народних мелодій та їх виконання. Ця жанрова «гілка» становить значну частку репертуару домристів, яка розкриває генезу приналежності інструменту до народних. Виконання на домрі обробок зразків народної творчості сприяє розвитку звукообразного мислення музикантів. Так, виконуючи, на інструменті мелодію народної пісні, домрист внутрішньо її проспівує, що сприяє розвитку кантиленної техніки музиканта. При цьому він прагне зберегти емоційно-поетичне начало, закладене в народному першоджерелі. Дана жанрова гілка репертуару домриста визначає специфіку звукового образу інструменту. Картинність, сюжетність зразків народної творчості, їх зв'язок з обрядовими діями сприяють розвитку фантазії музиканта-домриста. Зв'язок народної музики зі словом, візуальними образами, певними діями (театралізація, притаманна народному мистецтву) сприяють розвитку звукообразного мислення чуткого музиканта.

«Звуковий образ» домри як народного інструменту визначає органічність адресації композиторів до фольклорного матеріалу, створення жанрового тематизму, інтонаційно близького зразкам народної музики. Особливе місце в репертуарі домристів займають обробки народних пісень.



Не менше значення має залучення домристів до світового класичного музичного фонду завдяки виконанню редакцій скрипкових творів. Цей жанр благодатно впливає на професійне зростання домриста: він розвивається як музикант-інтерпретатор, в процесі створення індивідуального прочитання авторського тексту розширюється арсенал його виконавських інтонаційно-виразних засобів. Діалог інструментальних стилів позитивно позначається і на розвитку композиторської творчості, сприяючи завдяки сформованій специфіці інтонування на домрі входженню також інтонаційного фонду скрипкової музики в знятому вигляді в художню свідомість не тільки виконавців, а й творців її оригінального репертуару. Наприклад, затребуваність у домристів Концерту для скрипки з оркестром А. Хачатуряна пояснюється яскраво вираженим народно-жанровим колоритом. У цьому творі взаємодіють лірична, драматична і жанрова сфери. При перекладенні для домри жанрова сфера, на наш погляд, ще більш акцентується драматична – дещо пом'якшується, а лірика отримує новий вимір музичної експресії.

К. Мартінсен проводить думку, що техніка піаніста повинна бути нерозривно пов'язаною з його художніми ідеалами, тобто звукотворчою волею. У разі редакцій-перекладень репертуару скрипки для чотириструнної домри також слід давати установку на звукотворчу волю, яка проявляється не тільки в художній концепції інтерпретації першотексту, а й у волі до темброутворення (різновекторні тенденції, обумовлені інтеграцією і диференціацією інструментальних стилів), що пов'язано з роботою над якістю звуку, його забарвленням. М. Мартишева пише про темброве поле скрипкової музики, що це – «цілісне явище, що включає в себе: а) об'єктивний рівень – інструмент з властивими йому акустичними особливостями, акустичні закономірності формування тембру; б) суб'єктивний рівень – уміння композитора і виконавця творчо використовувати ці властивості і закономірності в художніх цілях» [10, с. 8]. Г. Нейгауз запропонував для розуміння виконавському мистецтві триаду: «теза – музика, антитеза – інструмент, синтез – виконання» [12, с. 18]. Піаніст пише про необхідність підпорядкувати музику творчій волі виконавця, про внутрішню музику і інструмент, за допомогою якого вона втілюється в реальність:



«Музика живе всередині нас, в нашому мозку, в нашій свідомості, почутті, уяві, місце її проживання можна точно визначити: це наш слух; інструмент існує поза нами, це частинка об'єктивного зовнішнього світу, яку треба пізнати, яку треба опанувати, щоб підпорядкувати її нашому внутрішньому світові, нашій творчій волі» [там само]. Ця думка Г. Нейгауза фіксує феномен творчої волі в процесі індивідуального трактування твору.

Вольове начало яскраво проявляється при темброво-артикуляційному переінтонуванні в редакціях скрипкової музики для чотириструнної домри. Якщо ж говорити про темброве поле домрового виконавства, то слід зазначити відмінність тембрового забарвлення при виконанні, наприклад, обробок народних пісень і переінтонуванні скрипкового репертуару.

Музика – мистецтво процесуально-часове за своєю природою. Воля до інтонування музичного тексту нероздільна з темброво-артикуляційними особливостями інструментів. У зв'язку з інтерпретацією музичного тексту інтонування є актуальним (концепт Т. Веркіної [6]), тобто породженим індивідуальним трактуванням виконавця, вивченням композиторського тексту і осмисленням звукообразів творів.

Звукотворча воля проявляється через звуковидобування і звуковедення, що обумовлені специфікою артикуляції. В. Мужчиль розглядає феномен акустичної структури звукоутворення «артикулятор, вібратор, резонатор», диференціюючи струнно-щипкові і струнно-смичкові інструменти в зв'язку з найважливішим параметром звукоутворення, яким є артикулятор. Відповідно до відмінності звукоутворення в зв'язку з типом артикулятора струнні інструменти діляться, відповідно, на смычкові, щипкові і інструменти з клавіатурою (фортепіано) [11]. Оскільки цим не обмежуються способи можливого звуковидобування на струнних музичних інструментах, наведемо приклади: цимбали – струнно-ударний інструмент, а колісна ліра – клавішно-струнно-смычковий. В. Мужчиль спирається на концепцію Є. Назайкінського, згідно з якою слух «сприймає, диференціює, оцінює ті сторони звуку, за якими стоять збудник коливань, вібратор і резонатор» [13, с. 174], що відбивається і на рівні перцепції – «трикомпонентність звукових джерел в ході розвитку тембрового слуху



повинна була відбитися в структурі його ефекторної ланки і зробити її також трикомпонентною» [там само]. У зв'язку з акустичними особливостями, відмінностями артикуляційного апарату різним є темброве забарвлення звуку у кожного з інструментів – скрипки і домри. При ідентичності стрія цих хордофонів, джерелом звуку (вібратором) яких є коливання струн, схожості (але не ідентичності) будови їх корпусу (резонатор) і грифа, внаслідок різниці артикуляції при перекладанні модифікується спосіб інтонування, з чого впливає темброве-артикуляційне переосмислення першотексту твору. Звідси і відмінність у вольовій регуляції інтонування – виконавська воля до звукоутворення, темброутворення, звуковедення, континуального розгортання музичної думки. Змінюється також колорит твору, який знаходить нове темброве-артикуляційне прочитання.

Різниця в інтонування зв'язної мелодійної лінії на скрипці і домрі мимоволі породжує асоціації з техніками живопису. Якщо говорити, наприклад, про легато на скрипці і домрі, то зв'язна лінія в одному випадку подібна малюнку лініями (прийнято називати лінійним або графічним), а в іншому – техніці точкового розпису. Або вже зовсім вільна паралель: написання слова буквами, що має на увазі з'єднання в свідомості звуків в єдине ціле і формування з їх сукупності смислу, з одного боку, і позначення слова ієрогліфом, який представляє змістову цілісність, з іншого. У скрипалю є можливість відразу ж охопити інтонаційну логіку музично-синтаксичної структури за допомогою об'єднання звуків рухом смичка, відчуючи континуальність в розвитку музичної думки, домристу ж необхідно досягти аналогічного результату в умовах дискретності звуковидобування кожного окремого тону за допомогою щипка. Отже, при розходженні артикуляції домрист-інтерпретатор, виконуючий редакцію скрипкового твору, прагне втілити звукообраз оригіналу.

Домра – струнно-щипковий інструмент. Внаслідок специфіки звукоутворення їй апріорі притаманне відривчасте дискретне звучання, проте окремий звук завдяки волі музиканта-виконавця до звуковедення включається в контекст континуального розгортання мелодії. При цьому не викликає сумніву, що домра – співучий інструмент. Фортепіано – клавішно-струнно-ударний інструмент, який в руках



музиканта-піаніста також стає співучим. У попередників фортепіано – клавесина, клавикорда – звук міг подовжуватися за допомогою трелі. У домристів дану місію бере на себе тремоло як один з найбільш поширених прийомів гри на інструменті. Тремоло на домрі можна уподібнити скрипковому вібрато.

Зауважимо, що клавесин – клавішно-струнно-щипковий інструмент, окремі звуки якого відрізняються уривчастістю. У домриста воля до звуковедення узгоджена з прагненням до подовження кожного окремого звуку, що добувається щипком, і включенням його в мелодійну лінію. Скрипаль з'єднує звуки за допомогою смичка, в зв'язку із чим його інструмент відрізняється від домри артикуляцією, способом звуковидобування і звуковедення. Природа скрипки сприяє більшій континуальності інтонування, в той час як домрист досягає подібного ж результату усупереч природі інструменту. Однак і скрипаль, і домрист покликані втілити в своїй інтерпретації виконавську концепцію, приклавши для її здійснення звукотворчу волю.

Наведемо у зв'язку з цим висловлювання відомих музикантів, які вказували на необхідність звуковидобування і звуковедення. Так, Г. Нейгауз підкреслював, що турбота про «техніку у вузькому сенсі» не має витіснити «найважливішу турботу про звук» [цит. за: 2, с. 87], а Д. Ойстрах вказував на кантилену як істотну якість техніки [там само].

Створення редакції твору і його виконавське прочитання мають на увазі дію комунікативного фактора. Т. Веркіна пише про процес діалогу виконавця з авторським текстом твору, розглядаючи музичне інтонування як комунікативний акт. У дослідженні виділяються усний і письмовий дискурси як альтернативні форми «існування мови і розмежування каналів передачі інформації» [6]. Згідно з концепцією Т. Веркіної, письмовий дискурс представлений композиторським текстом, усний – виконавською інтерпретацією.

Яким же чином здійснюються комунікативні процеси при створенні і виконанні редакцій скрипкових творів для чотириструнної домри? Найважливішими смисловими вимірами інтерпретації є стиль і жанр. М. Бахтін ввів у літературознавство поняття «пам'ять жанру» [5, с. 120–121]); воно вкоренилося в подальшому і в музикознав-

стві. Жанр диктує регламент створення твору і його виконання з урахуванням стильової складової. А. Сокольська в дисертаційному дослідженні розглядає оперний текст як феномен інтерпретації. Виходячи з бахтінського концепту «пам'ять жанру», в науковий обіг вводиться поняття «пам'ять твору», під яким розуміється «... збереження в суспільній свідомості уявлень про оперний текст у зв'язку з легендарними постановками, спогади про які передаються часом через покоління» [16, с. 8].

Зазначимо, що поняття «пам'ять твору», на наш погляд, може мати широку ниву застосування, зокрема його можна екстраполювати на вивчення скрипкових творів в редакційному перетворенні для чотириструнної домри. Однак при створенні редакцій скрипкових творів для чотириструнної домри слід говорити про «пам'ять скрипкового оригіналу». Адже для творця і виконавця редакцій скрипкових творів для чотириструнної домри першотекст виступає джерелом звукообразів, уявлень про специфіку його тембрового поля і артикуляції, художньої виразності штрихів, що визначає специфіку комунікативних процесів в даній формі художньої практики. При цьому здійснюється перехід звукообразів першотексту в інші темброво-артикуляційні умови, що вимагає від домриста-інтерпретатора підключення редакторського мислення і звукотворчої волі.

Висновки. Адресуючись до класики скрипкового репертуару, домристи – редактори і виконавці – орієнтуються на письмовий (композиторський текст) і усний (існуючі виконавські прочитання) дискурси першотексту, яким є скрипковий оригінал в двох проекціях – графічний текст і «живий» текст (за В. Москаленком), втілений у звучанні інструменту завдяки звукотворчій волі музиканта.

Звукотворча воля домриста ініціюється прагненням до переінтонування оригінальної скрипкової версії, що нерозривно зв'язано з природою інструменту – специфікою його тембрового потенціалу і артикуляції, умовами звукоутворення. Як наслідок – народжується *виконавська концепція домрового інтонування*, яка є індивідуальним проектом того чи іншого митця, народженим його розумінням інструментального стилю, (що притаманні скрипці та домрі), його особистим тлумаченням авторського тексту як редактора й виконавця. *Таким*



чином, за всіма показниками редакцію скрипкових творів для чотириструнної домри можна віднести до роду композиторсько-виконавської інтерпретації.

Перспектива подальшого дослідження. Основні положення публікації можуть бути використані для подальшого вивчення редакцій скрипкових творів для чотириструнної домри як художнього феномена у взаємозв'язку трьох складових: текст твору – інструмент – виконавська версія.

ЛИТЕРАТУРА

1. Антонец Н. Б. К истории создания и деятельности музыкально-драматической школы Николая Лысенко [Электронный ресурс]. Дата обращения 22.01.2019. Режим доступа : <http://www.info-library.com.ua/libs/stattya/2175-do-istoriyi-stvorennja-ta-dijalnosti-muzichno-dramatichnoyi-shkoli-mikoli-lisenka.html>.
2. Асафьев Б. Книга о Стравинском. 2-е изд. Л. : Музыка, Ленинград. отд., 1977. 279 с.
3. Борисенко М. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 – музичне мистецтво ; Харк. держ. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського. Харків, 2005. 17 с.
4. Бородин Б. Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования : автореф. дисс... доктора искусствоведения: 17.00.02 – музыкальное искусство ; Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2006. 44 с.
5. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М. : Советская Россия, 1979. 320 с.
6. Веркіна Т. Б. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 – музичне мистецтво ; Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2008. 16 с. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : referatu.net.ua/referats/7569/178025.
7. Иванчей Н. Фортепианная транскрипция в русской музыкальной культуре XIX века : автореф. дис... канд. искусствоведения : 17.00.02 – музыкальное искусство ; Ростовская гос. конс. (акад.) им. С. В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2009. 17 с.

