

ISSN 2519-4143

Міністерство культури та інформаційної політики України
Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського

АСПЕКТИ ІСТОРИЧНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА

Випуск XXXV (35)

Збірник наукових статей

Харків
2024

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

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

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

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

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

А 90

Аспекти історичного музикознавства: зб. наук. ст. Вип. XXXV (35). Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Русакова, Я. О. Сердюк. Харків: ХНУМ, 2024. 292 с. ISSN 2519-4143

У збірці представлені різноманітні наукові розвідки, що охоплюють як українську, зокрема харківську, тематику (розділи 1–2), так і сучасний досвід світової музичної культури та її історичні реалії (розділ 3).

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

ISSN 2519-4143

Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

ASPECTS OF HISTORICAL MUSICOLOGY

Issue XXXV (35)

Collection of Research Papers

Kharkiv
2024

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

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

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

Editors-compilers: Larysa Rusakova, Yaroslava Serdiuk

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

Aspects of historical musicology: collection of scientific articles. Issue XXXV (35). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts; editors-compilers L. Rusakova & Ya. Serdiuk. Kharkiv: KhNUA, 2024. 292 p. ISSN 2519-4143

A 90

The collection presents a variety of scientific studies covering both Ukrainian, in particular Kharkiv, topics (Sections 1–2), as well as the modern experience of world musical culture and its historical realities (Section 3).

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

ЗМІСТ

Розділ 1.

Музика України: історичні реконструкції й сучасні здобутки

<i>Богатирьов В. О.</i>	Стратегія історично орієнтованого оркестрування співогри «Підгіряни» М. Вербицького	9
<i>Смірнов А. Ю.</i>	Виконавська доля літургій О. Кошиця	30
<i>Маклюк Д. М.</i>	«Київ – серце України!» Володимира Губи в контексті оновлення камерно-вокального репертуару	47
<i>Мельниченко М. В.</i>	Жанрово-стильові трансформації у творах для баяна українських композиторів останньої третини ХХ – ХХІ століть	70

Розділ 2.

Харківські контексти

<i>Мельник А. О., Кучеренко С. І.</i>	Видатні викладачі кафедри оркестрових струнних інструментів ХНУМ імені І. П. Котляревського у спогадах учнів ...	85
<i>Єгоров Є. О.</i>	Творчий універсалізм О. Міщенко	100
<i>Сердюк О. В.</i>	Роль Харківського Вагнерівського товариства у справі популяризації сучасної музично-театральної культури	118
<i>Коноров О. О.</i>	Харківський національний академічний театр опери та балету: історія в дзеркалі тенорового мистецтва	139

Розділ 3.

Світова музична культура

<i>Варавкіна-Тарасова Н. П.</i>	Сакральна архітектоніка Сарабанди <i>h-moll</i> Й. С. Баха з Партити № 1 для скрипки соло (<i>пам'яті Вчителя, професора Арсенія Миколайовича Котляревського</i>)	160
<i>Кисельова Т. І.</i>	Жанровий синтез в опері « <i>La muette de Portici</i> » Д. Обера	181
<i>Тарасенко Н. О.</i>	« <i>Sieben Magnificat-Antiphonen</i> » Арво Пярта: переосмислення традиції	198
<i>Ващенко О. В.</i>	Тенденції розвитку зарубіжного інструментального концерту кінця XX – першої чверті XXI століття	225
<i>Воскобойніков Я. В.</i>	Альбоми « <i>Autograph</i> » і « <i>Le poète du piano</i> » – дві версії медійної само-репрезентації французького піаніста Олександра Таро	251
<i>Ван Юцзе</i>	Шляхи оновлення жанрового амплуа флейти в творчості Джин Та (на прикладі Сонати ор. 3 № 1)	272

TABLE OF CONTENTS

Section 1.

**Music of Ukraine:
historical reconstructions and modern achievements**

<i>Volodymyr Bohatyriov</i>	The strategy of historically oriented orchestration of M. Verbytskyi's play "Pidhiriany"	9
<i>Artur Smirnov</i>	The performance fate of the Liturgies by O. Koshyts	30
<i>Dmytro Makliuk</i>	"Kyiv – the heart of Ukraine!" by Volodymyr Huba in the context of updating the chamber vocal repertoire	47
<i>Maksym Melnychenko</i>	Genre and stylistic transformations in the works for bayan by the Ukrainian composers of the last third of the 20th – 21st centuries	70

Section 2.

Kharkiv contexts

<i>Alla Melnyk, Stanislav Kucherenko</i>	The outstanding teachers of the Department of Orchestra String Instruments at Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts in memories of the students	85
<i>Yehor Yehorov</i>	Oleksandr Mishchenko's creative universalism	100
<i>Oleksandr Serdiuk</i>	The role of the Kharkiv Wagner's Society in the promotion of modern music-theatrical culture	118
<i>Oleksii Konorov</i>	Kharkiv National Academic Opera and Ballet Theatre: history in the mirror of the tenor art	139

Section 3.

The world musical culture

<i>Nadiia Varavkina-Tarasova</i>	Sacred architecture of J. S. Bach's <i>Sarabanda in B minor</i> from Partita No. 1 for solo violin (in memory of Teacher, Professor <i>Arsenii Mykolaiovych Kotliarevskiy</i>)	160
<i>Tetiana Kyseliova</i>	Genre synthesis in D. Auber's opera "La Muette de Portici"	181
<i>Nazarii Tarasenko</i>	Arvo Pärt's "Sieben Magnificat-Antiphonen": rethinking tradition	198
<i>Olena Vashchenko</i>	Trends in the development of the foreign instrumental concerto at the turn of the 20 th – the first quarter of the 21 st century	225
<i>Yakiv Voskoboinikov</i>	Albums "Autograph" and "Le poète du piano": two versions of the media self-representing the French pianist Alexandre Tharaud	251
<i>Wang Youjie</i>	The ways of renewing the genre role of the flute in Jin Ta's creativity (on the example of Sonata Op. 3 No. 1)	272

Розділ 1. МУЗИКА УКРАЇНИ: історичні реконструкції й сучасні здобутки

УДК: 78.071.1(477)(092):781.63

DOI 10.34064/khnum2-3501

Богатирьов Володимир Олександрович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
викладач кафедри композиції та інструментування,
аспірант кафедри теорії музики
e-mail: izzbva@gmail.com
ORCID iD: 0000-0001-6946-0636

Стратегія історично орієнтованого оркестрування співогри «Підгіряни» М. Вербицького

Відсутність оригіналів партитур стає перешкодою до осмислення творчої спадщини українських композиторів. Вирішенням цієї проблеми є створення сучасних редакцій, які б урахували стильову специфіку епохи першоджерел. Ключем до коректного відтворення оркестрових та музично-драматичних композицій може стати стратегія історично орієнтованого оркестрування. Визначення алгоритму дій, які уможливають реалізацію цієї стратегії, на прикладі оркестрування співогри М. Вербицького «Підгіряни» автором цієї статті є метою цього дослідження. Його наукова новизна полягає у формулюванні поняття «історично орієнтоване оркестрування» і характеристиці його ключових положень, визначених у процесі роботи над «Підгірянами». Застосовані в дослідженні історичний, історико-теоретичний і технологічний підходи спрямовані на визначення контексту появи співогри «Підгіряни» і хронології її постановок, розгляд функціонування понять «автентичне виконавство», «історично інформоване виконавство», «історично орієнтоване виконавство», конкретних прийомів оркестрування. У висновках зазначено, що стратегію історично орієнтованого оркестрування у співогрі «Підгіряни» М. Вербицького втілено через використання відповідного до епохи і стилю композитора інструментального складу, функціональний розподіл оркестрових груп, чітку взаємодію вокальних голосів з оркестром, використання базових виконавських технік та характерних інструментальних прийомів.

Ключові слова: оркестрування; історично орієнтоване оркестрування; оперна спадщина М. Вербицького; співогра «Підгіряни»; стиль; жанр; тембр; фактура; композиторська творчість.

Постановка проблеми.

Історичні умови, у яких перебувала українська культура в ХІХ–ХХ століттях, спричинили сьогочасну проблему доступу до певних нотних матеріалів, зокрема оригіналів партитур або оркестрових голосів музично-театральних і оркестрових творів. Наявні в особистих або державних архівах копії фортепіанних перекладень, окремих інструментальних партій або частин готових партитур не дозволяють повною мірою оцінити творчий доробок українських композиторів минулого і презентувати його широкому загалові. Це спонукає сучасних композиторів відновлювати, реконструювати чи аранжувати твори українських класиків. У статті запропоновано аналіз редакції співогри М. Вербицького «Підгіряни», створеної автором дослідження, з точки зору стратегії оркестрування.

Останні дослідження і публікації. Співогра «Підгіряни» не входить до репертуару музично-драматичних театрів. Це становить проблему для аналізу, оскільки виокремлення музичної складової у цьому жанрі без знання лібрето, контексту появи, прем'єрної постановки і подальшої долі твору не дає повної «картини» його сприйняття. Дослідження, присвячені історії створення і хронології постановок «Підгірян», здійснені театрознавцем Б. Козаком. Він з'ясував, що поштовхом до написання М. Вербицьким співогри став конкурс, ініційований театром «Руська Бесіда». Конкурсна прем'єра відбулася 27 квітня 1865 року, і після завершення відбору «...завдяки музиці... [п'єса – В. Б.] посіла перше місце» (Козак, 2017а: 215). Представлена робота на лібрето І. Гушалевича змогла вийти за кордони Галичини, оскільки театрознавець наводить відомості про наміри перекладу тексту російською, чеською і польською. Проте ці ідеї не вдалося реалізувати через певні соціокультурні причини.

Широкої популярності співогра здобула завдяки театральній трупі М. Кропивницького та М. Старицького. Після перемоги на конкурсі п'єса увійшла до репертуару театру «Руська Бесіда».

Близько 1875 року, під час свого перебування на Галичині, М. Кропивницький відвідує вистави театру й особливо відзначає твір М. Вербицького. Існують відомості, що у 1876 році театральний діяч виконує сцену з «Підгірян» (Козак, 2017b: 26). Однак через заборону використання української мови у друкованих виданнях і театральних постановках (так званий «Емський указ») про співогру згадується у 1884 році. За відомостями Б. Козака, її під назвою «Підгоряне. Карпатські рускіє» поставили 1 лютого в Одесі трупю М. Старицького, у якій грав М. Кропивницький (там само: 27). У той же час її було відредаговано і перекладено, але сам театрознавець не має відомостей про авторство цієї версії. Востаннє трупа М. Кропивницького ставила п'єсу у 1900 році (там само: 31).

Долю «Підгірян» на сцені «Руської бесіди» описують музикознавиці В. Антошевська і Л. Кияновська. На час створення М. Вербицьким співогри в тогочасній Галичині діяли три політичні рухи – проукраїнський, пропольський, проросійський. Останній породив течію «москвофільства», що основана на ідеї національно-культурної єдності українського і російського народів. «Серед прибічників цієї течії був автор “Підгірян” Іван Гушалевич», – повідомляє В. Антошевська (Антошевська, 2023). Яскравим вираженням поглядів москвофілів було створення штучної мови, яка отримала назву «язичіє». Її основу складали суміш «...української, російської та церковнослов'янської...» (Антошевська, 2023). Саме нею було написано оригінальний текст до «Підгірян», і у цьому варіанті співогра успішно ставилася в театрі «Руська бесіда» від 1865 року аж до першої третини ХХ століття. Таке довге життя п'єси Л. Кияновська пояснює не стільки сюжетною складовою, що спиралася на життя і побут підгірських українців, скільки музикою М. Вербицького: «Мелодичне багатство, винахідливість у поєднанні ритмоінтонаційної основи народної пісні з індивідуальним романтичним стилем митця – одна з основних складових його таланту» (Коломоєць, 2023b).