8. Лотман Ю. М. Избранные статьи : в 3 т. Т. I: Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллин : Александра, 1992. 247 с.
9. Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли ; пер. с нем. ; [примеч., вступ. ст. Г. М. Когана]. М. : Музыка, 1966. 220 с.
10. Мартышева М. Тембровое поле как целостный выразительно-колористический компонент скрипичного звучания : автореф. дис... канд. искусствоведения : 17.00.02 – музыкальное искусство ; Санкт-Петербургская гос. конс. (акад.) им. Н. А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург, 2011. 25 с.
11. Мужчиль В. Акустическая структура звукообразования в инструментоведении и инструментовке // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. 2015. Вип. 4. С. 74–79.
12. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. 5-е изд. М. : Музыка, 1988. 240 с.
13. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. М. : Музыка, 1988. 254 с.
14. Паршин М. Развитие искусства концертной балалаечной транскрипции : автореф. дисс... канд. искусствовед. : 17.00.02 – музыкальное искусство ; Тольятинская консерватория (институт). Магнитогорск, 2013. 25 с.
15. Смирнова Т. Транскрипционное творчество в современном домровом искусстве : дисс... канд. искусствовед. : 17.00.02 – музыкальное искусство ; Воронежский гос. институт искусств. Воронеж, 2016. 168 с.
16. Сокольская А. Оперный текст как феномен интерпретации : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 – музыкальное искусство ; Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова. Казань, 2004. 20 с.

REFERENCES

1. Antonets N. B. K istorii sozdaniya i deyatelnosti muzykal'no-dramaticheskoy shkoly Nikolaya Lysenko [Elektronnyy resurs]. Retrieved February 22.01.2019, from : <http://www.info-library.com.ua/libs/stattya/2175-do-istoriyi-stvorennja-ta-dijalnosti-muzichno-dramatichnoyi-shkoli-mikoli-lisenka.html>.
2. Asaf'yev B. Kniga o Stravinskom [Book about Stravinsky]. 2-ye izd. L. : Muzyka, Leningrad. otd., 1977. 279 s.
3. Borysenko M. Zhanr transkryptsii v systemi indyvidual'noho kompozytors'koho stylu [Transcription genre in the system of individual composer

style] : avtoref. dys... kand. mystetstvovnav. : 17.00.03 – muzychne mys-tetstvo ; Khark. derzh. un-t mystets. im. I. P. Kotlyarevs'koho. Kharkiv, 2005. 17 s.

4. Borodin B. Fenomen fortepiannoy transkriptsii: opyt kompleksnogo issledovaniya [The phenomenon of piano transcription: the experience of complex research] : avtoref. diss... doktora iskusstvoved. : 17.00.02 – muzykal'noye iskusstvo ; Moskovskaya gos. konservatoriya im. P. I. Chaykovskogo. Moskva, 2006. 44 s.

5. Bakhtin M. M. Problemy poetiki Dostoyevskogo [Problems of Dostoevsky's poetics]. M. : Sovetskaya Rossiya, 1979. 320 s.

6. Vyerkina T. B. Aktual'ne intonuvannya yak vykonavs'ka problema [Actual intonation as an executable problem] : avtoref. dys... kand. mystetstvovnav. : 17.00.03 – muzychne mystetstvo ; Odes. derzh. muz. akad. im. A. V. Nezhdanovoyi. Odesa, 2008. 16 c. [Elektronnyy resurs]. – Rezhym dostupu : referatu.net.ua/referats/7569/178025.

7. Ivanchey N. Forteapiannaya transkriptsiya v russkoy muzykal'noy kul'ture XIX veka [Piano transcription in Russian musical culture of the XIX century] : avtoref. dis... kand. iskusstvovedeniya : 17.00.02 – muzykal'noye iskusstvo ; Rostovskaya gos. kons. (akad.) im. S. V. Rakhmaninova. Rostov-na-Donu, 2009. 17 s.

8. Lotman Yu. M. Izbrannyye stat'i [Selected articles] : v 3 t. T. I: Stat'i po semiotike i tipologii kul'tury [Articles on semiotics and culture typology]. Tallin : Aleksandra, 1992. 247 s.

9. Martinsen K. A. Individual'naya fortepiannaya tekhnika na osnove zvuko-tvorcheskoy voli [Individual piano technique based on the sound-creative will] ; per. s nem. ; [primech., vstup. st. G. M. Kogana]. M. : Muzyka, 1966. 220 s.

10. Martysheva M. Tembrovoye pole kak tselostnyy vyrazitel'no-koloristicheskiy komponent skripichnogo zvuchaniya [The timbre arena as a complete expressive and coloristic component of the violin sound] : avtoref. dis... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02 – muzykal'noye iskusstvo ; Sankt-Peterburgskaya gos. kons. (akad.) im. N. A. Rimskogo-Korsakova. Sankt-Peterburg, 2011. 25 s.

11. Muzhchil' V. Akusticheskaya struktura zvukoobrazovaniya v instrumentovedenii i instrumentovke [Acoustic structure of sound formation in instrument science and instrumentation] // Traditsiyi ta novatsiyi u vyshchiiy arkhitekturno-khudozhniy osviti. 2015. Vyp. 4. S. 74–79.

12. Neygauz G. G. Ob iskusstve fortepiannoy igry : Zapiski pedagoga [On the art of the piano game: Notes by the teacher]. 5-ye izd. M. : Muzyka, 1988. 240 s.

13. Nazaykinskiy Ye. Zvukovoy mir muzyki [The sound world of music]. M. : Muzyka, 1988. 254 s.

14. Parshin M. Razvitiye iskusstva kontsertnoy balalayechoy transkriptsii [The development of the art of concert balalaika transcription] : avtoref. diss... kand. iskusstvoved. : 17.00.02 – muzykal'noye iskusstvo ; Tol'yatinskaya konservatoriya (institut). Magnitogorsk, 2013. 25 s.

15. Smirnova T. Transkriptsionnoye tvorchestvo v sovremennom domrovom iskusstve [Transcriptional creativity in modern domra art] : diss... kand. iskusstvoved. : 17.00.02 – muzykal'noye iskusstvo ; Voronezhskiy gos. institut iskusstv. Voronezh, 2016. 168 s.

16. Sokol'skaya A. Opernyy tekst kak fenomen interpretatsii [Opera text as a phenomenon of interpretation] : avtoref. disc. ... kand. iskusstvovedeniya : 17.00.02 – muzykal'noye iskusstvo ; Kazanskaya gos. konservatoriya im. N. G. Zhiganova. Kazan', 2004. 20 s.



УДК 780.616.432.071.1 (510)

ORCID 0000-0002-2077-7867

DOI 10.34064 / khnum 1-5210

*Хань Сюебин***РАННЕЕ ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО САН ТОНГА**

Хань Сюебин. Раннее фортепианное творчество Сан Тонга. Изучается становление фортепианного стиля выдающегося композитора Китая, который одним из первых применил в китайской фортепианной музыке современные техники композиторского письма на основе национальных элементов. Ранний период творчества (1950–60-е годы) явился основой формирования композиторской индивидуальности. В таких сочинениях, как «В далеком месте» (1947), «Семь баллад на темы песен Внутренней Монголии» (1953), «Три прелюдии» (1955), «Две фортепианные пьесы» (1956), «Маленькая детская сюита» (1958), «Народные песни национальности Мяо» (1959), «Воображение» (1959) выкристаллизовывался новаторский стиль композитора. Исследуется влияние европейских педагогов В. Франкеля (ученика А. Шенберга), Й. Шлосса (ученика А. Веберна) и китайского музыканта Сюй Луоси на формирование художественного мировоззрения Сан Тонга.

Ключевые слова: композитор Сан Тонг, раннее фортепианное творчество, современная техника письма, пентатоника.

Хань Сюебин. Ранняя фортепіанна творчість Сан Тонга. Досліджується становлення фортепіанного стилю видатного композитора Сан Тонга, який одним з перших застосував в китайській фортепіанній музиці сучасні техніки композиторського письма на ґрунті національних елементів. Ранній період творчості (1950–60-ті роки) став основою формування композиторської індивідуальності. В таких творах, як «У далекому місці» (1947), «Сім балад на теми пісень Внутрішньої Монголії» (1953), «Три прелюдії» (1955), «Дві фортепіанні п'єси» (1956), «Маленька дитяча сюїта» (1958), «Народні пісні національності Мяо» (1959), «Уява» (1959) викристалізовувався новаторський стиль композитора. Досліджується вплив європейських педагогів В. Франкеля (учня А. Шенберга), Й. Шлосс (учня А. Веберна), і китайського музиканта Сюй Луосі на формування художнього світогляду Сан Тонга.

Ключові слова: композитор Сан Тонг, раннє фортепіанне творчість, техніка письма, пентатоніка.

Han Siuebin. Early piano work of Sang Tong: becoming a style.

Background. The article explores the development of the piano style of the outstanding composer Sang Tong, one of the founders of the national pianistic art. He was one of the first Chinese composers to apply modern techniques of composer writing on the basis of national musical elements. The early period of the creativity of this musician (1950–60's) was the basis for the formation of his composer personality. The basis of the creative experiments of Sang Tong was his early piano work. In such works as “In a distant place” (1947), “Seven Ballads on the Themes of Songs of Inner Mongolia” (1953), “Three Preludes” (1955), “Two Piano Pieces” (1956), “The Little Children’s Suite” (1958), “Miao National Songs” (1959), “Imagination” (1959), the composer’s innovative style crystallized.

Objectives. The purpose of the article is consideration and study the early period of Sang Tong’s piano work, the development of his compositional style in the 1950–60’s.

Methods of research are based on a set of scientific approaches necessary for the disclosure of its theme. The complex approach, combining the principle of musical-theoretical, musical-historical and performing analysis, is taken as the basis of the methodology.

Results. The influence of European teachers V. Frankel (student A. Schoenberg), J. Schloss (student A. Webern), and Chinese musician Xu Luosi on the formation of the artistic worldview of Sang Tong is investigated. If V. Frankel and J. Schloss instilled in the young musician an interest in modern techniques of composer writing, then Xu Luoxi pointed out to San Tong the importance of preserving the national principle in musical compositions. The influence of other musical genres, in particular, vocal and instrumental, on the formation of the composer’s piano style in the 1950s is also considered.

Composer’s works have high artistic value due to his composer personality and high artistic merits of his works, which reflect the national style of music. His music is modern, it is often performed on stage, it sounds on radio and television, it adorns a lot of art and documentary films.

The early works of San Tong, according to the peculiarities of harmonic language and musical content, can be divided into three groups. To the first group



based on traditional harmony, it is possible to carry its vocal works. Although Sang Tong tried to adhere to traditional harmony, he does not associate himself with rigid canons. The composer boldly uses modern harmonic complexes consisting of nine, eleven, thirteen sounds, variable chords performing the function of complication, uses complex polyphonic combinations, which leads to a strong and dramatic sound.

The second type of works differs in that their musical language is based on modal harmony and the structure of pentatonic. Mostly it concerns such works as “Spring wild mountain song”, “Jiannan thousand aromas of rice”, “Piano song about Miao song”, etc. The composer creates his own rich, gravitating to the national style, poetically depicting bright and memorable pastoral paintings. Functional limitations of pentatonic allow the author to diversify the style and demonstrate the inherent elegance of writing.

The third group of the composer’s early works is based on a modern style. The main works, where the author used modern innovations, are his “Three Preludes”, “Night” and “In that remote place”. Boldly relying on some principles of modern harmony and combining them with a pentatonic fret, Sang Tong made some useful discoveries.

In the “Three Preludes” retaining the color of pentatonic, the author used the serial technique of the composition for the development of the material. When composing chords, he relies on the Chinese principle of Yin Yang, which in this context embodies harmony and disharmony and expands the scope of the chord. Breaking the traditional harmonic concept and transforming it into a complex function that depends on factors such as multi-level chords, using a number of modern notions of harmony, the composer invades the sphere of traditional pentatonic sounding, modernizing it, which allows us to rethink the possibilities of the pentatonic fret.

Conclusions. Thus, the early period of music creation laid the foundation for the study of the modern theory of harmony in the work of Sang Tong, and also contributed to the further development of innovation in the use of modern techniques of composer writing in synthesis with pentatonic.

Key words: composer Sang Tong, early piano creativity, modern technique of composer writing, pentatonic.

Постановка проблеми. Среди представителей китайской музыкальной культуры одно из ведущих мест принадлежит Сан Тонгу (1923–2011). Этот выдающийся китайский композитор – один из основателей национального пианистического искусства, корифей китайского музыкального искусства. Он одним из первых китайских композиторов применил современные техники композиторского письма на основе национальных музыкальных элементов. Произведения Санг Тонга отличаются глубиной художественных концепций, заостренным чувством ритма, сильной эмоциональностью, терпкими гармониями, синтезом современного музыкального языка и ярко выраженным национальным колоритом.

В 1990 году голландский музыковед Франк Кувенховен в своей статье о китайской музыке писал, что «за сорок лет (с 1940-х годов до 1970-х годов) в композициях для фортепиано в Китае не было ничего подобного – сочетание атональности и народных песен никогда не использовалось, и только произведения Сан Тонга положили начало этому» [2].

Основой творческих экспериментов Сан Тонга стало его раннее фортепианное творчество. В таких сочинениях, как «В далеком месте» (1947), «Семь баллад на темы песен Внутренней Монголии» (1953), «Три прелюдии» (1955), «Две фортепианные пьесы» (1956), «Маленькая детская сюита» (1958), «Народные песни национальности Мяо» (1959), «Воображение» (1959) выкристаллизовывался новаторский стиль композитора.