Незважаючи на успіх, після Першої світової війни співогра виконувалася рідше, що було пов'язано зі складними геополітичними та соціокультурними зрушеннями в Галичині. Після поразки

в україно-польській війні її територія 1919 року переходить до складу Республіки Польща, яка «не враховувала національних та соціальних інтересів української меншини» (Зашкільняк, 2003: 7). А із приходом радянської влади на терени Західної України 1939 року творчість М. Вербицького загалом була заборонена. Це ставлення тодішньої влади Л. Кияновська характеризує таким чином: «Його “неблагонадійність” пояснювалась, по-перше, тим, що він був композитором-священником, а другий “гріх” був ще набагато важчим: автор Гімну України, визнаного комуністичною владою націоналістичним. Через те його фактично викреслили з кола української музики, його твори не звучали ні з концертної естради, ні, тим більше, зі сцени» (цит. за: Коломоець, 2023b).

Розібравшись із контекстом створення і хронологією постановок, необхідно звернутися до джерел, що обґрунтовують стратегію оркестрування. Питання «історично орієнтованого оркестрування» не розглядалося в наявних наукових джерелах, тому вважаємо доцільним звернення до сфери виконавської музичної практики. У вітчизняному музикознавстві поняття «автентичного» або «історично орієнтованого» виконавства розглядають численні дослідники, але найбільш доречними для обґрунтування запропонованої стратегії є розвідки О. Величко, Є. Лазаревич і Ю. Ніколаєвської.

У праці О. Величко розвиток цього типу практики пояснюється глибоким інтересом сучасників до музики минулого і бажанням відновити забуті твори. Науковиця наводить перелік фестивалів, тематика яких присвячена докласичній музиці. Їхня поширеність приводить до появи колективів, які спеціалізуються у цій сфері, а це, своєю чергою, зумовлює відкриття у закладах вищої освіти відповідних профілізацій. Дослідниця зазначає, що «...актуальність автентично трактованої стародавньої музики поставила у центр уваги виконавців-інструменталістів, керівників колективів, науковців-дослідників та музичних педагогів необхідність переосмислення усталених традицій прочитання музики різних епох з урахуванням естетики, тембро-акустичного образу епохи, темпово-часової драматургії технічно-виконавських засобів, а також послідовної ретроспекції виконавських манер та освітніх систем, викладених

у трактатах, методах, інструментальних школах визначними виконавцями-віртуозами, педагогами, конструкторами-органологами минулих епох» (Величко, 2015: 90).

Проте подібний підхід викликає активні дискусії в музичній сфері, що їх описує Є. Лазаревич. Передусім критика стосується власно назви такого типу практики. Спираючись на Р. Тарускіна, Дж. Кермана та інших західних дослідників, науковиця описує поступовий відхід від концепції «автентичного виконання» до ідеї «історично орієнтованого» або «історично інформованого». Це пояснюється тим, що для передачі реального (автентичного) звучання творів минулих часів необхідне розуміння традиції їх виконання. Для цього важливою є поступова передача знань і навичок від попередніх поколінь наступним, як це відбувається у народній музиці. «У виконавців давньої музики ХХ ст. відсутня ланцюговість передавання і засвоєння традиції. Наслідком цього ... стало акцентування уваги на матеріальних аспектах виконання, а не на виконавських техніках, стилях, естетичних завданнях», – наголошує Є. Лазаревич (2017: 254). Незважаючи на критику, розвиток цього напрямку в музичному мистецтві не зупинився, і сучасні інтерпретатори давньої музики, на думку дослідниці, змогли адаптувати досвід попередників у цілком органічну концепцію.

Ю. Ніколаєвська називає подібну концепцію «аутентична виконавська стратегія». Науковиця пояснює, що це «така організація модальної форми музичного твору, що базується на стійкій системі орієнтирів (закладених у тексті твору) та відтвореній в акустичній формі, що співвіднесена з традиціями епохи, в якій цей твір було створено (включаючи весь комплекс засобів музичної виразності)» (Ніколаєвська, 2017: 194). Дослідниця звертає увагу, що сучасний підхід у виконанні давньої музики спирається на синтез академічної і аутентичної традицій: від першої береться система засобів виразності та інструментарій, а від другої – естетичні засади та досвід першовідкривачів цього руху.

Вибрана стратегія зумовлює розгляд джерел, присвячених оркестровому стилю М. Вербицького. Праця Л. Корній «Історія української музики. Частина третя (XIX ст.)» є однією з небагатьох, де

творчість композитора досліджено у цьому аспекті. Науковиця зазначає, що оркестровий доробок композитора передусім пов'язаний із театральними виставами. «Увертюри-симфонії», як їх визначено авторкою, виконувалися перед початком п'єси або в антрактах (Корній, 2001: 218). У них галицько-українські народні джерела та міські пісні-романси інтегрувалися в самобутній стиль, який спирався на зразки класицизму і раннього романтизму. «Увертюри-симфонії М. Вербицького своєю структурою близькі до ранньо-романтичних увертюр Дж. Россіні, Д. Обера, зокрема до утвердженого Россіні типу увертюри, написаної у формі сонатного алегро без розробки (такий тип увертюри використовував В. А. Моцарт в опері “Весілля Фігаро”», – пише Л. Корній (там само).

Ураховуючи наведені твердження, доцільно звернутися до джерел, присвячених оркеструванню доби класицизму. С. Коробецька, у працях якої розглядається оркестровий стиль митців означеної епохи, визначає важливу роль інструментального складу, який є «атрибутом класичного оркестрового стилю» (Коробецька, 2011: 190). Саме в той час викристалізовується склад із вісьмома дерев'яними, чотирма мідними духовими, литаврами і струнно-смичковими. Кожна група наділена своїми конкретними функціями, що приводить до їх розмежування і встановлює періодичність використання. Серед характерних ознак «класичного» оркестрування дослідниця визначає розмежування елементів за вертикаллю, баланс вертикального комплексу за рахунок тембрового узгодження, акустичне розташування акордів, темброво-динамічне сполучання, оркестровий колорит на основі гармонії, значну кількість камерно-інструментальних епізодів (там само: 192–199).

Обґрунтування поняття «історично орієнтоване оркестрування» вимагає залучення допоміжних понять, які розкривають його сутність. Історично орієнтоване оркестрування – це процес, який має на меті створення певної темброво-фактурної структури (Г. Савченко) твору, детермінованої його жанром, епохальним та індивідуальним стилем композитора. Г. Савченко у роботі, присвяченій оркестровому мисленню, дає таке визначення: «Темброво-фактурна структура – це система горизонтально-вертикальних

функціональних відносин елементів оркестрової фактури, що структурують звукоматерію твору в часі та просторі відповідно до законів музичної мови, надаючи їй одночасно й унікального, й типового звучання... В темброво-фактурній структурі нами підкреслюється ієрархічність рівнів і підсистем» (Савченко, 2022: 87).

Мета дослідження – визначити алгоритм дій, які уможливають реалізацію історично орієнтованого оркестрування, на прикладі співогри М. Вербицького «Підгіряни», яку було оркестровано автором цієї статті.

Інноваційною складовою дослідження є формулювання поняття «історично орієнтоване оркестрування» і характеристика його ключових параметрів, які було виокремлено у процесі роботи над «Підгірянами».

Методологія дослідження. Для визначення контексту створення співогри «Підгіряни» і хронології її постановок застосовано історичний метод дослідження; для розгляду функціонування в науковому дискурсі понять «автентичне виконавство», «історично інформоване виконавство», «історично орієнтоване виконавство» – історико-теоретичний аналіз; для визначення конкретних прийомів оркестрування – технологічний підхід.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Незважаючи на те, що багато перекладень створюються композиторами-сучасниками або недалекокими «нащадками» авторів, явище аранжування здебільшого стосується давно написаних творів. Така практика не є новою: у свій час В. А. Моцарт інструментував для сучасного йому оркестрового складу оперу «Ацис і Галатей» і кантату «Олександрівське свято» Г. Ф. Генделя (The Mozart arrangement of Acis and Galatea, 2013).

Аналіз розділу «Аранжувальники» на сайті Проекту міжнародної нотної бібліотеки (англ. «International music score library project», скор. «IMSLP») засвідчує, що найбільший інтерес до створення нових редакцій давніх творів спостерігався у ХХ столітті (Arrangers, n.d.). Саме тоді виникають оркестрове перекладення «Чакони» зі Скрипкової партити № 2 Й. С. Баха, здійснене А. Казеллою, численні редакції та оркестрування творів А. Вівальді і

К. Монтеверді, виконані Д. Маліп'єро. Чималий внесок у цю справу зробили композитори другої Віденської школи: А. Шенберг був плідним оркеструвальником творів Й. С. Баха, Й. Брамса, Г. Малера, а його учень А. Веберн створив славнозвісне оркестрування «Ричеркару» з «Музичного приношення».

Названі твори в перекладеннях набувають іншої якості за рахунок уведення більшої кількості інструментів і нових технік інструментування. Тобто відбувається осучаснення першоджерела, викликане зміною контексту звучання твору. У свою чергу, випадків наближення редакції до оригіналу існує вкрай мало, що може пояснюватися відсутністю інтенції до стильового наслідування.

В Україні створення подібного типу аранжувань постає нагальною необхідністю, оскільки спадщина багатьох вітчизняних авторів була заборонена та/або втрачена. Це спонукає композиторів самостійно опрацювати наявні джерела і подекуди дописувати відсутні фрагменти з огляду на оригінальний стиль твору. Так, з міркувань відсутності оригінальної редакції історичної опери «Тарас Бульба» М. Лисенка за наших часів її виконують у редакції Б. Лятошинського і Л. Ревуцького (Самойленко, 2018: 107). Подібна тенденція не втрачає своєї актуальності, адже після розпаду СРСР з'явилася можливість опрацювати закриті до того моменту архіви і заповнити «пробіли» у творчості українських авторів.

Протягом 2022–2023 років в рамках проєкту «*Ukrainian live*» у Львівському органному залі відбулася серія історичних концертів, програма яких складалася з віднайдених і відредагованих творів українських композиторів. У 2022 році було виконано низку творів С. Людкевича, В. Барвінського, Н. Нижанківського, П. Бажанського (Коломоєць, 2023а). Наступним кроком стало редагування та оркестрування знайденої в архіві співогри М. Вербицького. Для реалізації цієї мети засновники проєкту І. Остапович і Т. Демко звернулися до автора статті, і 28 квітня 2023 року відбулася історична прем'єра співогри «Підгір'яни».

На початку роботи над аранжуванням І. Остапович і Т. Демко мали фотокопії репетиційного клав'їру, який було знайдено на початку 1990 років Л. Кияновською (Коломоєць, 2023б). Жанрова

приналежність, указана на обкладинці, – «мельодрама» – дає приблизне розуміння структури твору: розмовні діалоги із сольними / ансамблевими вокальними номерами і завершальним хоровим епізодом. Наявні у клавірі 14 вокальних номерів викладалися без літературного сюжету, співаний текст був записаний «язичієм» у неповному обсязі. Це пов'язано з тим, що актор-виконавець партії мав перед собою сценарій і співав на основі вивченого вокального матеріалу, тому виписувати весь текст не було необхідності.