Анализ последних публикаций по теме. Творчество Сан Тонга широко изучается китайскими музыковедами. Однако, преобладают работы, оценивающие его выдающиеся достижения в области гармонии («Теория гармонии Сан Тонга» Вэй Юаньли [1], «Вклад Санг Тонга в изучение хроматических гармоний» Чен Лин [6]), либо статьи, посвященные теоретическому анализу его отдельных сочинений («Изучение гармоний в “Девяти фортепианных вариациях на темы народных песен”» Сюэ Суджи [4]). Общая периодизация творчества не охарактеризована. Одним из важнейших этапов творческого становления Сан Тонга являются его молодые годы. Ранний период творчества, оказавший важнейшее влияние на формирование творче-



ской индивидуальности музыканта, остался за пределами внимания исследователей.

Цель статьи – рассмотрение раннего периода фортепианного творчества Сан Тонга в аспекте становления его композиторского стиля.

Изложение основного материала. Раннее фортепианное творчество Сан Тонга в основном сформировалось под влиянием европейских педагогов В. Франкеля, Й. Шлосса, и китайского музыканта Сюй Луоси.

Из статьи Ф.Кувенховен мы узнаем, что «Чжу Жингцин, больше известный под псевдонимом Сан Тонг, стал студентом В. Френкеля и Й. Шлосса, двух еврейских музыковедов, которые, в свою очередь, были студентами А. Шенберга и А. Берга соответственно. Под руководством двух своих учителей, Сан Тонг выработал превосходное чувство музыки в контрапункте и гармонии и был энтузиастом атональности, так что это позволило ему превзойти в технике всех своих современников» [2].

В. Франкель – ученый-музыковед, образованный немецкий еврейский музыкант, из-за нацистских гонений на евреев переехал в 1944 году в Шанхай. Он играл на скрипке в оркестре и преподавал теорию композиции для студентов и педагогов. В. Франкель, был одним из самых авторитетных иностранных музыкантов в Шанхае в то время. Санг Тонг учился у него в гармонии и был предельно собранным. Часто и учитель, и ученики, обсуждали принципы, методы и нововведения в сфере композиции.

Большое влияние на Сан Тонга оказала музыка Г. Малера. Он взял на вооружение его драматический симфонизм, объёмность звучания, метод иронии как символизации смысла, использование банально-повседневного звукового материала, музыкальные цитаты и аллюзии. Пользу такого заимствования приемов по достоинству оценили его немецкие педагоги.

В 1943 году, когда Санг Тонг учился в классе у Франкеля, он написал две художественные песни на слова поэта Тан Ли Юя. Произведения этого периода Сан Тонга близки к позднему романтизму и импрессионистскому подходу Вагнера, который опирается на слож-

ную технику гармонии Дебюсси. Создание этих двух художественных произведений было технической подготовкой к его последующему созданию «чистых» тональных произведений. Но уже здесь можно почувствовать национальную песенную фонетику, которая позже проявится как часть системы гармонии пьесы «Линь Хуа Се Чун Чунь», где благодаря вертикальным гармоническим структурам автором будет найден собственный уникальный стиль. В это время (1948 год) впервые на сцену в Шанхае вышла певица Чжоу Сяоянь, которая через годы, в 1982 году, покорит американский Балтимор художественным обаянием ранних произведений Санг Тонга, исполненных в рамках китайских гастролей.

После Франкеля главным учителем Санг Тонга стал Сюй Луоси. Этот педагог был убежденным приверженцем эклектизма в китайской музыке, указывал Санг Тонгу на важное место художественных образов неба и земли. Он представил совместную с Санг Тонгом работу «Ву Зу Ке», которая, по его мнению, является «двенадцатитоновым письмом в классическом инструментальном жанре» (ее структура имеет классическую форму). Творчество Сан Тонга педагог был склонен относить к представителям экспрессионистического художественного направления XX века. «Это была попытка сделать творческие идеи более открытыми в стремлении “изменить” стиль» [цит. по: 5: 43], – писал молодому композитору Сюй Луоси.

В 1947 году Санг Тонг, учась в Шанхайском музыкальном институте, создал фортепианное произведение «В том отдаленном месте», которое стало первым в китайской истории нестандартным фортепианным произведением, развивающим традицию фортепианного произведения и имеющего далеко идущие замыслы. Результатом этой работы стали тональные и не тональные методы композиции, которые пришлось на время революционных преобразований и тревожных ожиданий, во время которых люди хотели построить идеальное общество. Пьеса «В этом отдаленном месте» стала первым экспериментом композитора в области гармоничного сочетания китайских народных мелодий с контрапунктом и атональной музыкой.

Почти одновременно с фортепианным произведением, Сан Тонг пишет пьесу для скрипки соло «Ночь», которая стала первым китай-



ским опытом использования полимодальности и тональных приемов. То же относится и к первому произведению: если пьеса «В этом отдаленном месте» служит примером опоры на модальность, то «Ночь» – написана ближе к атональной технике, а тональная опора ощущается в связи с гармонией китайской народной песни, что создает эффект «переплетения».

Пьеса для фортепиано «В этом отдаленном месте» впервые была исполнена в Шанхайском отделении Американского информационного агентства; издана в 1984 г. в сборнике «Музыкальная композиция» № 1. После премьеры шанхайская англоязычная газета «Линси» написала рецензию в статье «Современная музыкальная дорога Китая», в которой высоко оценила пьесу.

Премьера скрипичной пьесы «Ночь» состоялась в 1948 г. в Чжан Гоолинь в Шанхае, а ноты были опубликованы в 1981 году, во втором номере упомянутого сборника. В 1988 году пьесу «Ночь» записал в студии французский скрипач Гулард.

В 1949 г. Сан Тонг создает сольное вокальное произведение «Вышитый золотом» (опубликовано в 1954 г. Восточно-Китайским отделением Центральной консерватории музыки), песню «Молодежь вступает в армию» (опубликована в «Китайской народной песне» первый том 1961), «Песня овец» (Шанхайское литературно-художественное издательство, 1961). Песни быстро набрали популярность благодаря трансляциям на радио, исполнению в концертах и распространению грампластинок. Самым массовым средством доступа народных масс к музыке в 1950-е годы были радиопередачи.

В 1951 году композитор написал виолончельную пьесу «Фантазия» (опубликована в сборнике «Музыкальная композиция», 1955), которая была названа «национальным шедевром, повлиявшим на целое поколение музыкантов, решивших посвятить себя виолончели». В оригинале, виолончельная партия сопровождается аккомпанементом двух гитар, но также известны версии в сопровождении симфонических оркестров: Шанхайского симфонического оркестра, Японского симфонического и др. Только японская виолончелистка Иноуэ Лай Фэн сыграла «Фантазия» Сан Тонга более чем на 60 концертах, в том числе в США.

Период 1950-х годов знаменателен для Сан Тонга как плодотворная, поразительная и захватывающая эпоха создания китайской фортепианной музыки, когда массово появлялись новые произведения фортепианной музыки, успешно развивались коллективы музыкантов-исполнителей, улучшалось качество и количество произведений.

В 1953 г. Санг Тонг закончил редакцию песни «Гада Мейлин» (опубликована в 1954 г. восточно-китайским отделением Центральной Китайской консерватории). В этом же году свет увидел и фортепианный цикл «Семь пьес на темы народных песен Внутренней Монголии» (опубликована Пекинским музыкальным издательством в 1956 году).

Вокальное сочинение «Гада Мейлин» с фортепианным аккомпанементом стало ярким образцом художественной песни, в которой сфокусировались интонации народных песен из Внутренней Монголии. В свою очередь, фортепианный цикл «Семь пьес на темы народных песен Внутренней Монголии» стал репертуаром для демонстрации пианистом своих технических возможностей. Цикл получил музыкальную награду на шестом Всемирном фестивале фортепианной музыки для молодежи. Фу Конг, Ли Минцзян и другие известные китайские пианисты включили эти произведения в свои концертные программы. Кроме того, данные пьесы вошли в учебники для пианистов и композиторов большинства музыкальных вузов Китая.

Музыка цикла «Семь пьес на темы народных песен Внутренней Монголии» богата и разнообразна, имеет уникальный стиль. Автор писал: «Здесь рассматриваются относительно простые народные песни, но они позволяют овладеть искусством фортепианной миниатюры не хуже, чем играя “Микрокосмос” Бартока» [3: 223].

Сан Тонг пробовал писать в разных жанрах. Семантический спектр его сочинений охватывает широкую гамму художественных образов: как радостную, оптимистическую, так и драматическую и даже глубоко трагическую музыку. К области эпической музыки можно отнести «коммунистические» произведения 1950-х годов, прославляющие компартию. В 1954 г. вышло второе авторское издание «Сборника сольных песен». В него вошли «Граурная песня», песня «Голова одна» (псалом, хвалебная), несколько песен героической тематики, такие как: «Давайте!», «История революции» (изданы в сбор-

нике № 6 за 1961 год «Музыкальная композиция»), «Волна народного гнева», (издана в 1961 г. в издательстве «Шанхайское литературоведение и искусство»), «Песня ветра и грома» (симфоническая сюита) и песня «Весенняя бамбуковая флейта» (опубликована в 1959 г.).

Кроме вокальных произведений, можно выделить такие выдающиеся произведения Санг Тонга, как «Три фортепианных прелюдии» (1957), фортепианную пьесу «Пьеса на основе народной песни народности Мяо» (1959), «Тысячи рисовых цветов над рекой Янцзы» (издана в сб. «Музыкальная композиция» № 2, 1963).

Над созданием двух небольших произведений «Весенняя бамбуковая флейта» и «Две маленькие песни» Санг Тонг работал четыре года и закончил их в 1959 г. Это лирические произведения, с выраженным танцевальным началом. Здесь автор попытался создать новый стиль, в котором сильную напряженность в мелодии голоса создает ряд характерных аккордов и сочетание пентатонных мелодий. В 1958 году Санг Тонг пишет «Детскую песню», используя при ее создании в качестве основного источника тему народной песни Внутренней Монголии «Пай Ли Тонг». Характер песни лирический и певучий.

Чтобы создать собственный новый музыкальный стиль, Санг Тонг не ограничивается традиционными творческими приемами. Его творческий поиск можно увидеть на примерах песен, написанных в 1959 году, таких как «Песня Дуо», «Чжуо», «Песнь песней», «Народная песня Мяо» и др. При максимально простой форме, композитор пытается передать богатство оттенков эмоций и настроений, используя хитроумные переплетения пентатонных гармоний звука. Из огромного количества экспериментального материала, который состоял из маленьких песен, сначала он отобрал 32, а затем отредактировал 22 песни, которые и были опубликованы.

В том же году Санг Тонг создал новаторскую фортепианную композицию «Воображение», которая стала еще одним творением, уникальным для нашего национального языка и современных композиционных методов в целом. Композитор использовал структуру сонатной формы, раскрывая тему смешного, живого, юмористического, юмористического. В качестве материалов использован материал тибетских народных песен, отличающихся мелодичностью и таин-

ственно-загадочным характером. Здесь изображены любовные игры, с ритмичными танцами, песнями, шутками и розыгрышами. Это еще один шедевр, пример идеального сочетания китайской фортепианной музыки и народного творчества, «которым Сан Тонг сделал подарок своей Родине по случаю десятой годовщины основания Китайской Народной Республики» [6: 13].

В отличие от пафосного вокального пласта творчества, перечисленные оркестровые и инструментальные произведения лирической направленности, воспевают красоту природы, поэтизируют чувство любви, восхищаются индивидуальностью человеческой личности. Сочинения композитора обладают высокой художественной ценностью благодаря его композиторской индивидуальности и высоким художественным достоинствам его сочинений, в которых отражается национальный стиль музыки. Его музыка современна, она часто исполняется на сцене, звучит на радио и телевидении, украшает множество художественных и документальных кинолент.

Выводы. Ранние сочинения Сан Тонга можно условно разделить на три группы в соответствии с особенностями гармонического языка. К первой группе, основанной на традиционной гармонии, можно отнести его вокальные произведения, наполненные идеологически направленными текстами («Члены Коммунистической партии», «Гада Мейлин», «Пусть наши люди побеждают», «Революционный дух не может быть уничтожен», «Траурная песня», «Мышление»). Поскольку содержание этих произведений требует от исполнителя глубокого внутреннего переживания, драматического, а иногда трагического характера исполнения, часто сопровождаемого многословными вокальными партиями, требования к языку гармонии более сложны.

Хотя Санг Тонг старался придерживаться традиционной гармонии, он не связывает себя жесткими канонами. Композитор смело использует современные гармонические комплексы, состоящие из девяти, одиннадцати, тринадцати звуков, переменные аккорды, выполняющие функцию усложнения, использует сложные полифонические сочетания, что приводит к сильному и драматическому звучанию. Выбранная композитором «радикально-линейная структура развития музыкального материала, в сочетании с разнообразным интонирова-



нием, чередованием, взаимопроникновением, перекрытием, мгновенной чередой вариаций, всегда приводит его бескомпромиссную гармонию к яркой кульминации» [6: 14]. Такая организация композиции раскрывает дух целеустремленных людей, представляет их внутренний монолог, подчеркивает драматизм порыва, показывает изображаемую картину как сцену, на которой существенный контраст позволяет ярко сыграть роль гармонии и достичь замечательных результатов.

Вторая группа произведений отличается тем, что их музыкальный язык основан на модальной гармонии и структуре пентатоники. В основном это касается таких произведений, как «Весенняя дикая горная песня», «Цзяньнаньские тысячи ароматов риса», «Фортепианная песня о песне Мяо», «Посвящение Председателю Мао» и т. д. Композитор создает собственный богатый, тяготеющий к национальному стиль, поэтически изображающий яркие и запоминающиеся пасторальные картины. Тихие, но звонкие звуки напоминают яркие свежие цветы на широких просторах, звучание флейты пастуха и звон колокольчиков пасущегося стада. Такой прием находит сильный отклик в душе китайского народа.