Оригінального тексту І. Гушалевича не залишилося в архівах, що відомо з розвідок Б. Козака (2017a, b). У дослідженні Л. Корній надається сюжетна фабула твору, в основі якої – протистояння щирого кохання соціальної нерівності і фінансовому розрахунку: «Соціально-побутовий конфлікт розкрито в дусі романтичної драматургії (у мелодрамі виведено образ сільської знахарки, наявні сюжетні мотиви помсти і божевілля» (Корній, 2001: 189). Однак подібної інформації недостатньо для повного розуміння перебігу подій, що зумовило пошуки літературного першоджерела, а саме, варіанта тексту авторства М. Кропивницького, який мав зберегтися завдяки його поширеності на теренах України. Останній знайшовся на сайті «Діаспоріана» у вигляді машинописного відтиску, виданого М. Дячишиним (Дячишин, 1918).

Відтак синопсис сюжету і відсутні куплети пісень могли бути внесені до партитури, але постала інша проблема: записаний українською текст М. Кропивницького лише частково відповідав прописаному у клавірі «язичію» І. Гушалевича. У результаті було обрано компромісний варіант: компіляцію з оригінального тексту 1864 року і його пізнішої редакції.

Разом із редагуванням літературного тексту правки було внесено й до тексту музичного. Згідно сценарію, у партитурі впорядковано вокальні номери, чітко визначено виконавські партії, виписано коректні музичні ключі. Пісні мали багато куплетів, побудованих на тотожному мелодичному матеріалі. Це зумовило відкидання сюжетно нейтральних частин тексту або створення інших варіантів вокальних партій та оркестрування в епізодах, що вимагали збереження першоджерела.

Перед початком роботи над партитурою було обрано стратегію оркестрування, яке можна охарактеризувати як «історично орієнтоване». Сформулюємо визначення цього поняття, спираючись на концепцію Ю. Ніколаєвської (2017): *історично орієнтоване оркестрування – метод реорганізації «тембро-фактурної структури»* (Савченко, 2022: 87) *твору, який дозволяє співвіднести фіксований кінцевий результат із традиціями епохи, до якої твір належить*. З огляду на введення нового поняття, вважаємо доцільним окреслення його ключових положень.

1. Обраний інструментальний склад відповідає поширеному в конкретну історичну добу, у яку був написаний твір.

2. Зберігаються головні риси оркестрового стилю епохи, національної школи й автора музичного першоджерела.

3. Оркестрування підкреслює характерні жанрові ознаки твору.

4. Музичний склад і фактура співвідносяться з такими у певному епохальному стилі.

5. Прийоми оркестрування і коло засобів музичної виразності (таких як темброва колористика, агогіка, артикуляція, інструментальні техніки) визначаються стилем епохи та певного композитора.

Проаналізуємо співогру М. Вербицького «Підгір'яни» з огляду на наведені положення.

Указаний у партитурі інструментальний склад є малим симфонічним оркестром, який налічує вісім партій дерев'яних духових (дві флейти, два гобої, два кларнети *in B/in A*, два фаготи), чотири партії мідних (дві валторни *in F*, дві труби *in B*), партію литавр і партії квінтету струнно-смічкових (перші, другі скрипки, альти, віолончелі і контрабаси). Такий вибір зумовлений двома факторами: використанням цього типу оркестру М. Вербицьким в його увертюрах-симфоніях (Корній, 2001: 218) і складом наявного колективу виконавців – Луганського філармонічного оркестру (який виступав з оркестровими концертами у Львівському органному залі).

Опрацювання наявних у вільному доступі партитур композитора підтвердило надану Л. Корній інформацію щодо його оркестрового стилю. Характерні риси оркестрування М. Вербицького свідчать про орієнтацію на техніку композиторів класичної і

ранньоромантичної епох. Це домінування гомофонно-гармонічного типу викладу, підпорядкування елементів фактури гармонічній вертикалі, обмежене використання прийомів поліфонії (переважно підголоскової та імітаційної), функціональне розмежування оркестрових груп з опорою на струнно-смичкові, лімітоване застосування тембрового колориту (переважно як засобу музичного розвитку). У зв'язку із цим доречним став проведений аналіз оркестрових і оперних партитур В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Ф. Шуберта і Ф. Мендельсона задля виявлення репрезентативних для їхньої доби прийомів інструментування.

Більшість означених вище музичних параметрів можуть бути доречними в інструментальних творах. Проте специфіка співогри як музично-драматичного жанру вимагає дещо іншого підходу до організації музичної тканини. Залежно від смислового наповнення, вокальні номери розташовуються на початку та/або наприкінці драматичної дії, у кульмінаційних епізодах тощо. Тому важливою є кореляція оркестрування із загальною драматургією твору.

Так, перша сцена першої дії М. Вербицького розпочинається піснею «Чого лози похилились», яку співає Оля, одна з головних персонажів співогри. За відсутністю увертюри цей вокальний номер виконує експозиційну функцію, що віддзеркалено й в оркеструванні. Вступні чотири такти (*Приклад 1*) використовують майже весь оркестр, крім труб. Партії розмежовано за ієрархічним принципом: перші скрипки, флейти і кларнети виконують мелодичну функцію, віолончелі і фаготи – басову, альти і гобої – підголоскову, валторни і литаври – педально-підкреслювальну.

Вступ вокалістки у т. 5 зумовлює виключення більшості оркестрових груп: залишаються тільки партії струнно-смичкових без контрабасів, яким доручено супровідну роль. При цьому в партії перших скрипок зустрічаються мотиви вокальної мелодії, що забезпечує насичене звучання партії голосу і дає виконавиці опору.

Короткі підголоски фагота, кларнета з флейтами і педаль валторни у тт. 7–9 передують раптовому оркестровому *tutti* в кульмінації куплету (тт. 10–12). У тт. 13–20 (другий куплет) використовується часткове дублювання струнних дерев'яними духовими.

Такий виклад стає підготовкою до оркестрової інтермедії, яка звучить після завершення розділу. За принципом оркестрування вона нагадує вступні такти, але цього разу дійсно використано *tutti* за рахунок уведення партій труб (Приклад 2).

Приклад 1. *М. Вербицький «Підгір'яни», сцена №1, тт. 1–4.*

Andante

Fl.

Ob.

Cl.

p

Fg.

Cor.

V-ni I

V-ni II

V-le

mp

Timp.

Vc.

Cb.

mp

Приклад 2. *М. Вербицький «Підгір'яни», сцена №1, тт. 20–24.*

Ob. solo

mf

Cl.

Fl.

Ob.

Cl.

f

Fg.

Tr-be

Cor.

Fg.

V-ni I

V-ni II

V-le

mp *cresc.*

f

Timp.

Vc.

Cb.

mp *cresc.*

f

Третій і четвертий куплети першого номера відзначено більшою частотою використання дерев'яних духових і валторн. Регістрове положення підголосків і педалей слугує засобом підтримки партії співачки й, крім того, розмежовує духові та струнні, супровід яких надано у більш спрощеному варіанті (Приклад 3).

Приклад 3. *М. Вербицький «Підгіряни», сцена №1, тт. 40–44.*

The image displays a musical score for Example 3, featuring woodwind and string instruments. The score is organized into three systems, each with a treble and bass clef staff. The first system includes parts for Fl. I, Cl. I, Fl. II, Ob., Cl. II, Cor., and Tr-be. The second system includes parts for V-ni I, V-ni II, V-la, and Timp. The third system includes parts for Vc. and Cb. Dynamics such as *mf* and *f* are indicated throughout the score.

Друга сцена першої дії – терцет Ольги, Анни і Стефана «На полі...» – так само вимагає розлогого оркестрового викладу, оскільки драматургічно вона є кульмінацією сюжетної дії. Терцет побудований за принципом динамічного наростання: «соло А – інтермедія – дует – інтермедія – соло Б – інтермедія – ансамбль». Організація музичної тканини вокальних розділів відповідає загальній драматургії сцени: у сольних епізодах Ольги й Анни фактура розріджена, частіше використовуються дерев'яні духові для посилення колориту; у дуеті Анни і Стефана зростає роль струнно-смічкових інструментів, що надає фактурі насиченості; фінальне

тріо вирішено засобами всього оркестру, де струнній групі надаються декілька функцій (фігуративне заповнення, гармонічні педалі, підголоски, бас), дерев'яні створюють гармонічне заповнення і підтримують вокальні партії, мідним та ударним доручено функцію ритмогармонічного підкреслення. Полярним є оркестрування інтермедій, у яких загальне *tutti* видозмінюється шляхом різного трактування ролі духових і протиставляється менш насиченим вокальним епізодам.

У подальших 12 частинах інструментовка реагує на драматургію співогри: комічні сцени № 3 (пісня Знахарки «На дорозі»), № 6 (дует Чопорія і Тетяни «Бог дай тобі лихо сталось»), № 12 (аріозо Стефана «Пливла рибка золотая») мають строкате оркестрування із використанням яскравої тембрової колористики; драматичні частини № 8 (квартет Ольги, Анни, Тетяни і Трохима «Не мож любити серце двох») і № 9 (арія Трохима «Поле моє») звучать більш масивно внаслідок щільності викладу інструментальних партій у середньому і низькому регістрах; м'яке звучання струнно-смичкових із педалізацією низьких дерев'яних і валторн підкреслює ліричний настрій сцен № 4 (аріозо Ольги «Ваша хата з огородом»), № 7 (пісня Стефана «Оля мила над всі діви»), № 11 (пісня Анни «Чи я тебе, Олю...») і № 13 (арія Ольги «Легше рибці...»); різноманітні прийоми оркестрування із функціональною диференціацією груп застосовано у хороших епізодах № 5 (хор косарів «В луг підемо»), № 10 (молитва «Кінчиться день...») і № 14 (фінал «Хто за нами, ми за тим»).

Деякі зі сцен вирішено засобами камерно-інструментального письма, що є характерним для класичного оркестрового стилю (Коробецька, 2011: 192). Так, струнно-смичковий оркестр у сцені № 3 (пісня Знахарки) має розгалужене інструментування з п'ятиголосним викладом, що наближує його до квінтетного звучання. У сцені № 7 (пісня Стефана) до стриманого викладу струнно-смичкових додається духовий квартет (кларнет, валторна і два фаготи), який ситуативно вводить сольні підголоски, протиставлені розміреній вокальній лінії. За схожим принципом організовано фактуру у сцені № 9 (арія Трохима), але духовий квінтет гобоя, двох фаготів і двох валторн синтезований з партією соліста-вокаліста і

тракується як драматичне ядро, яке розгортається на тлі групи струнно-смичкових.

На реалізацію стратегії історично орієнтованого оркестрування впливає і використання засобів виразності, особливо інструментальних технік. До прикладу, у партіях валторн і труб використано тільки стандартний спосіб звукоутворення, а їх виклад обмежується лише тонально визначеними звуками, оскільки мідні разом із литаврами тракуються як ритмогармонічна група. Своєю чергою, у партіях литавр протягом усієї сцени не використовується перестройка, під час гри застосовуються тільки жорсткі палички. У результаті литаври звучать більш автентично.

Прийоми в партії струнно-смичкових обмежуються використанням базових смичкових штрихів (деташе та легато) і піцкато. В емоційно піднесених епізодах застосовано техніки репетицій смичком (тремоло і дубль-штрих). Акорди надано тільки у широкому розташуванні *non-divisi* й переважно в партіях скрипок. Піцкато виступає як колористичний прийом, який замінює собою штрих стакато.

У партіях дерев'яних духових так само застосовані тільки головні прийоми звукоутворення (стакато, нон-легато, легато). Але темброве різноманіття цієї групи дозволяє трактувати її досить широко: стакато фаготів уподібнюється до піцкато віолончелей і контрабасів; трелі у флейт і кларнетів еквівалентні смичковим репетиціям; короткі форшлаги у всієї дерев'яної групи дають гостре протиставлення її мідним і струнним.

Висновки.

Стратегію історично орієнтованого оркестрування у співогрі «Підгір'яни» М. Вербицького здійснено такими засобами:

– по-перше, це відповідний до стилю композитора та епохи інструментальний склад (малий симфонічний оркестр без тромбонів і туби);

– по-друге, це диференційоване трактування оркестрових функцій інструментальних груп (опора на струнно-смичкові із широким спектром функцій, підголосковість і гармонічний супровід у дерев'яних, ритмогармонічна функція валторн, труб і литавр);

– по-третє – усталені методи взаємодії вокальних голосів із оркестром (інструментальні епізоди мають насичену оркестровку, у вокальних епізодах оркестр виконує функцію підтримки);

– по-четверте – використання базових виконавських технік і характерних інструментальних прийомів.

Як результат, темброво-фактурна структура твору відповідає його жанру, епохальному (класичному) та індивідуальному стилю композитора.

У перспективі продовженням цього дослідження є аналіз партитури опери «Наталка-Полтавка» О. Щетинського з точки зору історично орієнтованого оркестрування.

ЛІТЕРАТУРА

- Антошевська, В. (2023). Епоха «Підгірян» Вербицького: історія, контекст, мова. *Збруч*. https://zbruc.eu/node/115273?fbclid=IwAR0BZy_ek_xQGF5_do-vmHWajP3dry7ZWIXBAfSpBs6qrt9CsGRDmDhsPmc
- Величко, О. (2015). Виконавські вектори старовинної музики. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія «Мистецтвознавство»*, 33, 89–93.
- Дячишин, М. (уклад.) (1918). *Підгіряне. Мельодрама. В 3-х діях*. Нью Йорк: б.в. <https://diasporiana.org.ua/drama/9362-pidgiryane-melodrama-v-3-h-diyah/>
- Зашкільняк, Л. (2003). Україна і Польща в ХХ столітті: від конфліктів до порозуміння. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*, 3, 72–84.
- Козак, Б. (2017а). До історії прапрем'єри п'єси «Підгіряни» І. Гушалевича (музика М. Вербицького) на сцені Руського народного театру 1865 року та її перекладу російською мовою. *Вісник Львівського університету. Серія «Мистецтвознавство»*, 18, 212–225.
- Козак, Б. (2017б). Мелодрама Івана Гушалевича «Підгіряни» з музикою Михайла Вербицького в поставах театральних труп Михайла Старицького та Марка Кропивницького (1884–1900). *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенко-Карого*, 21, 25–34. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.21.2017.220946>.

- Коломоєць, Д. (2023a). «Підгіряни» в Органному. https://zaxid.net/pidgiryani_v_organnomu_n1561298
- Коломоєць, Д. (2023b). «Підгіряни» повертаються на сцену. <https://mus.art.co.ua/pidhiriany-povertaiutsia-na-stsenu/>
- Корній, Л. (2001). *Історія української музики. Частина третя (XIX ст.)*. Київ – Нью-Йорк: Видавництво М. П. Коць.
- Коробецька, С. (2011). *Оркестровий стиль: теорія, історія, сучасність*. Київ: НПУ ім. І. П. Драгоманова.
- Лазаревич, Є. (2017). Концертне виконання давньої релігійної музики з погляду «історично орієнтованого виконавства». *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Музикознавчий універсум*, 41, 248–261.
- Ніколаєвська, Ю. (2017). Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації. *Аспекти історичного музикознавства*, 10, 180–198.
- Савченко, Г. (2022). Обґрунтування специфіки оркестрового мислення: теоретичний аспект. *Музичне мистецтво і культура*, 2(34), 80–92. <https://doi.org/https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-34-2-7>.
- Самойленко, Г. (2018). *Повість Миколи Гоголя «Тарас Бульба» в українському текстологічному, соціологічному та мистецькому вимірах*. Ніжин: НДУ імені Миколи Гоголя.
- Arrangers (n.d.). *IMSLP*. <https://imslp.org/wiki/Category:Arrangers>
- The Mozart Arrangement of Acis and Galatea. (2013). (© by Mark Morris Dance Group). <https://www.acisandgalatea.org/mozart-arrangement>

REFERENCES

- Antoshevska, V. (2023). Verbytskyi's "Pidhiriany" era: history, context, language. *Zbruc̣h*. https://zbruc.eu/node/115273?fbclid=IwAR0BZy_ek_xQGF5_dovmHWajP3dry7ZWIXBAfSpBs6qrt9CsGRDmDhsPmc [in Ukrainian].
- Arrangers (n.d.). *IMSLP*. <https://imslp.org/wiki/Category:Arrangers> [in English].
- Diachyshyn, M. (Ed.-comp.) (1918). *Pidhiriane. Melodrama. In 3 acts*. New York: n.d. <https://diasporiana.org.ua/drama/9362-pidgiriyane-melodrama-v-3-h-diyah/> [in Ukrainian].
- Kolomoiets, D. (2023a). "Pidhiriany" at the Organ Hall. https://zaxid.net/pidgiryani_v_organnomu_n1561298 [in Ukrainian].
- Kolomoiets, D. (2023b). "Pidhiriany" return to the stage. <https://mus.art.co.ua/pidhiriany-povertaiutsia-na-stsenu/> [in Ukrainian].

- Kornii, L. (2001). *History of Ukrainian Music. Part Three (XIX century)*. Kyiv – New York: M. P. Kots Publishing [in Ukrainian].
- Korobetska, S. (2011). *Orchestral Style: Theory, History, and Modernity*. Kyiv: National Pedagogical Drahomanov University [in Ukrainian].
- Kozak, B. (2017a). On the history of the premiere of the play “Pidhiriany” by I. Hushalevych (music by M. Verbytskyi) on the stage of the Rus’ Folk Theater in 1865 and its translation into the Russian language. *Visnyk [Journal] of the Lviv University. Art History Series*, 18, 212–225 [in Ukrainian].
- Kozak, B. (2017b). The melodrama “Pidhiriany” by Ivan Hushalevych with music by Mykhailo Verbytskyi in the performances of the theater troupes of Mykhailo Starytsky and Marko Kropyvnytsky (1884–1900). *Scientific Bulletin of the I. K. Karpenko-Kary Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television*, 21, 25–34. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.21.2017.220946> [in Ukrainian].
- Lazarevych, Ye. (2017). Concert Performance of Ancient Religious Music From the Point of View of the «Historically Oriented Performing». *Scientific research collections of the Mykola Lysenko Lviv National Music Academy. Musicology Universe*, 41, 248–261 [in Ukrainian].
- Nikolaievskaya, Yu. (2017). The authentic performing strategy and its modern transformations. *Aspects of Historical Musicology*, 10, 180–198 [in Ukrainian].
- Samoilenko, H. (2018). *Mykola Gogol’s story “Taras Bulba” in Ukrainian textological, sociological and artistic dimensions*. Nizhyn: Mykola Gogol State University [in Ukrainian].
- Savchenko, H. (2022). Defining specifics of orchestral thinking: theoretical aspect. *Musical art and the culture*, 2 (34), 80–92. <https://doi.org/https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-34-2-7> [in Ukrainian].
- The Mozart Arrangement of Acis and Galatea. (2013). (© by Mark Morris Dance Group). <https://www.acisandgalatea.org/mozart-arrangement> [in English].
- Velychko, O. (2015). Performing vectors of ancient music. *Scientific Notes of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University. Series: Art History*, 33, 89–93 [in Ukrainian].
- Zashkilniak, L. (2003) Ukraine and Poland in the 20th century: from conflicts to understanding. *Scientific notes of the National University “Ostroh Academy”*, 3, 72–84 [in Ukrainian].

Volodymyr Bohatyriov

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student, the Music Theory Department;
teacher, the Department of Composition and Instrumentation
e-mail: izzbva@gmail.com
ORCID iD: 0000-0001-6946-0636

**The strategy of historically oriented orchestration
of M. Verbytskyi's play "Pidhiriany"*****Statement of the problem.***

The historical circumstances that influenced Ukrainian culture throughout the XIX–XX centuries have given rise to the contemporary challenge of accessing musical scores, particularly original scores or orchestral voices of music theatrical works and orchestral compositions. Even the presence of copies of piano arrangements, individual instrumental parts, or segments of complete scores in private or state archives does not afford a comprehensive evaluation of the creative output of Ukrainian composers from the past nor enable its broad presentation to the public. This necessitates contemporary composers to engage in the restoration, reconstruction, or arrangement of compositions by Ukrainian classics. The article analyses the version of M. Verbytskyi's play "Pidhiriany" created by the author of the study, in terms of orchestration strategy.

Objectives, methods, and novelty of the research.

Since the aspects of historically oriented orchestration have not been included in the scientific discourse, the purpose of this study is to establish an algorithm of actions that make possible this strategy. The actions are systematized as a result of the orchestration of M. Verbytskyi's "Pidhiriany" by the author of this article. For these purposes, the following methods are used: historical, which defines the context of the emergence of the "Pidhiriany" play and the chronology of its productions; historical and theoretical to analyze the concepts of "authentic performance", "historically informed performance", "historically oriented performance" and their role in scientific discourse; technological, which defines specific orchestration techniques. The novelty of the work is to formulate the concept of "historically oriented orchestration" and to identify its key provisions implemented in the process of working on "Pidhiriany".

Recent research and publications.

The work is based on sources devoted to the history of creation, context of appearance, and chronology of productions of “Pidhiriany” by M. Verbytskyi (Kozak, 2017a; 2017b), the linguistic aspect and stage fate of the play in Galicia (Antoshevska, 2023), the ban and restoration of the composer’s creative heritage (Kolomoiets, 2023b), the characteristics of his orchestral style (Kornii, 2001) and the style of the era (Korobetska, 2011), and some aspects of orchestral thinking (Savchenko, 2022). Some sources are devoted to the discourse of historically informed or authentic performance and the functioning of its concepts in Ukrainian musicology (Velychko, 2015; Lazarevych, 2017; Nikolaievskia, 2017).

Results and conclusion.

The proposed definition of “historically oriented orchestration” in the article is a method of reorganizing the timbre-textural structure of the work, which allows to correlate the fixed final result with the traditions of the era in which the work was created. Among its key provisions are the following:

- 1) the chosen instrumental ensemble (orchestra) is similar or appropriate to the particular era;
- 2) the main features of the orchestral style of the era, national school and author of the original source are preserved;
- 3) characteristic genre features are emphasized in the orchestration;
- 4) the musical texture corresponds to a certain epochal style;
- 5) orchestration techniques and the range of musical expression (such as timbre colouring, agogics, articulation, instrumental techniques) are determined by the style of the era and a particular composer.

In the analysis of M. Verbytskyi’s play “Pidhiriany”, the tools that enable the implementation of the strategy of historically oriented orchestration are revealed:

- firstly, the instrumental composition corresponding to the style of the composer and the his era (a small symphony orchestra without trombones and tuba);
- secondly, a differentiated interpretation of the orchestral groups functions (reliance on strings and bows with a wide range of functions, subsonance and harmonic accompaniment of woodwinds, rhythmic and harmonic function of horns, trumpets and timpani);
- thirdly, the established methods of interaction between vocal voices and the orchestra (instrumental episodes have rich orchestration, during vocal episodes the orchestra performs a supporting function);
- fourthly, the use of basic performance and instrumental techniques.