В соответствии с потребностями мелодии, гармония основывается на пентатонике: в частности, используется фактура из вертикальных четырех или пятиступенных аккордов, а понижения на три тона, позволяют не допустить «утяжеления» звука. Этот прием компенсирует накопление напряженности. Звонкость создает использование множества параллельных аккордов, которые, с одной стороны, скрывают пентатонную природу звукоряда звука, а с другой – соединение таких аккордов приводит к дополнительному многозвучию, имитирующему фонетику гласных в вокальных произведениях меньшинств. Функциональные ограничения пентатоники позволяют автору разнообразить стиль и демонстрировать присущее ему изящество письма.

Третий вид гармонического языка композитора основан на современном стиле. Основными работами, где автор использовал современные новации, являются его «Три увертюры», «Ночь» и «В том отдаленном месте». Смело опираясь на некоторые из принципов гармонии и сочетая их с пентатонным национальным стилем, Санг Тонг сделал несколько полезных открытий. Например, сохраняя колористику пен-

татонной тональности в «Трех увертюрах», он использовал серийную технику композиции. При составлении аккордов он опирается на китайский принцип ин-янь, который олицетворяет гармонию и дисгармонию и расширяет сферу действия аккорда. Нарушая традиционную гармоническую концепцию и превращая ее в сложную функцию, зависящую от таких факторов, как многоуровневые аккорды, используя ряд современных представлений о гармонии, он вторгается в сферу традиционного пентатонного стиля. С этой точки зрения, исследование гармонической формы Сан Тонга очень содержательное занятие, поскольку оно позволяет по-новому осмыслить возможности пентатонной гармонии.

Таким образом, ранний период создания музыки заложил в творчестве Сан Тонга основу для изучения теории современной гармонии и способствовал дальнейшему развитию новаторства в области гармонизации мелодий – образцов пентатоники в традиционной песенной культуры Китая.

Перспективу исследования составляет огромный багаж сочинений, составляющих динамику развития зрелого и позднего периодов творчества Сан Тонга для фортепиано.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вэй Юаньли. Теория гармонии Сан Тонга : диссертация в Центральном университете Китая, Пекин, 2007. 127 с. (魏元麗三通和魏遠立和諧理論：中國中央大學學報，北京，2007年127頁。).
2. Kouwenhoven F. Dutch Culture. Chinese music [Electronic resource]. – Mode of access : <http://www.culturalexchange-cn.nl/sites/default/files/pdf/China%20Music%20Mappings%20by%20Jeroen%20Groenewegen.pdf>. – Title from the screen.
3. Sang Tong. Series of Piano Works by Chinese Composers [Note] / Sang Tong ; Editors-in-Chief : Tong Daojin, Wang Qinyan, – ShiDaiWenYi Publishing House, 2011. 227 p.
4. Сюэ Суджи. Изучение гармоний в «Девяти фортепианных пьесах на темы народных песен». журнал «Песни моря». 2010, № 1. С. 7–29. (薛素吉“九首鋼琴作品民歌”和薛素吉//“海之歌”和諧研究。2010, №1。第7–29頁).



5. Цянь Ренпинг. Санг Тонг и другие в первые годы создания музыки. Китайская новая музыка : Шанхайское музыкальное издательство. 1962. 124 с. (钱仁平 桑桐等音乐创作初期/钱仁平. 中国新音乐: 上海音乐出版社, 1962年 124页.).

6. Чен Лин. Вклад Санг Тонга в изучение хроматических гармоний. «Звук Хуанхэ». 2012. № 1. С. 12–14. (陳林. 桑塘對色彩和諧研究的貢獻/陳林/黃河聲音. 2012, №1. 第12–14頁.).

REFERENS

1. Vey Yuan'li. Teoriya garmonii San Tonga [The theory of harmony of Sang Tong] : dissertatsiya Tsentral'nom universitet Kitaya, Pekin, 2007. 127 s. (Vey Yuan'li. Sāng Tōng hé wèiyuǎnlì héxié lìlùn: Zhōngguó zhōngyāng dàxué xuébào, běijīng, 2007 nián 127 yè.).

2. Kouwenhoven F. Dutch Culture. Chinese music [Electronic resourct]. – Mode of access : <http://www.culturalexchange-cn.nl/sites/default/files/pdf/China%20Music%20Mappings%20by%20Jeroen%20Groenewegen.pdf>. – Title from the screen.

3. Sang Tong. Series of Piano Works by Chinese Composers [Note] ; Editors-in-Chief : Tong Daojin, Wang Qinyan, – ShiDaiWenYi Publishing House, 2011. 227 p.

4. Syue Sudzhi. Izucheniye garmoniy v «Devyati fortepiannykh p'yesakh na temy narodnykh pesen» [The study of harmonies in “Nine piano pieces on the themes of folk songs”]. zhurnal «Pesni morya». 2010, № 1. S. 7–29. (Xuēsùjǐ “jiǔ shǒu gāngqín zuòpǐn míngē” hé xuēsùjǐ // “hǎi zhī gē” héxié yánjiū. 2010, № 1. Dì 7–29 yè.).

5. Tsyang Renping. Sang Tong i drugiye v pervyye gody sozdaniya muzyki [Sang Tong and others in the early years of music creation]. Tsyang Renping. Kitayskaya novaya muzyka : Shangkhaishkoye muzykal'noye izdatel'stvo, 1962. 124 s. (Qián rénpíng sāng tóng děng yīnyuè chuàngzuò chūqī/qián rénpíng. Zhōngguó xīn yīnyuè: Shànghǎi yīnyuè chūbǎn shè, 1962 nián – 124 yè.).

6. Chen Lin. Vklad Sang Tonga v izucheniye khromaticheskikh garmoniy [Sang Tong's Contribution to the Study of Chromatic Harmonies]. «Zvuk Khuankhe». 2012. № 1. S. 12–14. (Chén lín. Sāng táng duì sècǎi héxié yánjiū de gòngxiàn/chén lín/huánghé shēngyīn. 2012, № 1. Dì 12–14 yè.).

УДК 78.071.1 : 784.3(510)

ORCID 0000-0002-9136-3573

DOI 10.34064 / khnum 1-5211

Чжу Фендайцзяо

СТАНОВЛЕНИЕ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОГО СТИЛЯ

ЧЖУ ЦЗЯНЬЭРА: РАННИЕ СОЧИНЕНИЯ

Чжу Фендайцзяо. Становление камерно-вокального стиля Чжу Цзяньэра: ранние сочинения. Представлены малоизвестные страницы творчества выдающегося китайского композитора. Исследуется генезис камерно-вокального стиля на примере раннего камерно-вокального творчества 1940-х годов. Это этап формирования музыкального языка композитора, который совпадает с «экспериментальным» периодом становления китайской камерно-вокальной музыки XX века. Чжу Цзяньэр стал одним из первопроходцев в пробах творческого синтеза национального и европейского музыкального опыта. Рассматриваются специфика музыкального содержания и особенности интонационного языка, формы, фактуры фортепианного сопровождения цикла ор. 1 (1940–1944) и двух песен, созданных в 1944 году. Обобщается характеристика раннего песенного творчества композитора, присущие ему черты стиля. Доказывается, что наименее изучен ранний период творчества, в частности, сфера камерно-вокальной музыки, сформировавшая индивидуальность стиля Чжу Цзяньэра.

Ключевые слова: китайская камерно-вокальная музыка, Чжу Цзяньэр, ранний период творчества, пентатоника, вокальный стиль.

Чжу Фендайцзяо. Становлення камерно-вокального стилю Чжу Цзяньєра: ранні твори. Представлено маловідомі сторінки творчості видатного китайського композитора. Досліджується генеза камерно-вокального стилю на прикладі ранньої камерно-вокальної творчості 1940-х років. Це етап формування музичної мови композитора, який збігається з «експериментальним» періодом становлення китайської камерно-вокальної музики XX ст. Чжу Цзяньєр став одним з першопрохідців у спробах творчого синтезу національного та європейського музичного досвіду. Розглядаються специфіка музичного змісту та особливості інтонаційного мови, форми, фактури фортепіанного супроводу циклу ор. 1 (1940–1944) і двох пісень, створених



1944 року. Узагальнено характеристику раннього пісенної творчості композитора, властиві риси стилю. Доводиться, що найменш вивчений ранній період творчості, зокрема, сфера камерно-вокальної музики, що сформувала індивідуальність стилю Чжу Цзяньєра.

Ключові слова: китайська камерно-вокальна музика, Чжу Цзяньєр, ранній період творчості, пентатоніка, вокальний стиль.

Zhu Fengdaijiao. The formation of the chamber-vocal style of Zhu Jian'er: early works.

Background. The little-known pages of the work of an outstanding Chinese composer are presented. The genesis of chamber-vocal style is explored on the example of early chamber and vocal creativity of the 1940s. This is the stage in the formation of the musical language of the composer, which coincides with the “experimental” period of the formation of Chinese chamber vocal music of the twentieth century. Zhu Jiangier became one of the pioneers in the attempts of creative synthesis of national and European musical experience. Specificity of musical content and features of the intonational language, form, texture of the piano accompaniment of the cycle op. 1 (1940–1944) and two songs created in 1944 are considered. The characterization of the composer’s early song creativity, features inherent in his style, is generalized. It is proved that the earliest period of creativity, in particular, the sphere of chamber vocal music, which formed the personality of Zhu Jiangera style.

Objectives. The purpose of this article is to consider and study the early period of the chamber-vocal creativity of Zhu Jian’er, the formation of his talent in his young years. The section of the creative biography of the composer, connected with the 1940s, has been least studied by researchers. At the same time, it was he who laid and formed the foundations of Zhu Jianar’s compositional personality in the field of vocal music.

Methods. The methods of research are based on the scientific approaches necessary for the disclosure of the topic. The methodology is based on an integrated approach that combines the principle of musical-theoretical, musical-historical and executive analysis.

Results. The specifics of the musical content, peculiarities of the intonational language, the composition form and texture of the piano accompaniment of the vocal cycle op. 1 (1940–1944) and two songs created in 1944 are considered.

The subject content of the cycle songs covered a wide range of musical images. The central place in the songs is devoted to philosophical reflections on the meaning of life, the theme of love for the homeland, everyday sketches, and landscape and love lyrics, separation. The general composition of the first opus is of considerable interest – the first play is divided into four parts, which allows one to speak of such a structural phenomenon as a cycle in a cycle. There is clearly felt the influence of Western European compositional technology. At the same time, the song has features of traditional Chinese music, which is due, above all, to the elements of pentatonic in the melody of the vocal part of the work.

The first song of op. 1 No. 1 “Memory” is a mini-cycle consisting of four parts. Poetic text determines the detailed nature of the musical composition with a pronounced ballad color and complex drama, the structure of the song is based on the principle of end-to-end development, the change of emotional mood occurs in one breath. Already on this composition it is clear that at the very beginning of his work Zhu Jian’er had the skill of a versatile depiction of inner experiences and difficulties encountered in the life of the hero.

The second number or. 1 No. 2 “Waves washing sand” – imbued with a lyrical and philosophical mood. In the musical-figurative sphere, the landscape poetry occupies a central place with philosophical overtones, symbolically revealing the images of waves on the sand, characterizing the lyrical experiences of the hero and his sadness. op. 1 No. 3 “Lullaby” – the lyrical center of the cycle, a song of meditation with a predominant shade of sadness and philosophical overtones – the theme of enlightenment, the general meaningful canvas corresponds to the genre of lullabies, the appeal to the child, full of tender feelings. The fourth song Or. 1 No. 4 “I want to return to my homeland”, serves as a kind of finale. The basis of the song is the topic of separation, which is very popular in the songwriting of Chinese composers. The content of the song is symbolic: it is not only dreams of a distant friend, family and friends, but also a reflection of emotional feelings of separation from the motherland.

Songs “Spring, when you return” and “Dream” were created by the composer in 1944, are devoted to events from the life of the composer. Zhu Jian’er saturates the musical fabric of the song with unstable harmonies, offers a more complex texture solution to the piano part (alternating polyphonic and homophonic-harmonious presentation) and gives it greater independence as an independent layer of musical tissue. The vocal melody also acquires a new look. An arioso-declamatory by nature,

it embodies all the nuances of a poetic text that is pronounced with a special sentimental feeling (“Spring, when you return”) or a joyful hope (“Dream”).

The analysis completes the generalized characterization of the composer’s early song-writing, in which the inherent features are distinguished. The skill and artistic significance of his songs testify to the fact that Zhu Jian’er succeeded in original compositions with vivid national characteristics. In the early chamber-vocal works of Zhu Jian’er, musical embodiment was achieved both in luminous, lyrical, and sad, even grim character themes related to the reflection of deep emotional, indeed – philosophical aspects of being revealed through a change of experiences. The theme of many songs is associated with the embodiment of the thoughts and feelings of a person, with the chanting of a beautiful nature.

Conclusions. The least studied early period of creativity, in particular, the sphere of chamber-vocal music formed the individuality of the compositional style of Zhu Jian’er. Zhu Jian’er’s songs are characterized by vivid musical images and colorful writing, vividly representing the individuality of the composer’s musical language. These works alone allow us to say that in his early years the composer Zhu Jian’er was a high-level musician.

Key words: Chinese chamber-vocal music, Zhu Jian’er, early period of creativity, pentatonic, vocal style.

Постановка проблеми. Выдающийся китайский композитор Чжу Цзяньэр (1922–2017), автор 10 симфоний, множества произведений для оркестра, камерных, инструментальных, вокальных сочинений. Одной из малоизученных страниц биографии композитора остаются его молодые (1940-е) годы. Раннее камерно-вокальное творчество музыканта во многом определило стиль его сольных вокальных композиции в последующие годы. Именно в этот период произошло становление его композиторского почерка. Актуальность темы данной статьи определяется тем, что в ней раскрываются малоизвестные страницы творчества композитора, предложен опыт обобщения важнейшего этапа развития китайской камерно-вокальной музыки. представить ранние вокальные сочинения Чжу Цзяньэра как исторически значимое звено в эволюции национального музыкального искусства.