As a result, a created timbre-textural structure of the work corresponds to its genre, epochal and individual style of the composer.

Keywords: *orchestration; historically oriented orchestration; play “Pidhiriany”; M. Verbytskyi; style; genre; timbre; texture; composer’s creativity.*

Стаття надійшла до редакції 7 травня 2024 року

УДК 78.09:783.2:78.071.1Кошиць](477)(045)
DOI 10.34064/khnum2-3502

Смірнов Артур Юрійович

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського,
аспірант творчої аспірантури
кафедри хорового диригування
e-mail: smirnovartyr21@gmail.com
ORCID iD: 0009-0003-1427-3835

Виконавська доля літургій О. Кошиця

Олександр Антонович Кошиць (1875–1944) є автором п'яти літургій, які були написані в еміграції – протягом 1922–1938 років. Проте відродження української сакральної музики почалося лише наприкінці XX століття завдяки діяльності провідних диригентів та хорових колективів. Музична мова літургій О. Кошиця досліджувалася вітчизняними науковцями окремо та порівняно з літургіями інших українських композиторів початку XX століття. Але побутування духовних творів О. Кошиця в концертному та церковному виконавських просторах є абсолютно невивченим, тому дослідження цього питання є метою нашої статті. Культурно-історичний та біографічний дослідницькі підходи допомогли висвітлити контекст створення та подальшого побутування релігійних композицій О. Кошиця; пошук та систематизація інформації, отриманої з різних джерел, дозволила дійти висновку щодо сучасної виконавської долі творів. Так, у репертуарі Митрополичого хору «Fresco sonore», Ужгородського архієрейського хору, Муніципального камерного хору «Київ», Національної капели України «Думка» та інших колективів знаходимо лише уривки з літургій О. Кошиця. Знакова подія відбулася 12 травня 2024 року – виконання Першої літургії композитора Капелою імені Б. Лятошинського (Liatoshynskyy Capella: Choir) під керівництвом Б. Пліша в рамках духовно-мистецького циклу «100 років української літургії». У богослужбовій практиці хорові літургійні твори О. Кошиця виконуються рідко та в репертуарі церковних хорів посідають другорядне місце. Відповідно, хорова релігійна музика О. Кошиця є менш розповсюдженою порівняно із творами К. Стеценка та М. Леонтовича, які твердо увійшли у церковний обіг.

Ключові слова: літургії О. Кошиця; богослужбова практика; концертне виконання; хор; хоровий репертуар; ектения.

Постановка проблеми.

На початку ХХ століття майже всі українські композитори зверталися до жанру літургії. *Олександр Антонович Кошиць* (1875–1944) є автором п'яти літургій, які були написані ним вже в еміграції – протягом 1922–1938 років. Як зазначає О. Козаренко (2001: 138), «20-ті роки позначені появою “нової школи” української духовної музики, оригінальна стильова якість якої є необхідним доповненням усього масиву композиторської творчості першої третини ХХ століття». Однак, як відомо, радянська влада обмежувала діяльність церков та виконання духовних творів українських композиторів, а твори О. Кошиця взагалі були під забороною. Лише наприкінці ХХ століття почалося відродження української сакральної музики, яка «є найбагатшим тезаурусом національних стереотипів музичного професіоналізму...» (там само). Завдяки діяльності провідних диригентів та хорових колективів стають відомими імена та творчість українських композиторів початку ХХ століття. Проте існування духовних творів О. Кошиця в концертному та церковному виконавських просторах досі є абсолютно невивченим, тому обрана тема статті є **актуальною** та **ною** як для музикознавців, так і для виконавців.

Останні дослідження і публікації за темою. Серед вагомих музикознавчих досліджень жанру літургії можна відзначити роботи Н. Середи (2004), Н. Костюк (2016; 2021), О. Тищенко (2011), О. Козаренка (2001), О. Засадної (2014), Т. Теслі (2016). Вивченням життєтворчості О. Кошиця, зокрема, його літургій, займалися Н. Калущка та Л. Пархоменко (2012), М. Антонович (1975), Н. Середи (2004).

Неослабна увага композиторів та виконавців до жанрів духовної музики сприяє зростанню кількості вагомих досліджень молодих музикознавців. У останні роки з'явилася низка відповідних дисертаційних робіт, зокрема дослідження Анастасії Патер «Виконавські виміри української сакральної музики» (2021). Вивченню виконавсько-стильових особливостей української сакральної музики присвячено один з розділів цієї роботи, у якому дослідниця звертається до спогадів О. Кошиця, аналізує його виконавську діяльність на теренах України та за кордоном. У результаті аналізу виконавських концепцій О. Кошиця та П. Муравського музикознавиця

«шляхом ретроспекції семіосфери національної сакральної музики кінця XIX – початку XXI ст.» доходить висновку: «... можна стверджувати, як тісно пов'язані професійні виконавські, етичні та світоглядно-естетичні принципи хорової майстерності О. Кошиця і нашого сучасника П. Муравського (останній працював на славу хоровій справі до кінця свого життя). “Звуковий ідеал”¹ ... національного хорового виконання був сформований віками і переданий ... нащадкам» (Патер, 2021: 93).

Отже, творчу діяльність провідних українських хорових колективів XX–XXI століть дослідниця розглядає з позицій естетичного виконавського ідеалу. Наприклад, авторка вказує на погляди Михайла Кречка², керівника Національної академічної капели України «Думка» (1969–1983). М. Кречко вважав, що виконання духовної музики «вимагає особливої делікатності й, oprіч чистого професіоналізму, обов'язкової обізнаності у специфіці, пов'язаної зі стилістикою співу, зумовленою як церковною обрядністю, так і давніми, досить-таки консервативними традиціями. Але вони є і вважаються неписаними законами етики церковного хорового співу. Отож диригентові замало розуміти прямий зміст канонічного тексту. Він має розібратися і в символах, якими переповнені ці тексти, і у конкретиці церковної обрядовості – Служби Божої, Заутренні, Вечірні, Всенічної, Панахиди тощо ... для нас, українців, спів залишається молитвою ще з часів поганських культових обрядів, тож тим більше він має бути молитовним, без зовнішніх ефектів, глибоко зосередженим на духовності, коли йдеться про спів у церкві чи на світській сцені» (цит. за: Патер, 2021: 113).

До речі, схожі погляди мав також диригент і церковний композитор Мирослав Антонович, який «у своїх розмірковуваннях про особливості виконання Літургії О. Кошиця ... схиляється до рівномірного використання емоційного і раціонального елементів у інтерпретації

¹ Згідно посиланню дослідниці, термін «звуковий ідеал» належить О. Г. Бенч-Шокало (2002: 88).

² М. Кречко викладав також у Київській консерваторії, а серед його учнів – О. Тарасенко, керівник Митрополичого хору «*Fresco sonore*».

твору. Вважає, що деталі не повинні йти на шкоду музичній формі» (Патер, 2021: 110).

Дуже цінною видається дисертація Ольги Перепелюк (2020) «Церковні хори в Київській єпархії кінця XIX – початку XX століття», адже у її роботі знаходимо корисні відомості стосовно репертуару та виконавських традицій церковних хорів на зламі століть, а також факти щодо роботи О. Кошиця на посаді регента в Київській духовній академії та початку його кар'єри. Ці дані дають підстави для висновку, що літургія жодного українського композитора не виконувалась повністю як цілісний твір або виконувалася в переробленому вигляді.

Юлія Воскобойнікова досліджувала науково-реставраційну, основувану на «поєднанні теоретичної практики дослідження церковно-співочої традиції з її виконавським втіленням» (Воскобойнікова, 2016: 175), та педагогічну діяльність регентів В'ячеслава Бойка, Ігоря Сахна та протоієрея Дмитрія Болгарського. Авторка відзначила особливу роль збірки «Божественна літургія», виданої Д. Болгарським, у поширенні виконання богослужбових творів українських композиторів.

Метою нашої статті є дослідження виконавської долі літургій О. Кошиця. Мета роботи потребувала формування певних **завдань**: по-перше, з'ясувати, де, коли та ким були виконані літургії композитора або їх уривки; по-друге, розглянути питання функціонування жанру літургії у церковному та концертному просторах.

Методологія дослідження. Специфіка роботи зумовила звернення до таких методів дослідження:

– культурно-історичного та біографічного – для висвітлення періоду створення літургій та їх виконавського шляху;

– дослідницько-пошукового – з метою виявлення необхідної інформації стосовно виконавських версій літургій О. Кошиця або їх фрагментів;

– системно-аналітичного – для систематизації, адаптації та осмислення інформації, отриманої з різних джерел, а також для виведення загальних висновків.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Літургія – це, насамперед, «головне богослужіння християнської Церкви, під час якого здійснюється таїнство Євхаристії» (Костюк, 2016), а також музичний жанр, який «втілюється переважно в акапельних хорових циклічних композиціях, створених на основі текстів і чинопоследовності однойменної церковної відправи. На відміну від літургії-богослужіння, літургія як жанр розрахована на виконання професійними або аматорськими хоровими колективами в церкві або концертних умовах і передбачає розмежування слухачів і виконавців. В Україні церковно-співоча традиція активно взаємодіяла з фольклорно-пісенною, відтак уже на перших етапах формування літургії як музичного жанру було закладено підвалини для розвитку в ній рис української національної музичної мови значною мірою внаслідок впливу хорового мистецтва...» (там само).

Літургія має несталу кількість частин, яка залежить від чинопоследовності богослужіння. Головна мета церковного мистецтва полягає у збереженні та передачі істини, адже «богослужбовий спів покликаний, насамперед, виражати навчання Церкви й, таким чином, нерозривно пов'язувати із внутрішнім, таємничим її життям. Церковний спів у першу чергу – молитва, а потім – явище мистецтва» (Бойко, 2011: 246). Частини літургії містять викладення головних догматів християнської віри, а музика до біблійних або канонічних текстів є засобом передачі та навчання істини, «щоб ці тексти за допомогою нерозривно пов'язаних з ними мелодій глибше запам'яталися в свідомості слухачів...» (Бойко, 2011: 239).

Музикознавці розмежовують церковну музику та духовну, релігійну, літургійну та паралітургійну. Питання термінологічної точності досліджували музикознавці та церковні діячі. В межах цієї статті звернемося до думки українського диригента і музикознавця В. Г. Бойка, який розрізняє церковну та духовну творчість у вузькому сенсі, акцентує увагу на особистісному композиторському баченні. В. Г. Бойко вважає: «Між церковним і духовним композитором існує різниця. Духовний композитор прислухається до голосу суб'єктивних релігійних переживань. Він – релігійний лірик. Духовний композитор, відтворюючи священний текст, передає не стільки те, що

в цьому тексті, скільки те, як він сприймає цей текст. Церковний же композитор суб'єктивний у значно меншому ступені. Він передає не свої почуття, а почуття всієї церкви, сприймає духовний текст як те, що в ньому дане» (Бойко, 2011: 245).

Аналізуючи історичний шлях розвитку жанрів церковної музики (православної та католицької традиції), можна побачити, що в композиторській творчості та її інтерпретації, тобто виконанні, є небезпека перенесення уваги з головного на другорядне, з етосу – на афект, зі змісту слова – на його музичне втілення, тобто з його богословського сенсу – на інші фактори (чи то краса мелодії й гармонії, чи засіб виконання тощо).