Анализ последних публикаций по теме. В исследованиях Ван Ш [1], Гун Линь [3], Гун Синь [4], Цзан Дзе [9], Тан Хуися [8]

и др. анализируется общий процесс становления и развития песенного творчества китайских композиторов XX века. Однако, раннему творчеству Чжу Цзяньэра в данных научных трудах практически не уделяется внимание. Разрозненные сведения о вокальном творчестве композитора можно найти в статьях Ли Ксюинг [6], Сян Яньшан [7]. Однако ранний в них не рассматривается. Непосредственно вокальному творчеству Чжу Цзяньэра посвящены статьи Ван Юй [2] и Ден Кайюаня [5]. Если Ван Юй в статье «Самоотречение во имя продвижения вперед. О композиторе Чжу Цзяньэре» (1997) [2] дает краткую характеристику всей вокальной музыки в проекции на периодизацию творчества, то Ден Кайюань в статье «Вокальные миниатюры Чжу Цзяньэра: жанрово-стилистические черты» (2018) [5] рассматривает сочинения, созданные композитором зрелого периода 1980-е – 1990-е годы. Таким образом, можно констатировать, что ранний и средний периоды камерно-вокального творчества Чжу Цзяньэра на сегодняшний день не получили должного научного изучения в музыкознании.

Цель статьи – на основе всестороннего анализа камерно-вокальных сочинений 1940-х годов дать оценку произведениям раннего периода творчества Чжу Цзяньэр в аспекте становления стиля.

Изложение основного материала. Чжу Джингли (Чжу Цзяньэр) родился в 1922 году в Тяньцзине, провинции Аньхой. В 1931 году он переехал со своей семьей в Шанхай, учился в частной начальной школе, затем в Шанхайской средней школе, где проявил сильный интерес к музыке, гармонии и исполнению на фортепиано. Его захватили идеи антияпонского патриотического движения, под влиянием которых он заинтересовался революционными песнями. Юноша полюбил музыку Не Эра, которую часто транслировали различные радиостанции в Шанхае. После этого он решил взять себе псевдоним «Чжу Цзяньэр». Впоследствии он вспоминал: «Если бы Не Эр не так рано умер, то он был бы китайским Бетховеном. Я взял псевдоним Цзяньэр, потому что хотел продолжить его творческий путь» [10, с. 125].

Чжу Цзяньэру посчастливилось познакомиться с шедеврами европейской классической музыки, что помогло ему понять, каким образом совершенствовать собственное творчество. В то же время юноше с большим усердием изучал традиции европейской гармонии.

Он был увлекающимся человеком и, однажды, увидев аккордеон, с энтузиазмом принялся обучаться игре на этом инструменте, одновременно осваивая вокал.

С начала 1940-х годов Чжу Цзяньэр решил заняться композицией. Его первыми опытами в этом направлении становятся песни, которые молодой композитор объединил в ор. 1, знаменующий начало его творческого пути (1940–1944). Сюжетное содержание песен цикла охватывает широкий спектр музыкальных образов. Центральное место в песнях отведено философским размышлениям о смысле жизни, теме любви к родине, бытовым зарисовкам, пейзажной и любовной лирике. Общая композиция первого опуса очень интересна – первая пьеса имеет внутренне деление на четыре раздела, являясь минициклом. Здесь явно ощущается влияние как западноевропейской композиционной техники, так и традиционной китайской музыки, о чем свидетельствуют элементы пентатоники в мелодике вокальной партии.

Образное содержание песни первой песни ор. 1 № 1 «Воспоминание» – эмоциональный рассказ пожилого человека о былых временах. Драматургия поэтического творения Чжоу Вень Сян, построенного на контрастном сопоставлении драматической и лирической линий, адекватно воплощена в музыке: контрастные сопоставления событий, эмоционально заостренных и лирических моментов. Это определяет последовательность эпизодов, специфику музыкальной выразительности, как в мелодической, так в гармонической сфере, в фактурном изложении. Одним из средств драматургического объединения является проведение основной мысли – философского осмысления жизни – звучащей в патетических фразах во второй, третьей частях, в заключении песни.

Смена образных сфер произведения приводит к нескольким кульминационным точкам. Следует отметить, что кульминация первой части *Andante tranquillo* подготавливается темповым ускорением, мелодия приобретает восходящую направленность движения, её самый высокий звук (*fis* на фермате) наполняется предельным напряжением на динамике *p*. В заключении – небольшой эпизод в основной тональности *D-dur* на тоническом органном пункте. Второй раздел – *Andante*

con moto – лирический центр, отличающийся тональным контрастом (B-dur), имеет жизнеутверждающий характер, смену темпа, распевные широкие интонации, насыщенную фактуру аккомпанемента. По структуре – это ряд построений с яркой кульминацией.

Особый интерес представляет третий раздел – Moderato in quieto – это ряд тематических построений с развернутым фортепианным эпизодом, контрастирующим с начальным драматическим разделом, песенно-речитативного характера сменой темпа *Angosciamente*, хотя это обозначение больше относится к эмоциональной сфере музыки. В партии фортепиано используется известный прием игры на пипе яо, представляющий быстрое тремоло на одной струне. В завершении песни происходит возвращение в основную тональность (D-dur). Сопоставление экспозиции и концовки песни придают форме завершенность в образном и тональном плане.

Песня основана на принципе сквозного развития, смена эмоционального настроения происходит на одном дыхании. Уже по этому сочинению видно, что в самый начальный период своего творчества Чжу Цзяньэр обладал мастерством разностороннего изображения внутренних переживаний и трудностей, встречающихся на жизненном пути героя.

Второй номер ор. 1 № 2 «Волны омывают песок» – проникнут лирико-философским настроением. В музыкально-образной сфере центральное место занимает пейзажная лирика с философским подтекстом, где эмоциональное состояние героя раскрывается в помощью символического образа волн на песке. Подчеркивая национальный колорит, композитор создал песню, в которой партия вокала основана на пентатонном звукоряде, а фортепианное сопровождение, выступающее полноправным участником действия, также демонстрирует элементы национального музыкального языка. Такие звукоизобразительные приемы, как фоника фортепианного сопровождения и специфический тембр голоса, мелизмы в вокальной партии и т. д., играют существенную роль в отражении музыкального образа.

Композитор стремится к мелодичности, изяществу и завершенности, гармоничному сочетанию образности и интонационному единству в стихах и музыке. Его художественный стиль близок к фоль-



клорному, лиричен, філософски настроєн, легко запомінається, естетично оживлен.

Мелодическое и ритмическое своеобразие сольной партии переключаются с интонационными оборотами и ритмическими рисунками, характерными для китайских народных песнопений цюй и, нерегулярный метр и полиритмия характерны для вокально-речитативного жанра бьянь вэнь.

Следующая песня ор. 1 № 3 «Колыбельная» – лирический центр цикла. Она выступает своеобразным примером песни-размышления с преобладающим оттенком печали и философским подтекстом – темой просветления, которая звучит в строках «после ночи будет расцвет». Общая содержательная канва соответствует жанру колыбельной, обращению к ребенку, полного нежного чувства.

Фортепианная партия плавно развивается вместе с вокальной, сопереживая и поддерживая тембрально, в зависимости от сюжета то уплотняя, то разрежая плотность пластов музыкальной ткани. В ней ярко проявлены национальные элементы благодаря преломлению приемов исполнения на баньху, отображаемыми несколькими разновидностями форшлага и инь.

Заключительная песня ор. 1 № 4 «Я хочу вернуться на родину» служит своеобразным финалом. Содержание песни символично: оно отражает эмоциональные переживания героя и теме разлуки. Композитор придавал большое значение сохранению национального колорита музыки. Ладовой основой является пентатоника. Взаимосвязь музыки и текста осуществляется на основе дуэта вокала и фортепиано, который позволяет исполнителям раскрыть колористические возможности музыкального образа.

Песни «Весна, когда ты вернешься» и «Мечта» были созданы композитором в 1944 году, они стали заметным явлением в его творчестве. Они существенно отличаются от камерно-вокальных сочинений ор. 1, хотя сам автор считал их композиторской пробой. По словам Чжу Цзяньэра, слова и музыку песни «Весна, когда ты вернешься» он написал во время серьезной болезни. Прикованный к постели, он очень ослаб от серьезного заболевания. Поэтому песня отражает его горькое и беспомощное состояние. В стихах и музыке мы можем по-

чувствовать, что «молодой композитор ожидал от жизни большего, а судьба посмеялась над ним. Настроение отчаяния берет за сердце, вызывая сильное сопереживание» [6].

В тексте песни мы можем ощутить эмоции беспомощного, болезненного, умирающего человека, доведенного до отчаяния. Трудно поверить, что после такого отчаяния человек смог полностью восстановить здоровье и прожить более девяноста лет! Как утверждает Ли Ксюинг, «ведь Чжу Цзяньэр несколько раз стоял перед воротами ада. От этой работы веет холодом смерти и несчастьем, но она производит сильнейшее впечатление, заставляя задуматься о человеческом бытии» [6].

В песне «Весна, когда ты вернешься» создается скорбное настроение. Чжу Цзяньэр насыщает музыкальную ткань песни неустойчивыми гармониями, предлагает более сложное фактурное решение партии фортепиано (чередует полифоническое и гомофонно-гармоническое изложение) и придает ей большую самостоятельность как независимому пласту музыкальной ткани. Вокальная партия изменяется, в том месте, где поэтический текст произносится с особым сентиментальным чувством. В связи с этим она должна быть озвучена мрачным тембром, несколько расцвечиваясь в триольных мелизмах, словно отражающих беспомощность и расстроенные чувства автора. Песня начинается в спокойном движении, слова артикулируются ровно, без излишнего *vibrato*, но достаточно отчетливо. Общий колорит мрачный, выражающий грусть и подавленное настроение. Во время пропевания слов «не течет вода, птицы не поют» движение изменяется, становясь более свободным, а звучание голоса получает возможность «больших взлетов и падений» [6], которые позволяют «выразить возмущение автора своей болезненной беспомощностью» [там же].

Чтобы передать ощущение бессилия, истощение больного, композитор сдерживает движение, укрупняя длительности. Этот эпизод необходимо петь менее эмоционально, ровным негромким звуком. В следующей фразе наблюдается плавно затихающий уровня звучания, ведь больной потратил силы и ему необходимо восстановить здоровье. Однако в нем живет желание и надежда вернуться к свободе. Длинные вздохи «ах» в конце музыкальных фраз необходимо петь явно и осмысленно, одним тоном, заканчивая на «до».



Диапазон песни – от «b» малой октавы до «es» второй. Несмотря на кажущуюся простоту и ровность вокальной партии, в ней заложены очень сильные эмоциональные изменения. Поэтому в нижнем регистре необходимо более интенсивно наполнять звук, но при этом внимательно следя за его силой. Например, в начале песни управлять звуком очень трудно, он тихий, однако не должен стать «пустым». Образное содержание песни предъявляет очень высокие технические и сценические требования к певцу, поскольку предполагает мастерское владение голосовым аппаратом. Фонетика трехсложных фраз должна быть сбалансированной, последовательной, произношение не легкомысленное и, уж тем более, не поспешное.

Песня «Мечта» была создана в 1944 году, когда состояние Чжу Цзяньэра начало немного улучшаться. Она призывает к жизни, вселяет оптимизм, повествуя о повороте в судьбе, проблеске надежды, улучшении физического состояния и ясности мысли. В песне повествуется о возрождении жизни в северной провинции Цзянсу континентального Китая. Оптимизм связывается с новой жизнью, свободой, народным, «красным» Китаем, освобождением от гнета эксплуататоров. Так «воспламенилась мечта в сердце китайца». По сравнению с мрачной «Весной», музыка «Мечты» теплая и энергичная, свободная, с широким вокальным диапазоном.

Композитор написал в рукописи своего песенника: «Во второй половине 1944 года мое состояние улучшилось, я уже могу вставать. Весной 1945 года, у меня настроение веселое, в начале августа отправляюсь на север провинции Цзянсу, чтобы принять участие в жизни Четвертой Армии» [2]. По прошествии двух лет новая песня зафиксировала изменения в физической форме и умонастроениях ее автора. «Мечта» дарит радость бесконечной надежды, рисует увлекательные картины светлого будущего, где царит радость, где в почете труд и прославляются герои, не боящиеся опасностей.

Таким образом, общее состояние для концертного исполнения можно охарактеризовать как приподнятое и свободное. Позитивное настроение создается благодаря восходящим движениям шестнадцатых в партии фортепиано, голосов вверх и вниз, состояние радости Юэ сдерживается нотками светлой грусти, потому что мы увидим ре-

зультат свершений не сейчас, а лишь в отдаленном будущем. Когда певец Ли Ксюинг впервые решил исполнить эту песню, он встретился с Чжу Цзяньэрмом. Исполнитель вспоминает, что при обсуждении этой песни в его глазах заблестели слезы. Он любезно улыбнулся и сказал: «Среди моих ранних работ это единственная веселая и приятная работа» [6]. После этого исполнителю нетрудно представить болезненное состояние, в котором композитор тогда находился.