На нашу думку, кожного разу, коли постає питання відповідності того чи іншого твору характерові та духу Церкви, тим ритмам, з якими Церква прагне узгодити життєві ритми людини, на другий план відходять освіченість автора, його обізнаність в історії, музиці або його геніальність як хорового виконавця, вони відступають перед питанням функціонального сприйняття цієї музики, актуалізації у свідомості тих, хто молиться, світу віри, образу воскреслого Господа Ісуса Христа як головного змісту Християнства.

О. Кошиць як випускник Київської духовної академії зсередини знав особливості літургії як чинопоследовності та як жанру. П'ять його літургій не були написані на замовлення якоїсь парафії. Композитор створював їх у найскладніші для нього роки еміграції.

У передмові до Першої літургії (створена 1922 року) він зазначив: «Більшість співів у цій Літургії, як то “Прийдіть, поклонітесь”, “Херувимські пісні”, “Милость мира”, “Достойно є по правді”, “Отче наш”, “Хваліте Господа”, “В пам'ять вічную”, “Щасливі, котрих обрав”, “Сугуба Єктенія”, “Аллилуя” після Апостола – складено на підставі стародавніх українських дяківських співів, які я чув від блаженної пам'яті академіка Ореста Івановича Левицького та старих дяків-артистів церковного співу ...» (цит. за: Кошиць, 1970: 723). У виконавському аспекті О. Кошиць орієнтувався на високий професіоналізм саме свого хору,

тому можна побачити певну відірваність його літургій від функціональної потреби сучасного кліросу³.

Стосовно церковності літургій О. Кошиця розмірковував музикознавець та протоієрей Д. Болгарський: «Не є таємницею, що вічна літургійна музика пишеться у тиші, зосередженні, виходить з певного євхаристичного досвіду. А це були саме ті роки, коли хор О. Кошиця, підкорюючи світ, здійснював свою місію – відкривав світу через пісню душу молоді України. Можна припустити, що тоді в нього не було достатньої можливості свій євхаристичний, молитовний досвід втілювати у звуці, у партитурі хорових богослужбових творів» (Болгарський, 2013: 44).

У церковній практиці духовні твори О. Кошиця дотепер звучать рідко. Михайло Семенович Литвиненко (1927–2020), митрополичий регент хору УПЦ (1975–2008), згадував, що ситуація з духовними творами О. Кошиця у другій половині ХХ століття була складною, тому що партитури композитора нечасто потрапляли до рук. Основним зберігачем його партитур була діаспора, де О. Кошиць не був забороненим. Деякі партитури дивом потрапляли на наші терени та виконувались. Серед них – Велика, Сугуба та Просительна Єктенії, «Отця і Сина», «Єдин свят» і деякі обробки (наприклад, «Достойно есть» київського розспіву). За спогадами М. С. Литвиненка, ситуація не була кращою в радянські часи, коли працювали регенти Петро Григорович Гончаров (1888–1970), Михайло Петрович Гайдай (1878–1965), Олексій Костянтинович Сніжинський (Годзяцький, 1904–1979). У репертуарі регентів, який М. С. Литвиненко знав майже напам'ять, місце О. Кошицю відводилося лише фрагментарне.

Більш виконуваними духовні твори О. Кошиця є в Західній Україні. За даними Д. Болгарського, регент Ужгородського архієрейського

³ *Клірос*, *крилас* або *крилос* у православній та католицькій церквах східного обряду – підвищення для співаків, читців праворуч і ліворуч від іконостаса на рівні солеї або в храмовій частині церкви. У більшості сучасних храмів використовується один крилос, праворуч від вівтаря. За наявності двох крилосів хори можуть співати антифоном. Хор співаків на крилосі символізує хор ангелів, які вихваляють Бога.

хору Федір Іванович Копинець (нар. 1954) додав до репертуару «Святий Боже» та Заупокійну Єктенію, а також Другу Літургію, яку раніше хор виконував повністю (Болгарський, 2013: 43).

Дедалі кращою стає ситуація з концертним виконанням духовної музики О. Кошиця. Досліджуючи традиції київської хорової школи, А. Лашенко зазначає, що, хоча радянська влада намагалася спростити функціональні засади хорового руху, київські диригенти послідовно втілювали в життя принципи спадкоємності, професіоналізму, гармонійного поєднання національного і світового досвіду хорової культури (Лашенко, 2007: 53).

З кінця ХХ століття зростання ролі духовної музики та її широке розповсюдження в музичному житті України відбувалося завдяки діяльності високопрофесійних хорових колективів. Серед найвідоміших – камерний хор «Київ» (художній керівник М. Гобдич), Київський камерний хор «Хрещатик» (художній керівник П. Струць), жіночий хор «Павана» (диригент Л. Байда), камерний хор «Легенда» (диригент І. Циклінський), церковний хор «Видубичі» (диригент В. Шовкун), Київський камерний хор ім. Б. Лятошинського (диригент В. Іконник) та ін. З приводу останнього колективу А. Патер зазначає: «Продовжувачем музично-просвітницької справи В. Іконника був керівник хору Національного радіо та телебачення Віктор Скоромний, який пізніше очолив Камерний хор ім. Б. Лятошинського. Він інтерпретував Літургію Семена Панченка та Богородичні догмати знаменного розспіву Олександра Кошиця» (Патер, 2021: 134).

На початку 90 років минулого століття Чоловіча хорова капела ім. Л. Ревуцького під керівництвом Зиновія-Богдана Анткова також популяризувала українську духовну музику. «Капела першою здійснила запис з програмою “Українські колядки та щедрівки” з текстами, які раніше вилучались як релігійні, звернулась до літургій К. Стеценка, О. Кошиця, М. Леонтовича, духовних творів М. Лисенка, М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя» (там само: 136).

Студентський хор П. Муравського на початку 1990 років під час гастрольних поїздок у Швейцарії та Канаді виконував не тільки обробки народних пісень, а також Літургію О. Кошиця та духовні

твори українських композиторів. За словами А. Лашенка, він «пережив глибоке душевне потрясіння», коли слухав Літургію О. Кошиця у виконанні студентського хору (Лашенко, 2007: 71). Варто нагадати, що серед учнів П. Муравського – М. Гобдич, Л. Бухонська, В. Курач, Ю. Курач, П. Струць, Б. Пліш, Д. Болгарський, А. Попіль та багато інших видатних диригентів.

Особливу роль відіграє музично-просвітницька діяльність Миколи Гобдича, який з 1991 року є художнім керівником і головним диригентом камерного хору «Київ». У програмах цього хору – значна частина української та зарубіжної духовно-музичної спадщини, від доби Середньовіччя до найсучасніших творів українських композиторів. Деякі твори були виконані вперше саме цим високо-професійним колективом.

З нагоди 130-річчя від дня народження О. Кошиця Національна музична академія ім. П. І. Чайковського восени 2005 року зорганізувала Всеукраїнську хорову асамблею. Художній керівник та головний диригент капели «Думка» Євген Савчук закликав вшанувати пам'ять композитора. Участь у Всеукраїнській хоровій асамблеї узяли близько 20 найвідоміших хорових колективів країни, серед них Національний хор ім. Г. Верьовки, капела «Думка», Камерний хор Харківської філармонії, Ансамбль класичної музики ім. Б. Лятошинського (Київ), муніципальний хор «Легенда» (Дрогобич), Камерний хор ім. Д. Бортнянського (Чернігів) та ін.

Регент Митрополичого хору «*Fresco sonore*» Спасо-Преображенського собору Олександр Леонідович Тарасенко добре знає царину сакральної музики та орієнтується в ситуації з репертуарною політикою в церковних хорах. Він указав на позитивну тенденцію щодо ситуації із сакральною музикою О. Кошиця. У репертуарі хору є низка творів композитора – Мирна ектенія, Перший антифон, «Во Царствії» та Сугуба ектенія з Літургії першої, «Херувимська» Фа-мажор, «Милость мира» з Літургії третьої, «О тобі радується», «Христос воскрес».

У репертуарі хору «Аскольд» церкви Миколая Чудотворця на Аскольдовій могилі (УГКЦ), яким керує Ольга Засадна, теж є твори О. Кошиця – догматик шостого гласу «Кто Тебе не уболажить»,

канти «Радуйся, Маріє» та «Ісус днесь от гроба встає», вибрані номери з Літургій.

У репертуарі Національної заслуженої академічної капели України «Думка» присутні кілька партитур О. Кошиця, серед яких – «Святий Боже» та «Херувимська пісня» з Літургії третьої, а також «Боже Великий Єдиний» М. Лисенка з гармонізацією О. Кошиця. У 1995 та 2002 роках капелюю були записані компакт-диски з виконанням частин літургій українських композиторів: «Колектив зачаровував слухачку аудиторію співом частин з Літургій О. Кошиця, М. Леонтовича, К. Стеценка, а також повернулися до слухача колядки, тексти яких раніше активно редагувалися, вилучаючи всі церковно-обрядові слова» (Патер, 2021: 122). Євген Савчук, художній керівник капели «Думка» з 1984 року, за словами музикознавця Ю. Чекана – «знакова постать», «феномен». Ознаками цього феномена, на думку дослідника, є універсалізм, тобто стильова, хронологічна та жанрова всеосяжність наповнення репертуару, а також неповторний виконавський стиль. «Репертуар капели сформований з помітною поміркованістю (духовна і світська музика існують паритетно) ...» (цит. за: Патер, 2021: 120).

Вісім Богородичних догматів знаменного розспіву в гармонізації О. Кошиця виконує Академічна хорова капела Українського радіо під керівництвом Ю. Ткач.

Камерний хор «Кредо» під керівництвом Б. Пліша у своєму репертуарі має багато духовних творів українських композиторів, зокрема й О. Кошиця. Наприклад, у концертну програму «Фрески Софії Київської» ввійшов Богородичний догматик другого гласу «Прейде сень законная», а у програмі «Піснеспіви Золотоверхого Києва» було виконано догматик шостого гласу.

12 травня 2024 року відбулася знакова подія – відкриття духовно-мистецького циклу «100 років української літургії». Програма циклу містила п'ять літургій, написаних українськими композиторами першої половини ХХ століття, серед яких – О. Кошиць, М. Леонтович, К. Стеценко, П. Гончаров та Я. Яциневич. Зазначені твори прозвучали у виконанні «*Liatoshynskiy Capella: Choir*» під керівництвом Б. Пліша, А. Сиротенка, О. Тарасенка та Н. Тарасенка, Р. Толмачова,

В. Яценка. Крім того, під час виконання було заплановано живе слово отця Георгія Коваленка та участь дияконів – отців О. Тарасенка, С. Возняка та С. Шанти.

Отже, цикл було розпочато виконанням Першої літургії О. Кошиця у Соборі Святої Софії. В анотації до циклу, яку знаходимо на сторінці Національного будинку музики, міститься історична довідка, яка допомагає зрозуміти значення події для української богослужбової музичної культури: «Більш ніж століття тому, в час визвольної боротьби українського народу, духовна незалежність набула особливо вагомого значення. Це усвідомлювали як значна кількість вірян, так і церковні служителі та культурні діячі. У травні 1919 року у вщент заповненому Військовому Микільському соборі, пізніше знищеному більшовиками, відбулася перша літургія українською мовою, що ознаменувало появу Української автокефальної православної церкви. Ця подія привела до важливих культурних зрушень, зокрема, музичних.