В «Мечте» демонстрируются более сложные, по сравнению с предыдущей песней, оттенки переживаний. Она призвана передать очень много захватывающих настроений и надежд, которые происходят в течение одного дня жизни обновленной страны. Для вокалиста эта песня представляет огромное поле звукового пространства, в котором реализуются такие сложные исполнительские приемы, как скачки на широкие интервалы, сложнейшая филигранная мелизматика, хроматические ходы, сочетание разных видов интенирования и др. Эмоциональные переживания должны изменяться в зависимости от четырех разных представлений, в которые трансформируется «мечта»: «Весенняя мечта», «Поэтическая мечта», «Моя мечта», «Красная мечта». По словам Ли Ксюинга, который долго общался с композитором, «это ключ к пониманию того, как надо петь эту пьесу» [6], так как в едином музыкальном полотне соединились любовь, личное счастье и успех родной страны.

В первом куплете песне на словах «Весенний сон», где речь идет о красоте и здоровье человека, задействован очень высокий диапазон звучания, после чего мелодия стремительно опускается вниз. Автор пытается передать состояние радости человека, находящегося в хорошей физической форме. Поэтому, когда голос переходит в область высокого диапазона на словах «Мне снилось, что у меня есть золотые крылья», эту фразу нужно исполнять очень легким звуком и жизнерадостным ощущением.

Эпизод песни, связанный с «Поэтической мечтой» напоминает многоплановую картину, сотканную из сотен образов и событий. Во время исполнения слов «Спешат люди, едут машины, летят самолеты» огромное значение отводится музыкальному ритму и звукоизобразительным средствам, создающим образ современного урбанизирован-



ного общества. Велико значение звукоподражания в звуковых линиях вокала и фортепиано, отображающих образы весны, где голос интонационно имитирует пение птиц, а партия фортепиано – быстрые потоки вод. Общее настроение – возвышенное, одухотворенное, поэтическое. Кульминационный эпизод песни связан с «Красной мечтой», он исполняется в максимальном динамическом диапазоне на словах: *Обниму тебя, О, / Пою тебе, хвалю тебя. О, / надеюсь, и вы О, / любите нас. О.*

Напряжение нарастает постепенно, пока голос не переходит в тесситуру сопрано на возгласе «ах». Две длинные ноты «си-бемоль» второй октавы формируют кульминацию напряжения. Во время их исполнения нужно обратить внимание на мелодию, чтобы сохранить непрерывность эмоций.

Выводы. Камерно-вокальное творчество Чжу Цзяньэра 1940-х годов, ставшее этапом поисков и формирования музыкального языка композитора, совпало с «экспериментальным» периодом становления китайской камерно-вокальной музыки XX века. Композитор оказался в числе первопроходцев в попытках творческого синтеза национального и европейского музыкального опыта. Ранние камерно-вокальные произведения Чжу Цзяньэра возникли на почве, подготовленной китайскими вокальными жанрами конца XIX – начала XX веков и общеевропейского русла классико-романтических традиций, давших импульс расцвету национальных композиторских школ. Проанализированный вокальный цикл ор. 1 и песни стали «пробой пера» композитора, когда он формировал средства выразительности своего музыкального языка.

Таким образом, ранний период творчества, в частности, сфера камерно-вокальной музыки, сформировал индивидуальность композиторского стиля Чжу Цзяньэра. Песни 1940-х годов характеризуются красочным письмом, ярко представляющими индивидуальность. Ранний период творчества в сфере камерно-вокальной музыки, по сути, сформировал индивидуальность Чжу Цзяньэра, его композиторский стиль.

Перспектива исследования темы заключается в изучении других периодов камерно-вокального творчества Чжу Цзяньэра, установить жанрово-стилистические связи между сочинениями, с тем чтобы обосновать целостную картину развития композиторского стиля.



ЛИТЕРАТУРА

1. Ван Ш. Жанры камерно-вокальной лирики европейского типа в китайской музыке 1920–1940 гг. // Современные проблемы науки и образования. — 2015. — № 2–1. ; URL : <https://www.science-education.ru/ru/article/view?id=20743>.
2. 汪毓和《自我否定 自我超越 不断前进——记作曲家朱践耳》，《人民音乐》1997 年第 5 期. 页. 6–9. (Ван Юй. Самоотречение во имя продвижения вперед. О композиторе Чжу Цзяньере // Народная музыка, 1997. — № 5. — С. 6–9).
3. 巩琳. 20 世纪 20–40 年代中国艺术歌曲发展概况及演唱研究. 哈尔滨 : 哈尔滨师范大学, 2013. 56 页. (Гун Линь. Общий обзор и изучение вокального представления китайских художественных песен 20–40-х гг. XX ст. Харбин : Пед. ун-т Харбин, 2013. — 56 с.).
4. 欣. 中国 20 世纪 20–40 年代古诗词 词艺术歌曲的创作特点及演唱技巧研究. 湖南师范大学, 2013. 65 页. (Гун Синь. Изучения особенностей и техники представления художественных песен на древние стихи в 20–40-х гг. XX ст. в Китае. Пед. ун-т пров. Хунань, 2013. 65 с.).
5. Ден Кайюань. Вокальные миниатюры Чжу Цзяньэра: жанрово-стилистические черты // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2018. Вип. 47. С. 223–236.
6. 李雪英回到春天的梦想 朱经理：“春天，你是谁” “梦” [电子资源] 访问方式：URL : <http://kns.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFQ&dbname=CJFD2013&filename=GEYS201302008&v=MTU2NjZHNEg5TE1yWTlGYklSOGVYMUx1eFITN0RoMVQzcVRyV00xRnJDVVJMS2ZaZVpwRml2Z1dyekpJaWpTZmI>. (Ли Ксюинг. Мечта о возвращении к весне Чжу Джингли: «Весна, когда ты» «Мечта» URL : <http://kns.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFQ&dbname=CJFD2013&filename=GEYS201302008&v=MTU2NjZHNEg5TE1yWTlGYklSOGVYMUx1eFITN0RoMVQzcVRyV00xRnJDVVJMS2ZaZVpwRml2Z1dyekpJaWpTZmI>).
7. 向延生. 中国近现代音乐家传. (2册). 沈阳: 春风文艺, 1994. 46 页. (Сян Яньшан. Биографии современных музыкантов. Ч. 2. Шэнь Ян : Культура Чунь Фэн, 1994. 46 с.).
8. 唐慧霞. 20 世纪 20–40 年代中国艺术歌曲发展及其演唱的初步研究. 福建师范大学, 2005. 60 页. (Тан Хуися. Первичное исследование раз-



вития и представления китайских художественных песен 20–40-х гг. XX ст. Пед. университет пров. Фуцзянь, 2005. 60 с.).

9. 臧杰. 20世纪上半叶中国艺术歌曲的发展历程及风格特点. 天津 : 师范大学, 2012. 50 页. (Цзан Дзе. Процесс развития и особенности манеры исполнения китайских художественных песен первой половины XX столетия. Тяньцзинь : Пед. ун-т, 2012. 50 с.).

10. 居其宏. 当代中国音乐. 青岛 : 青岛. 1997. 235页. (Цзюй Цихон. Современная китайская музыка. Цинь Дао : Цинь Дао, 1997. 235 с.).

11. Чжан Янь. Европейские методы исследования китайской классической музыки. Научная статья, 6/2006. URL : http://librar.org.ua/sections_load.php?s=art&id=232.

12. 朱践耳. 南国印象 // 朱践耳钢琴曲集 / (编辑) 童道锦, 王雁秦. 上海, 2005. 98页. (Чжу Цзяньэр. Сборник фортепианных произведений ; ред. Тун Даоцинъ, Вань Яньцинъ. Шанхай, 2005. 98 с.).

REFERENS

1. Van SH. Zhanry kamerno-vokal'noy liriki yevropeyskogo tipa v kitayskoy muzyke 1920–1940 gg. // Sovremennyye problemy nauki i obrazovaniya. 2015. — № 2–1. ; URL : <https://www.science-education.ru/ru/article/view?id=20743>.

2. Wāng yù hé 《zì wǒ fǒu dīng zì wǒ chāo yuè bù duàn qián jìn—jì zuò qū jiā zhǔ jiàn ěr》, 《rén mín yīn lè》 1997 nián dì 5 qī. —yè. 6–9. (Van Yuy. Samootrecheniye vo imya prodvizheniya vpered. O kompozitore Chzhu Tszyanere // Narodnaya muzyka, 1997. № 5. S. 6–9.)

3. Gǒng Lín. 20 shì jì 20–40 nián dài zhōng guó yì shù gē qū fā zhǎn gài kuàng jí yǎn chàng yán jiū. hā ěr bīn : hā ěr bīn shī fàn dà xué, 2013. 56 yè. (Gun Lin'. Obshchiy obzor i izucheniye vokal'nogo predstavleniya kitayskikh khudozhestvennykh pesen 20–40-kh gg. KHKH st. Kharbin : Ped. un-t Kharbin, 2013. 56 с.).

4. Xīn. zhōng guó 20shì jì 20–40 nián dài gǔ shī cí yì shù gē qū de chuàng zuò tè diǎn jí yǎn chàng jí qiǎo yán jiū. hú nán shī fàn dà xué, 2013. 65 yè. (Gun Sin'. Izucheniya osobennostey i tekhniki predstavleniya khudozhestvennykh pesen na drevniye stikhi v 20–40-kh gg. KHKH st. v Kitaye. Ped. un-t prov. Khunan', 2013. 65 с.).

5. Den Kaiyuan. Zhu Jianāra's vocal miniatures: genre and stylistic features // Problems of mutual understanding, pedagogics and theories and practices

of learning : st. sciences. Art. / Kharkiv. nat un-m mytstv im. I. P. Kotlyarevskogo. Kharkiv, 2018. Vip. 47. pp. 223–236.

6. Lǐ xuě yīng huí dào chūn tiān de mèng xiǎng zhū jīng lǐ: “chūn tiān, nǐ shì shéi” “mèng” fǎng wèn fǎng shì: URL : <http://kns.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFQ&dbname=CJFD2013&filename=GEYS201302008&v=MTU2NjZHNEg5TE1yWTIGYklSOGVYMUx1eFITN0RoMVQzcVRyV00xRnJDVVJMS2ZaZVpwRml2Z1dyekpJaWpTZmI>. (Li Ksyuing. Mechta o vozvrashchenii k vesne Chzhu Dzhangli: «Vesna, kogda ty» «Mechta» URL : <http://kns.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFQ&dbname=CJFD2013&filename=GEYS201302008&v=MTU2NjZHNEg5TE1yWTIGYklSOGVYMUx1eFITN0RoMVQzcVRyV00xRnJDVVJMS2ZaZVpwRml2Z1dyekpJaWpTZmI>).

7. Xiàng yán shēng. zhōng guó jìn xiàn dài yīn lè jiā chuán. 2cè. shēn yáng: chūn fēng wén yì, 1994. 46 yè. (Syan Yan’shan. Biografi sovremennykh muzykantov. CH. 2. Shen’ Yan : Kul’tura Chun’ Fen , 1994. 46 s.).

8. Táng huì xiá. 20 shì jì 20 yī 40 nián dài zhōng guó yì shù gē qū fā zhǎn jí qí yǎn chàng de chū bù yán jiū. fū jiàn shī fān dà xué, 2005. 60 yè. (Tan Khuisya. Pervichnoye issledovaniye razvitiya i predstavleniya kitayskikh khudozhestvennykh pesen 20–40-kh gg. KHKH st. Ped. un-t prov. Futszyan’, 2005. 60 c.).

9. Zāng Jié. 20s hì jì shàng bàn yè zhōng guó yì shù gē qū de fā zhǎn lì chéng jí fēng gé tè diǎn. tiān jīn : shī fān dà xué, 2012. 50 yè. (Tszan Dze. Protsess razvitiya i osobennosti manery ispolneniya kitayskikh khudozhestvennykh pesen pervoy poloviny KHKH stoletiya. Tyan’tszin’ : Ped. un-t, 2012. 50 s.).

10. Jū qí hóng. dāng dài zhōng guó yīn lè. qīng dǎo: qīng dǎo. 1997. 235 yè. (Tszuy Tsikhon. Sovremennaya kitayskaya muzyka. Tsin’ Dao : Tsin’ Dao, 1997. — 235 s.)

11. Chzhan Yan’. Yevropeyskiye metody issledovaniya kitayskoy klassicheskoy muzyki Nauchnaya stat’ya, 6/2006. URL : http://librar.org.ua/sections_load.php?s=art&id=232.

12. Zhū jiàn ěr. nán guó yīn xiàng // zhū jiàn ěr gāng qín qū jí / (biān jí) tóng dào jīn, wáng yàn qín. shàng hǎi, 2005. — 98 yè. (Chzhu Tszyan’er. Sbornik fortepiannykh proizvedeniy ; red. Tun Daotszin’, Van’ Yan’tsin’. Shankhay , 2005. — 98 s.)



УДК 784.071.2 (477.54 – 25)

ORCID 0000-0001-8137-487X

DOI 10.34064 / khnum 1-5212

Викторія Гіголаєва-Юрченко

**РОЛЬ И СПЕЦИФИКА ВОКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО УНИВЕРСАЛИЗМА
(НА ПРИМЕРЕ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ
КП «ХАРЬКОВСКАЯ ОБЛАСТНАЯ ФИЛАРМОНИЯ»)**

Гіголаєва-Юрченко В. Роль и специфика вокально-исполнительского универсализма (на примере деятельности КП «Харьковская областная филармония»). Статья посвящена проблеме изучения такого актуального в сфере современного вокального исполнительства профессионального явления, как «вокально-исполнительский универсализм», который наиболее ярко представлен в наши дни на концертной сцене. КП «Харьковская областная филармония» является концертной организацией, где, в отличие от оперного театра, не существует четко регламентированных жанровых приоритетов. Поэтому и опера, и джаз и даже поп-музыка органично сосуществуют на одной сцене. Такое жанрово-стилистическое разнообразие влечет за собой необходимость для солиста (солистки) соответствовать исполнительскому комплексу, включающему в себя целый ряд требований, а именно вокально-технической и сценической свободы, владения искусством импровизации (работа с залом), вокальной выносливости с учетом репертуарной нагрузки (сольный концерт, где одним певцом/певицей исполняются произведения в течение полутора часов). Не на последнем месте оказываются такие критерии, как вокально-исполнительская эстетика, способность к гендерно-исполнительской трансформации и вокально-стилистическому перевоплощению в рамках одного концерта и т. д.