Українська літургія мала звучати по-новому, бути близькою за мелосом для вірян та відходити від традицій московського синоду. Осередком цих змін стала Софія Київська, в якій вперше звучали літургії українських композиторів. У 1926 році радянські очільники назвали УАПЦ “могутнім оплотом націоналізму та відмінним агітаційним знаряддям”, тим самим розпочавши репресії проти її діячів. Попри короткий період свободи богослужінь, УАПЦ дала поштовх до існування ряду українських літургій – справжніх музичних скарбів, які через 100 років протягом п’яти концертів циклу знову прозвучать у головних святинях Києва» (100 років української літургії, 2024).

Написані у період 1919–1925 років, літургії мають три вагомні особливості: по-перше, вони виконуються українською мовою, по-друге, музична мова творів спирається на давній український церковний обряд, по-третє, у цикли залучені мотиви паралітургійних псалм і кантів. Це поєднання створило естетичні засади нової української літургії. Поряд з літургією О. Кошиця, рідко виконуються Літургія П. Гончарова, який був регентом Софійського собору, та Літургія для хору і народного співу К. Стеценка. На думку організаторів духовно-мистецького проекту, дияконські виголоси та живе

слово отця Г. Коваленка мали додати усвідомленості сприйняттю почутого. Завдяки шістьом диригентам кожна літургія мала інакше виконавське прочитання, і таким чином між композитором та диригентом щоразу формувався новий діалог (там само).

На превеликий жаль, слухацька аудиторія літургійних циклів була дуже малою, камерною. Залишається сподіватися, що митці не зупиняться на досягнутому, і буде можливість почути всі літургії О. Кошиця, а також здійснити записи цих творів.

Висновки.

Наведені факти стосовно виконавських версій духовних творів О. Кошиця дозволяють побачити, що у богослужбовій практиці вони виконуються рідко та в репертуарі професійних хорових колективів посідають другорядне місце. Це означає, що хорові літургійні твори композитора досі є менш розповсюдженими порівняно із творами К. Стеценка та М. Леонтовича, які твердо увійшли не тільки в церковний обіг, а й у концертну практику. Безперечно, завдяки просвітницькій діяльності видатних українських диригентів та хорових колективів, позитивні зрушення вже є. Але потрібно докласти чимало зусиль, щоб не тільки Перша літургія, а й усі п'ять літургій О. Кошиця виконувалися повністю у богослужбовій практиці та концертних програмах.

Утворення Української автокефальної православної церкви у першій третині ХХ століття та проведення всеукраїнських соборів відіграло велику роль у розвитку української церковної музики. Науковці, спираючись на спогади О. Кошиця, його дисертацію та документи першої третини ХХ століття, зазначають, що композитор прагнув поєднати київський розспів з народнопісенними джерелами та реформувати церковний спів. Проте, яким чином композитор утілював свої погляди у власній духовній музиці, зокрема, п'яти літургіях, ще потрібно з'ясувати. Наявні дослідження життєтворчості О. Кошиця не розкривають це питання, а тому тема залишається актуальною та *потребує подальших досліджень*.

ЛІТЕРАТУРА

- 100 років української літургії Духовно-мистецький цикл з п'яти літургій (2024). *Національний будинок музики*. https://nhm.com.ua/news/24_05_2024_063141
- Антонович, М. (1975). *Кошиць Олександр Антонович – композитор церковної музики і диригент*. Вінніпег: [б. в.].
- Бенч-Шокало, О. Г. (2002). *Український хоровий спів. Актуалізація звичаєвої традиції*. Київ: Редакція журналу «Український світ».
- Бойко, В. Г. (2011). Специфіка взаємодії «церковної» та «духовної» православної музики. *Культура України*, 35, 237–246.
- Болгарський, Д. А. (2013). Хорові твори О. Кошиця у богослужбовій практиці. *Науковий вісник НМАУ*, 43–45.
- Воскобойнікова, Ю. (2016). Науково-реставраційна та педагогічна діяльність українських регентів В'ячеслава Бойка, Ігоря Сахна та протоієрея Дмитрія Болгарського. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія «Мистецтвознавство»*, 2, 169–177.
- Засадна, О. В. (2014). *Українська церковно-музична творчість 20-х рр. ХХ століття: жанрові пріоритети та стилістичні особливості (на прикладі доробку композиторів Київської хорової школи)*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Калуцка, Н. Б., & Пархоменко, Л. О. (2012). *Олександр Кошиць: мистецька діяльність у контексті музики ХХ сторіччя*. Київ: Фенікс.
- Козаренко, О. (2001). Сакральна творчість українських композиторів ХХ століття в контексті національних музично-семіотичних процесів. *Українське музикознавство*, 30, 138–149.
- Костюк, Н. О. (2021). Богослужбова творчість українських композиторів 30-х років ХХ століття: контекст і тенденції. У кн. *Synergetic paradigm of Ukrainian choral culture*. (Collective monograph), сс. 53–72. Riga, Latvia: Baltija Publishing.
- Костюк, Н. О. (2016). Літургія. *Енциклопедія сучасної України*. (Онлайн). І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк (ред.), Т. 17. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. <https://esu.com.ua/article-55873>
- Кошиць, О. (1970). *Релігійні твори*. (За ред. Зіновія Лиська). Нью-Йорк: Видавництво імені З. Лиська.
- Лашенко, А. П. (2007). *З історії київської хорової школи*. Київ: Музична Україна.

- Патер, А. Р. (2021). *Виконавські виміри української сакральної музики*. (Дис. ... д-ра філософії). ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника». Івано-Франківськ.
- Перепелюк, О. М. (2020). *Церковні хори в Київській єпархії кінця XIX – початку XX століття*. (Дис. ... д-ра філософії). Уманський державний педагогічний університет імені Павла Тичини. Умань.
- Середа, Н. (2004). *Жанровий канон православної Літургії (на матеріалі літургій українських та російських композиторів кінця XIX – початку XX ст.)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Тесля, Т. (2016). *Музично-поетичний вимір піснеспівів вечірні (на матеріалі українських ірмологонів XVI–XVIII століть)*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів.
- Тищенко, О. В. (2011). *Літургія в українській музиці кінця XX – початку XXI ст. (до проблеми співвідношення обряду і жанру)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.

REFERENCES

- 100 years of Ukrainian liturgy. Spiritual and artistic cycle of five liturgies. (2024). *National House of Music*. https://nhm.com.ua/news/24_05_2024_063141 [in Ukrainian].
- Antonovych, M. (1975). *Oleksandr Koshyts: composer of church music and conductor*. Vinnipeg: [n.d.] [in Ukrainian].
- Bench-Shokalo, O. H. (2002). *Ukrainian choral singing. Actualization of the customary tradition*. Kyiv: Editorial office of the magazine “Ukrainian world” [in Ukrainian].
- Boiko, V. H. (2011). The specifics of the interaction of “church” and “spiritual” Orthodox music. *Culture of Ukraine*, 35, 237–246 [in Ukrainian].
- Bolharskyi, D. A. (2013). Choral works of O. Koshyts in liturgical practice. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 43–45 [in Ukrainian].
- Kalutska, N. B., & Parkhomenko, L. O. (2012). *Oleksandr Koshyts: artistic activity in the context of twentieth-century music*. Kyiv: Feniks [in Ukrainian].
- Koshyts, O. (1970). *Religious works*. (Edited by Zinovii Lysko). New York: Z. Lysko Publishing House [in Ukrainian].
- Kostiuk, N. O. (2016). Liturgy. In *Encyclopedia of Modern Ukraine*. (Online). I. M. Dziuba, A. I. Zhukovskyi, M. H. Zhelezniak (eds.), Vol. 17. Kyiv:

- Institute of Encyclopedic Research of the National Academy of Sciences of Ukraine. <https://esu.com.ua/article-55873> [in Ukrainian].
- Kostiuk, N. O. (2021). Liturgical Works by Ukrainian Composers of the 1930's: Context and Trends. In *Synergetic paradigm of Ukrainian choral culture*. (Collective monograph), pp. 53–72. Riga, Latvia: Baltija Publishing [in Ukrainian].
- Kozarenko, O. V. (2001). Sacred Works of Ukrainian Composers of the Twentieth Century in the Context of National Musical and Semiotic Processes. *Ukrainian musicology*, 30, 138–149 [in Ukrainian].
- Lashchenko, A. P. (2007). *From the history of the Kyiv choir school*. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Pater, A. R. (2021). *Performance dimensions of Ukrainian sacred music*. (PhD. diss.). Vasyl Stefanyk Precarpathian National University. Ivano-Frankivsk [in Ukrainian].
- Perepeliuk, O. M. (2020). *Church choirs in the Kyiv diocese of the late 19th – early 20th centuries*. (PhD. diss.). Pavlo Tychyna Uman State Pedagogical University. Uman [in Ukrainian].
- Sereda, N. (2004). *Genre canon of the Orthodox Liturgy (based on the liturgies of Ukrainian and Russian composers of the late 19th and early 20th centuries)*. (Extended abstract of PhD diss.). Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].
- Teslia, T. (2016). *The musical and poetic dimension of chants of the evening church service (on the material of Ukrainian irmologions of the 16th–18th centuries)*. (PhD diss.). Mykola Lysenko Lviv National Music Academy. Lviv [in Ukrainian].
- Tyshchenko, O. V. (2011). *Liturgy in Ukrainian music of the late 20th and early 21st centuries. (to the problem of the relationship between ritual and genre)*. (Extended abstract of PhD diss.). Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].
- Voskoboinikova Yu. (2016). Scientific-restoration and pedagogical activities of the Ukrainian regents Viacheslav Boiko, Ihor Sakhno and Archpriest Dymytrii Bolharskyi. *Scientific notes of the Ternopil V. Hnatiuk National Pedagogical University. Art history series*, 2, 169–177 [in Ukrainian].
- Zasadna, O. V. (2014). *Ukrainian Church Music of the 20's of the Twentieth Century: Genre Priorities and Stylistic Features (on the Example of the Works of Composers of the Kyiv Choir School)*. (PhD diss.). Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].

Artur Smirnov

Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine,
postgraduate student,
the Department of Choral Conducting
e-mail: smirnovartyr21@gmail.com
ORCID iD: 0009-0003-1427-3835

The performance fate of the Liturgies by O. Koshyts***Statement of the problem.***

In the early twentieth century, almost all Ukrainian composers were turning to the genre of liturgy. Oleksandr Antonovych Koshyts (1875–1944) is the author of five liturgies that were composed in emigration between 1922 and 1938. The Soviet government restricted the activities of churches and the performance of spiritual works by Ukrainian composers, and the works of O. Koshyts were banned altogether. Thanks to the activities of leading conductors and choirs, the names and works of a number of Ukrainian composers of the early twentieth century were revived.

Objectives, methods, and novelty of the research.

Among the significant musicological studies on the liturgy genre there are the works by N. Sereda (2004), N. Kostiuk (2016, 2021), O. Tyshchenko (2011), O. Kozarenko (2001), O. Zasadna (2014), and T. Teslia (2016). In recent years, a number of dissertations have also appeared (Pater, 2021; Perepeliuk, 2020). N. Kalutska and L. Parkhomenko (2012), M. Antonovych (1975), and N. Sereda (2004) have studied O. Koshyts's life and creative activity, in particular, his liturgies. However, the being of O. Koshyts's spiritual works in the concert and church performance spaces is completely unexplored, so the chosen topic of the article is relevant and new not only for musicologists but also for performers.

The purpose of the article is to study the performance fate of O. Koshyts's liturgies. The specifics of the work led to the use of the following research methods: cultural-historical and biographical to cover the period of creation of the liturgies and their performance path; searching to identify the necessary information regarding the performance versions of O. Koshyts's liturgies or their fragments; systematic and analytical one for systematizing, adapting, and comprehending the information obtained from various sources, as well as for drawing generalizing conclusions.