Ключевые слова: вокально-исполнительский универсализм, вокально-стилистическое перевоплощения, вокально-исполнительская эстетика, исполнительский комплекс, гендерно-исполнительская трансформация.

Гіголасва-Юрченко В. А. Роль і специфіка вокально-виконавського універсализму (на прикладі діяльності КП «Харківська обласна філармонія»). Стаття присвячена проблемі вивчення такого актуального у сфері сучасного вокального виконавства професійного явища, як «вокально- вико-

навський універсалізм», який найбільш яскраво представлений у наші дні на концертній сцені.

КП «Харківська обласна філармонія» є концертною організацією міста Харкова, де, на відміну від оперного театру, не існує чітко регламентованих жанрових пріоритетів. Тому і опера, і джаз і навіть поп-музика органічно співіснують на одній сцені. Таке жанрово-стилістичне розмаїття тягне за собою необхідність для соліста (солістки) відповідати виконавському комплексу, що включає до себе цілий ряд вимог, а саме вокально-технічної та сценічної свободи, володіння мистецтвом імпровізації (робота із залом), вокальної витривалості з урахуванням репертуарного навантаження (сольний концерт, де одним співаком або співачкою виконуються твори протягом півтори години).

Не на останньому місці виявляються такі критерії, як вокально-виконавська естетика, здатність до гендерно-виконавчої трансформації та вокально-стилістичного перевтілення в рамках одного концерту та інш.

Ключові слова: вокально-виконавський універсалізм, вокально-стилістичне перевтілення, вокально-виконавська естетика, виконавський комплекс, гендерно-виконавська трансформація.

Gigolayeva-Yurchenko V. The role and specificity of vocal-performing universalism (on the example of the activity at MC “The Kharkiv Regional Philharmonic Society”).

The relevance of the topic. The dynamics of cultural development in the 21st century sets for the interpreter-vocalist tasks that require a quick and high-quality response to public inquiries (challenges of the time), on which the performing demand at a particular institution directly depends.

MC “The Kharkiv Regional Philharmonic Society” is a concert organization, where, unlike the opera theatre, there are not clearly regulated genre priorities. Therefore, opera, jazz and even pop music organically coexist on the same stage. This genre and style diversity entails the need for the soloist to comply with the performing complex, which includes a number of requirements: the vocal-technical and stage freedom, the mastery of the art of improvisation (working with the audience), the vocal endurance, taking into account the repertory load (during one hour and a half). Last but not least, there are such criteria as the vocal-performing aesthetics, the ability for gender-performing transformation and the vocal-figurative reincarnation in one concert, etc.



The purpose of the article is to substantiate the role of the phonopedic method for the development of a singing voice for developing the vocal-performing universalism in the conditions of the competition between genre-performing styles and the trends of the modern vocal culture.

Analysis of recent research and publications. A great deal of interesting research and biographical works (I. Arkhipova, P. Domingo, S. Lemeshev, E. Nesterenko, B. Hmyrya, T. Madysheva,) is devoted to studying the specifics of the vocal-performing interpretation. The practicing teachers and scientists (L. Dmitriev, J. Lauri-Volpi, I. Nazarenko, V. Yushmanov) reveal the performing secrets, share their stage experience, meticulously identifying the nature and the possibilities of the voice apparatus, make historical excursions and acquaint with the vocal traditions of the past. However, none of the above scientific sources presents a systematic picture reflecting the vocal-performing process as a complex phenomenon. The author sees the indicated problem as relevant and requiring a multilateral discussion of specialists.

The presentation of the main material. As of today, the professional activity of a vocal artist, regardless of the genre direction, faces very high requirements, the most important of which is the interpretative universalism. Its fundamental element is the vocal technique, the possession of which is the basic condition that ensures the singer a long and healthy professional life.

However, up to the present, it is the vocal technique that continues to be an area of the open problem of the singing instrument, as a sound-forming object used by vocal performers to realize their artistic intentions and tasks.

The key issue of the vocal method and one of the fundamental questions of the theory of the singing art, the psychophysics that controls the phonation process remains its unexplored area.

According to V.I. Yushmanov, the technically perfect singing (or the vocal school) is a factor by which, first of all, the vocal mastery is evaluated, and the ability to sing, maintaining the phonetic clarity of vocal speech in combination with timbre rich, and at the same time bright, flying sound of the voice, steady dynamically and in the pitch on a range of at least two octaves – is one of the main requirements of the singing profession, the very necessary condition that provides the singer with the opportunity to realize their artistic intentions.

But at the same time, the impossibility of separating the singing instrument from the singer himself/herself and the secrecy of the work of the control system

of the singing process initially caused the emergence of the persistent illusion that, unlike instrumentalists, singers deal with the voice – perceived only acoustically (by the hearing).

In this regard, the development of the vocal technique, called the “singing voice setting” must include a detailed study of the functional structure of the vocal apparatus, as a musical instrument, together with the psychophysical peculiarities.

It should be noted that in the gender (male and female) and age (children, adolescents, adults) senses, the psychophysical peculiarities of the management of the vocal phonation process are diametrically opposed and require an individual approach in the vocal pedagogy.

The methods of influence on psychophysics, which are responsible for managing the vocal phonation process, the principles of its flexible correction are presented in detail in the field of phonopedia and are successfully applied by vocal phonopedists. Unfortunately, the majority of the vocal-performing and phonopedic practices coexist in parallel and intersect only in critical cases (in case of functional disorders of the vocal apparatus).

For ten years of my performing on the stage of the concert organization MC “The Kharkiv Regional Philharmonic Society” I have had a unique opportunity to try myself in different vocal genres and vocally reincarnate within the fames of even one concert. Such working conditions discipline, force to develop, and provide the opportunity to experiment and learn the professional foundations of singing with an even new power. And, of course, it would be impossible without the proper vocal and technical foundations, which should be constantly replenished and improved thanks to the knowledge of the phonopedic method of the voice development.

The conclusion. On the example of the personal experience in chamber and concert performances it has been shown that the presented issues are relevant and deserve attention. The “tandem” of phonopedia and vocal theory not only opens new horizons for singers in their vocal-performing practice, but also shows the shortest way to mastering the singing and interpretive universalism.

Key words: vocal-performing universalism, vocal-performing aesthetics, performing complex, gender-performing transformation.

Постановка проблеми. На сцене Харківської обласної філармонії регулярно проводяться різноманітні культурно-музикальні заходи, де працюють солісти, які мають можливість со-



вершенствовать свое исполнительское мастерство в разных вокально-жанровых категориях: расширять собственные профессиональные рамки, осваивать новые вокально-стилистические приемы и учиться быть универсальными интерпретаторами.

Актуальность темы заключается в необходимости обоснования исполнительской мобильности вокалиста/вокалистки. Динамика XXI века ставит перед интерпретатором-вокалистом задачи нового уровня, требующие быстрого и качественного реагирования, от чего напрямую зависит востребованность певца в концертно-производственных проектах.

Цель статьи – обосновать роль фonoпедического метода развития певческого голоса для выработки вокально-исполнительского универсализма в условиях конкуренции жанрово-исполнительских стилей и направлений современной вокальной культуры.

Анализ последних исследований по теме. Изучению специфики вокально-исполнительской интерпретации посвящено огромное количество научных исследований и биографических трудов (И. Архипова, П. Доминго, С. Лемешев, Е. Нестеренко, Б. Гмыря, Т. Мадышева). Педагоги-практики и ученые (Л. Дмитриев [3], В. Емельянов [4], Дж. Лаури-Вольпи [6], Д. Огороднов [8], В. Юшманов [9] и др.) раскрывают исполнительские секреты, делятся сценическим опытом, скуппулезно выявляя природу голосового аппарата, совершают исторические экскурсы, знакомя с вокальными традициями прошлого. Однако ни в одном из источников не представлена системная картина, отражающая вокально-исполнительский процесс как комплексное явление. Обозначенная проблема представляется актуальной и требующей многосторонней дискуссии специалистов.

Изложение основного материала. На сегодняшний день профессиональная деятельность вокального исполнителя, независимо от жанрового направления, представлена очень высокими требованиями, главное из которых – интерпретационный универсализм. Его основополагающим звеном является вокальная техника, владение которой является базовым условием, обеспечивающим певцу долгую и здоровую профессиональную жизнь. Однако до настоящего времени именно вокальная техника продолжает оставаться областью открытой

проблемы о певческом инструменте, как звукообразующем объекте, используемом вокальными исполнителями для реализации своих художественных намерений и задач.

Казалось бы, почему при таком богатом разнообразии известных вокально-педагогических методик на сегодняшний день до сих пор не существует единой системы постановки вокального голоса, которая бы включала в себя все необходимые ключевые требования и характеристики?

Обратившись к истории вопроса, стало понятным, что причина данного феномена сокрыта в эволюции различных методов преподавания, тесно связанных с эволюцией школ пения, различных по своему стилю и меняющихся в зависимости от изменения вкусов и моды. По мнению Лаури-Вольпи, было бы логично считать неизменным формирование певческих звуков, которые по своей природе зависят от биологической фонетики, основывающейся на неизменных законах. Однако преподавание вынуждено было менять свои методы и критерии в соответствии с практикой дыхания, с представлением о нем и различным использованием резонаторов. Начиная с 1650 года по 1800 год благодаря господству «мужских сопрано», фальцетистов, умело пользовавшихся результатами кастрации, биологическая фонетика певческого голоса претерпела радикальные изменения. И лишь с конца XVIII века на сценах оперных театров воцарила природная вокальная гармония и зазвучали естественные мужские и женские голоса [6].

Эволюция вокального преподавания затронула два аспекта: технический и стилистический. Первый касается формирования певческого инструмента и умения им пользоваться (труды Гиппократ и Галена); второй — воспитания вкуса и чувства прекрасного, проявляющегося при исполнении музыки (труды Платона). «Еще 2500 лет назад Гиппократ написал, что голос рождается в голове, то есть в черепных полостях. Он хотел этим сказать, что действительно звучащим телом является воздух, а качество самого звука зависит от резонанса. Звук, лишенный резонанса, — это звук мертворожденный, и распространяться не может. Гален же, со своей стороны, признавая безусловное и существенное значение звукового резонанса, утверж-



дал, что голос рождается в груди и приписывал главную роль грудным полостям. Однако ни Гиппократ, ни Гален не упоминали в своих работах о голосовых связках, придерживаясь позиции ионической школы, говорившей: «Как нас поддерживает душа (которая есть воздух), так дыхание и воздух окружают всю вселенную» [6, с. 58]. Следовательно, в вокальном преподавании главное внимание должно уделяться певческому дыханию и распространению звука. Со слов Лаури-Вольпи, методы Гиппократа и Галена породили расхождение во мнениях и в педагогических приемах, существующие до сих пор и до сих пор проявляющиеся, часто в гротескной форме, в преподавательской практике в консерваториях, частных школах. Совершенно очевидно, что гиппократовская теория звукоэмиссии, которая затрагивает ротовую полость и органы словесной артикуляции, более созвучна платоновской теории музыки и пения [6].

Слово – материальное выражение мысли и переживаний – при своем распространении использует больше черепные полости, чем грудные. Обучение должно быть подчинено воспитанию мысли и формы и достигает оно высоких результатов тогда, когда слово и звук сливаются между собой. И наоборот, если слово начинает превалировать над звуком или звук над словом (при этом чересчур активно работают одни органы и вовсе исключаются другие), пение и, соответственно, его преподавание приходят в упадок, искажаются и, наконец, приводят к вырождению чувства и понятия Прекрасного [6]. Лаури Вольпи выделил два направления в обучении вокалу: «техническое», господствовавшее в течение полутора веков (период барокко и рококо), когда техницизм определял стиль исполнения; и «экспрессивное» – в XIX веке, во время романтического периода, которому предшествовал переходный период, характеризовавшийся дискуссиями между «старой» и «новой» школой. Его целью было «выразительное пение», предполагающее активнейшее эмоциональное напряжение, чуждое бесполом голосам [6].

Из всего вышесказанного становится ясно, что Лаури Вольпи считал, что обучение пению по-настоящему выполняет свою роль лишь тогда, когда педагогу удастся сформировать у певца навыки владения тембрами своего голоса и когда он не заботится о силе звуча-

ния, а ставит своей целью добиться равномерной прозрачности всей гаммы, однородности двухоктавного диапазона, охватывающего три регистра. Эти свойства, обретаемые упорным развитием природных данных, придают голосу эластичность, необходимую для выработки настоящего *mezza voce*. Они не дают ему превращаться в фальцет («голос в голосе»), оберегают его от дуализма (которого не было у сопранистов, потому что они пели в диапазоне женского сопрано и сохраняли компактное единство всего звучания; это были бесполые голоса, но ровные, гибкие, нежные) [6].

Такой же позиции придерживались и другие представители вокального искусства. Так, великий русский композитор М. И. Глинка, который сам хорошо пел, в своих упражнениях для усовершенствования гибкости голоса делал акцент на развитие голоса с примарных звуков (со звуков среднего диапазона), которые звучат у исполнителя легко и тембрально окрашены [1].

Итальянский педагог Генрих Панофка (1807–1887) в книге «Искусство пения» уделял много внимания вопросам охраны голоса, режиму занятий, а также давал характеристику и классификацию голосам с указанием диапазонов. Автор считал, что в вокальной педагогике должно существовать столько методик, сколько учеников [8]. Пример тому – Павел Лисициан, выдающийся русский певец и педагог, проходивший стажировку в Италии. Занимаясь сразу у нескольких преподавателей, он анализировал и отбирал полезные, удобные для себя приемы, упражнения. В преподавательской деятельности П. Лисициан уделял внимание таким вопросам, как пение в высокой позиции, применение головного резонатора, точное, без «подъездов» интонирование, свобода и раскрепощение дыхания и гортани [1].

Другой солист (бас) Мариинского театра, педагог, профессор Санкт-Петербургской консерватории Иван Иванович Плешаков (1888–1976) придерживался в работе над голосом принципов простоты и естественности, пения в высокой певческой позиции, ощущения «куполо», прикрытия звука [1].

Педагог-музыкант Д. Огороднов, автор «Методики комплексного воспитания вокально-речевой и эмоционально-двигательной культуры человека» [7], разработанной в 60-х годах XX в., своей главной

задачей ставил бережное воспитание голоса каждого учащегося (особенно в первые годы обучения), постепенное выявление и обогащение его естественного тембра и на этой основе — комплексное развитие всех музыкальных и всех творческих способностей человека. Им созданы вокальные алгоритмы, в которых находят соединение зрительные образы, мышечное ощущение и воспроизведение звука. Благодаря алгоритмам воспитывается самоконтроль, слуховое, зрительное, интонационное внимание. Процесс звучания сопровождается жестом руки, учащиеся сами управляют процессом дыхания по рисунку алгоритма и развивают навыки долгого и экономного выдоха [7]. Главная задача вокального педагога — научить своего ученика слышать звучание собственного голоса, понимать и контролировать его певческую природу, находить приемы и методы, которые устраняют мешающие исполнению зажимы, воспитывать правильные вокальные ощущения, выработать необходимые певческие навыки.

Таким образом, все представленные выше методические рекомендации нацелены на освоение мышечной и сценической свободы путем контроля за собственными ощущениями во время фонации.

Ключевым вопросом вокальной методики и одним из фундаментальных вопросов теории певческого искусства, его неисследованной областью, остаётся психофизика, управляющая фонационным процессом. По мнению В. Юшманова, технически совершенное пение (или вокальная школа) является фактором, по которому, прежде всего, оценивается вокальное мастерство, и способность петь, сохраняя фонетическую ясность вокальной речи в сочетании с тембрально насыщенным, и вместе с тем ярким, полётным звучанием голоса, динамически и звуковысотно устойчивым на диапазоне не менее двух октав — является одним из основных требований певческой профессии, тем необходимым условием, которое обеспечивает певцу/певице возможность реализации своих художественных намерений. Вместе с тем невозможность отделения певческого инструмента от самого певца и скрытность работы системы управления певческим процессом изначально стали причиной возникновения стойкой иллюзии, что, в отличие от инструменталистов, певцы имеют дело с голосом — воспринимаемым лишь акустически (слухом) [9].

В связи с этим освоение вокальной техники, называемой «постановкой певческого голоса», обязано включать в себя детальное изучение функционального устройства *голосового аппарата как музыкального инструмента* в комплексе с психофизическими особенностями. Отметим, что в гендерном (мужчины и женщины) и возрастном (дети, подростки, взрослые) смыслах психофизические особенности управления певческим фонационным процессом диаметрально противоположны и требуют индивидуального подхода в вокальной педагогике. Методики влияния на психофизику, отвечающую за управление певческим фонационным процессом, принципы ее грамотной коррекции детально представлены в области фонопедии и успешно применяются с вокальными фонопедами.

Фонопедия – это комплекс педагогического воздействия, направленного на постепенную активизацию и координацию нервно-мышечного аппарата гортани специальными упражнениями, коррекцию дыхания и личности обучающегося. Специальные тренировки позволяют установить такой способ функционирования голосового аппарата, при котором полноценный акустический эффект может быть достигнут с наименьшей нагрузкой. Фонопедия базируется на физиологии голосообразования, принципах дидактики, методологических основах логопедии и тесно связана с дисциплинами медико-биологического цикла. Функциональные тренировки, направленные на коррекцию голоса, проводятся с учетом патологических изменений голосового аппарата, которые диагностируются врачом-фониатром или оториноларингологом. Кроме этого, для определения первичности или вторичности голосового дефекта учитывается нервно-психическое состояние человека [5].

Одной из наиболее востребованных на сегодняшний день является обучающая программа фонопед В. Емельянова «Фонопедический метод развития голоса» [4]. Термин «фонопедический», по мнению автора, подчеркивает оздоровительную и профилактическую функции представленного метода, это подготовительный, вспомогательный, узконаправленный метод приоритетного решения координационных и тренировочных задач.

Фонопедический метод В. Емельянова предполагает 5 циклов упражнений: 1) артикуляционная гимнастика; 2) интонационно-фо-



нетические упражнения; 3) голосовые сигналы доречевой коммуникации; 4) фонопедические программы в нефальцетном режиме; 5) фонопедические программы на переходе из нефальцетного в фальцетный режим. Эта методика предусматривает выработку основных показателей академического певческого голосообразования и тренаж соответствующих мышц при помощи упражнений, нацеленных для освобождения скованной нижней челюсти и способствующих расширению диапазона.

Основным принципом данной методики является использование пусковых воздействий на механизм саморегуляции голосообразования, имеющиеся у каждого человека, независимо от его вокальной одарённости. При этом В. Емельянов подчеркивает, что его методика ни в коей мере не является способом обучения пению как искусству, но специальной, узконаправленной, подготовительной и вспомогательной – фонопедической по своему назначению и способам воздействия [4]. Практика показывает, что фонопедические упражнения дают положительный эффект при массовом их применении в вокальной педагогике именно как фонопедическое средство снятия утомления голосового аппарата. Применение данной методики рекомендуется и для профилактики расстройств голосообразования, горлового звучания, а упражнения данного цикла нацелены на активизацию голосового и артикуляционного аппарата в речевом режиме, и выработку навыка произвольного управления лицевой мускулатурой для совершенствования в психологическом аспекте регулировочного образа голоса на основе звучания не соответствующего истинной природе голоса (фальцете).

К сожалению, в большинстве случаев вокально-исполнительская и фонопедическая практики существуют параллельно и пересекаются лишь в критических случаях (при функциональных расстройствах голосового аппарата)¹. На протяжении десяти лет служения на сцене концертной организации КП «Харьковская областная филармония»

¹ Рассуждения на данную тему опираются исключительно на личный опыт автора статьи, который является профессиональной певицей и вокальным фонопедом в одном лице.

я имею уникальную возможность «пробовать себя» в разных жанрах и вокально перевоплощаться в рамках одного концерта. Такие условия работы дисциплинируют, заставляют развиваться, дают возможность экспериментировать и познавать себя все с новой и с новой профессиональной стороны. И, конечно, это было бы невозможно без должной вокально-технической базы, которую я постоянно пополняю и совершенствую благодаря знаниям фонопедического метода развития голоса.

Выводы. На примере личного опыта певческой деятельности и сочетания её с практикой фонопедии обосновано актуальность проблемы, которая заслуживает внимания и в практическом смысле. Партнерский тандем фонопедии и вокальной теории не только открыл бы певцам и певицам новые горизонты в вокально-исполнительской практике, но и проложил бы кратчайший путь к постижению сути интерпретаторского универсализма.

Перспектива дальнейшей разработки темы заключается в необходимости привлечения основ фонопедии в качестве дополнительного теоретического и методического материала к учебным курсам дисциплин «Музыкальная интерпретация», «Основы вокальной методики» для студентов высших учебных музыкальных заведений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вокальные методики в помощь педагогу по вокалу [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <https://infourok.ru/vokalnie-metodiki-v-pomosch-pedagogu-po-vokalu-2153504.html>.
2. Горностай П. Основы теорії гендеру : навч. посібник. Київ : К.І.С., 2004. С. 132–156.
3. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики. М. : Музыка, 1968. 675 с.
4. Емельянов В. В. Развитие голоса. Координация и тренинг : учеб. пособие. СПб. : Лань, 2003. 192 с., илл.
5. Лаврова В. Логопедия. Основы фонопедии : учебное пособие. М., 2007, 177 с.
6. Лаури-Вольпи Дж. Вокальные параллели : учеб. пособие. М. : Музыка, 1972. 303 с.



7. Огороднов Д. Е. Методика комплексного воспитания вокально-речевой и эмоционально-двигательной культуры человека [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.ogorodnov.info>.

8. Панофка Г. Искусство пения: Теория и практика для всех голосов / пер. с итал. Р. Н. Арской ; под общ. ред. Е. Н. Артемьевой. М. : Музыка, 1968. 215 с.

9. Юшманов В. И. О принципах профессиональной подготовки вокалистов в классе сольного пения консерватории (на материале исследования работы профессоров Ленинградской консерватории Е. Г. Ольховского, И. И. Плешакова и В. М. Луканина) : автореф. дис. ...канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 – Музыкальное искусство. Л., 1986. 24 с.

REFERENCES

1. Vokal'nye metodiki v pomoshch' pedagogu po vokalu. [EHlektronnyj resurs]. — Rezhim dostupa : <https://infourok.ru/vokalnie-metodiki-v-pomosch-pedagogu-po-vokalu-2153504.html>.

2. Gornostaj P. Osnovi teorii renderu : navch. posibnik. Kiïv : K.I.S., 2004. S. 132–156.

3. Dmitriev L. B. Osnovy vokal'noj metodiki. M. : Muzyka, 1968. 675 s.

4. Emel'yanov V. V. Razvitie golosa. Koordinaciya i trening : ucheb. posobie. SPb. : Lan', 2003. 192 s., ill.

5. Lavrova V. Logopediya. Osnovy fonopedii : uchebnoe posobie. M., 2007, 177 s.

6. Lauri-Vol'pi Dzh. Vokal'nye paralleli : ucheb. posobie. M. : Muzyka, 1972. 303 s.

7. Ogorodnov. D. E. Metodika kompleksnogo vospitaniya vokal'no-rechevoj i ehmocional'no-dvigatel'noj kul'tury cheloveka. [EHlektronnyj resurs]. — Rezhim dostupa : <http://www.ogorodnov.info>.

8. Panofka G. Iskustvo peniya: Teoriya i praktika dlya vsekh golosov / per. s ital. R. N. Arskoj; pod obshch. red. E. N. Artem'evoy. M. : Muzyka, 1968. 215 s.

9. Yushmanov V. I. O principah professional'noj podgotovki vokalistov v klasse sol'nogo peniya konservatorii (na materiale issledovaniya raboty profesorov Leningradskoj konservatorii E. G. Ol'hovskogo, I. I. Pleshakova i V. M. Lukanina) : avtoref. dis. ...kand. iskuststvovedeniya: spec. 17.00.02 – Muzykal'noe iskustvo. L., 1986. 24 s.



ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Ван Дуаньгуй – аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського; (науковий керівник – доктор мистецтвознавства, професор Л. В. Шаповалова); e-mail: 343708873@qq.com

Клендій Олег Миколайович – аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського; (науковий керівник – доктор мистецтвознавства, професор Л. В. Шаповалова); e-mail: olehklendiy@gmail.com

Лермонтова Олена Миколаївна – аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського; (науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, старший викладач Шаповал О. П.); e-mail: flybikes2010@gmail.com

Лян Цзітао – аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського; (науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент Ніколаєвська Ю. В.); e-mail: 107557187@qq.com

Михайлова Наталя Миколаївна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хорового диригування ХНУМ імені І. П. Котляревського; e-mail: nata.mik.76@gmail.com

Міц Оксана Романівна – аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського; (науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, професор Чернявська М. С.); e-mail: pianokisa@gmail.com

Николенко Роксана Вікторівна – аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського; (науковий керівник – доктор мистецтвознавства, доцент Александрова О. О.); e-mail: nikolenko.roksana@gmail.com

Прокопов Сергій Миколайович – заслужений діяч мистецтв України, професор, завідувач кафедри хорового диригування ХНУМ імені І. П. Котляревського; e-mail: sn.prokopov@gmail.com



Радкевич Юлія Миколаївна – аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського; e-mail: refleksia@ukr.net

Чжан Гуанцзянь – аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського; (науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, професор Чернявська М. С.); e-mail: pianokisa@gmail.com

Чжу Фендайцзяо – аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського; (науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, професор Чернявська М. С.); e-mail: pianokisa@gmail.com

Хань Сюебін – аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського (науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, професор Чернявська М. С.); e-mail: pianokisa@gmail.com

Гіголасва-Юрченко Вікторія Олександрівна – кандидат мистецтвознавства, солістка-вокалістка КП «Харківська обласна філармонія»

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

Затверджено рішенням Атестаційної комісії МОН України
від 22.12.2016, наказ № 1609,
як наукове видання для публікацій основного змісту дисертацій
на здобуття наукових ступенів доктора та кандидата за спеціальністю
«мистецтвознавство»

Виходить з 1995 р.

ПРОБЛЕМИ ВЗАЄМОДІЇ МИСТЕЦТВА, ПЕДАГОГІКИ ТА ТЕОРІЇ І ПРАКТИКИ ОСВІТИ

Когнітивне музикознавство

**Збірник наукових статей
Випуск 52**

Відповідальний за випуск: д-р мистецтвознавства, професор Л. В. Шаповалова

Комп'ютерна верстка:

О. Б. Мальцев

Підписано до друку 6.02.2019. Формат 60 x 84 1/16.

Умов. др. арк. 11,7. Об. вид арк. 12,4.

Зам. № ЕП-1904181. Тираж 300 прим.

Видавництво «Естет Прінт»

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи

ДК № 6381 від 3.09.2018

тел.: +38 (050) 831-58-36

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