Results and conclusion.

In liturgical practice, O. Koshyts's choral liturgical works are rarely performed and occupy a secondary place in the repertoire. This means that the composer's works are still less wide spread than those of K. Stetsenko and M. Leontovych, who have become firmly established in church use. For example, "In the Kingdom" by M. Leontovych and "Bless" by K. Stetsenko are gems of Ukrainian liturgical singing. Undoubtedly, due to the educational activities of prominent Ukrainian conductors and choirs, the positive changes already rear. Musicians need to make an effort to ensure that not only the First Liturgy but all five O. Koshyts's liturgies will be performed in full.

Keywords: *liturgies by O. Koshyts; liturgical practice; concert performance; choir; choral repertoire; litany.*

Стаття надійшла до редакції 1 червня 2024 року.

УДК 78.071.1(477):784.3
DOI 10.34064/khnum2-3503

Маклюк Дмитро Михайлович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
заслужений артист України, доцент
кафедри сольного співу та оперної підготовки;
соліст Харківського театру опери та балету імені М. В. Лисенка
e-mail: macdmitri@gmail.com
ORCID iD: 0000-0001-9538-0381

«Київ – серце України!» Володимира Губи в контексті оновлення камерно-вокального репертуару

Творчість представників «Київського авангарду» посідає в історії українського музичного мистецтва надзвичайно важливе місце, зокрема, це твердження стосується й творчого доробку В. Губи. Композитор працював у сфері симфонічної, хорової, камерно-інструментальної, камерно-вокальної музики. Однак і до сьогодні твори митця належним чином не висвітлені в музикознавчій літературі. Камерно-вокальна музика композитора не є винятком, що зумовлює наукову новизну статті. Мета цієї розвідки – виявити особливості, що надають розглядним творам естетичної цінності й визначають їхню актуальність для сучасного виконавського репертуару. Методами дослідження, що дають змогу досягнути означеної мети, є музикознавчий, порівняльний, образно-семантичний види аналізу. У висновках йдеться про виявлені художні особливості макроциклу, які надають йому значної актуальності та спонукають якнайчастіше включати його до камерно-вокального репертуару. Так, макроцикл В. Губи містить твори, в яких змістовно й детально розкриваються різноманітні, зокрема й «вічні», теми. Жанрова розмаїтість циклу дає вокалістові можливість продемонструвати кілька виконавських амплуа. Хоча складність тематичного матеріалу й висуває до співака досить високі технічні вимоги, але інтонаційне багатство, виразність та гнучкість мелодики циклу дозволяють створювати яскраві й художньо переконливі музичні образи та спонукають до вдосконалення виконавського апарату. Гармонія, яка органічно поєднує елементи різних звуковисотних систем, і розмаїта фортепіанна фактура доповнюють та збагачують зміст мелодичної лінії, вирізняючись оригінальністю структури. Отже, композитор застосовує широкий арсенал

виразних засобів, які є невід'ємною частиною творчого методу в музичному мистецтві XX–XXI століть.

Ключові слова: камерно-вокальна творчість Володимира Губи; солоспів; монолог; стиль; діапазон; виразні засоби.

Постановка проблеми.

У новітній історії української музики друга половина XX століття посідає особливе місце, оскільки саме на цей період припадає чи не найактивніший розвиток українського музичного мистецтва. Значну роль у згаданому процесі відіграли київські композитори-«шістдесятники», представники групи «Київський авангард», серед яких – Валентин Сильвестров, Леонід Грабовський, Віталій Годзяцький, Володимир Губа.

Останній – *Володимир Петрович Губа (1938–2020)*, народний артист і заслужений діяч мистецтв України, володар престижних премій і нагород, був автором симфонічної музики, хорових і камерно-вокальних творів, музики до кінофільмів (у тому числі улюблених глядачами мультиплікаційних, зокрема із циклу про пригоди українських козаків), яка була відзначена Державною премією України імені Олександра Довженка. «Багатоплановість творчого пошуку композитора вражає: він плідно працював і в інструментальній, і у вокальній, і в хоровій, і в камерній, і в симфонічній музиці... А ще за намовою Б. М. Лятошинського й А. М. Котляревського брав участь у відновленні музичної традиції для органу, створивши низку знакових творів, які виконуються в Україні й за кордоном. У багатоспектровій творчості Володимира Губи поєднується могутня сила традиції й новаторство експериментального пошуку, чітка ритмічна організація та яскравий мелодизм, поряд із використанням новітніх виразально-зображальних засобів. Емоційна наснаженість межує з медитативною зосередженістю, саркастична інтонація – з духовно-молитовною настроєвістю, фольклорні елементи – з авангардною екстраспекцією. Масштаб цієї творчої особистості ще чекає на ґрунтовне та багатопланове дослідження, що вимагає широкої ерудованості з різноманітних галузей, які сходяться у мистецькому горнілі

композитора», – зазначає у передмові до видання вокальних творів В. Губи його редактор, поет Дмитро Чистяк (Чистяк, 2020: 4).

Серед останніх масштабних робіт видатного митця чільне місце посідає збірка вокальних композицій «Київ – серце України» (Губа, 2020). За словами Л. Грабовського, В. Губа «обоженював Київ і казав, що кращого міста на світі просто не може бути. Любив знаходити всілякі лази-перелази, прохідні двори, дірки в паркані, аби скоротити шлях до певної точки київського простору» (Грабовський, 2021). Тому такий вибір назви, безумовно, є закономірним. Київська тема розкривається композитором багатогранно, охоплюючи як знакову географію міста («Русанівські сади», «Видубичі», «На Лисій горі», «Андріївська гора», «Голосіївська осінь» на вірші Д. Чистяка та ін.) з його знаменитими давніми пам'ятками архітектури («Золоті Ворота» на вірш О. Довгого, «Лаврська дзвіниця» на текст Д. Чистяка), так і багатоголосся думок, душевних настроїв і духовних станів, пов'язаних з буттям людини й митця в самому осерді національної історії і культури («Прилетіла канарейка... (Старий київський романс)» на вірш В. Курінського; низка різножанрових творів на вірші Д. Павличка: від славильного канту «Київ – серце України!», «Молитви» і «Пророцтва», через трагічний вокальний монолог «Сповіді» до «Світла» та «Ave, Maria!»). Вона потребує й дослідження відповідного масштабу, яке явно виходить за межі стислої статті. За ємним спостереженням Дмитра Чистяка, «Київ у творчості композитора – розмаїтий: тут і традиція міського романсу, і відлуння барокових псалмів та кантів братчиків-спудеїв (серед яких – і Феофан Прокопович із Григорієм Сковородою), і драматизм боротьби з нелюдською тоталітарною машиною, що чавила, проте не зламала дух шістдесятництва, і позначена християнською етикою вічна загадка Любові» (Чистяк, 2020: 6).

Однак зауважимо, що спектр тем, розкритий у масштабному зібранні вокальних творів В. Губи, значно ширший і не обмежується сенсами, закладеними в назву, хоча значна частина солоспівів й присвячена Києву. Так, по суті, «циклом у циклі» стає вокальна добірка «Срібне століття бельгійської поезії. Вокальні фрески на вірші бельгійських поетів-символістів в українських перекладах

Дмитра Чистяка», натхнена однойменним музично-поетичним проектом, що «розпочався з представлення спеціального бельгійського числа журналу “Всесвіт” у листопаді 2015 р. у стінах Національної спілки письменників, коли опубліковані в часописі твори франкомовних поетів поступово надихнули композитора на створення понад 30 вокальних фресок...» і ще кількох композицій (Чистяк, 2020: 5).

Зібрані автором під обкладинкою з «київською» назвою, перекладені українською київським поетом, з яким В. Губа безпосередньо спілкувався, бельгійські «фрески» перетворюються на органічну частину власного «київського» духовного простору композитора. До того ж, як доводить у своїй передмові до музичних творів В. Губи Д. Чистяк, представлені у вокальних композиціях бельгійські поети – Еміль Верхарн, Моріс Метерлінк, Шарль Ван Лерберг, Марсель Тірі – «давно пов’язані з Україною» (там само: 5), зокрема, й через «глибинний діалог між людським і надсвідомим, поступове пізнання душею Смерті чи Любові. Не буде перебільшенням ствердження, що метерлінківський вплив був визначальним для становлення слов’янської драматургії початку ХХ століття» (там само: 6).

Отже, хоча у передмові до видання розглядану низку вокальних творів і позначено як збірку, однак її масштабність, смислові перегуки, наявність елементів наскрізного розвитку, як і розрахунок на виконання кількома різними солістами, вокальним ансамблем і хором дають підстави говорити про наявність рис *вокального макроциклу*. Саме таким чином ми й будемо позначати в подальшому вокальні композиції, об’єднані авторською назвою – рядком з вірша Д. Павличка – «Київ – серце України!».

Мета цієї статті – на прикладі окремих зразків виявити жанрово-стильові особливості макроциклу В. Губи, які безпосередньо вказують на його художню цінність та актуальність для виконавців, а також могли б сприяти закріпленню розгляданого твору в сучасному камерно-вокальному репертуарі.

Для досягнення поставленої мети було обрано такі **методи дослідження**: музикознавчий аналіз окремих зразків камерно-вокальної творчості В. Губи, порівняльний аналіз для визначення

особливостей, притаманних обраним зразкам, образно-семантичний аналіз музичного матеріалу.

Останні дослідження і публікації за темою статті. Життєвий і творчий шлях композитора розкриті у статтях О. Голинської (2020), Д. Чистяка (2020), О. Овсянникової-Трель (Ovsyanniskova-Trell, 2016), О. Німилович (2022), Л. Грабовського (2021). Історія розвитку вокального мистецтва та камерно-вокальних жанрів висвітлена в роботах А. Полканова (2014, 2018, 2021), Н. Гребенюк (1999), Т. Калугіної (1999). Також у цьому напрямі працював Дж. Б. Стін (Steane, 1992). Праці, в яких розглядаються стилістичні питання музичного мистецтва, належать Д. Сітону (Seaton, 2017), І. Коханик (2002, 2004), О. Корчовій (2008, 2020 a, b), яка розглядає безпосередньо період музичного модернізму. Модернізм у музиці досліджували й Д. Олбрайт (Albright, 2004), Д. Метцер (Metzer, 2009).

Зазначимо, що саме камерно-вокальна творчість В. Губи не знайшла належного відбиття в музикознавчих роботах. Тому аналіз запропонованих до розгляду творів набуває особливої *актуальності* і становить *інноваційну частину дослідження*. Крім того, потребує поступового й ретельного розгляду в музикознавчій площині та відповідного виваженого практичного рішення й питання *оновлення камерно-вокального репертуару*.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Отже, розглянемо окремі зразки сольних вокальних творів (їх добір здійснювався нами з погляду розширення, насамперед, сольного баритонового репертуару) з вокального метациклу В. Губи «Київ – серце України».

У романсі «Сповідь», написаному на вірш Д. Павличка – одній з кульмінаційних точок в загальній драматургії макроциклу – через зображення сцени розп'яття розкрита філософська тема існування і грішної людської природи. Притаманна поетові відкрита, «від першої особи» – «сповідальна» – інтонація одразу втягує слухача навіть не стільки у вир трагічних подій, скільки у безодню душевного болю й смутку, викликаного безглуздою людською жорстокістю, цинічною аморальністю (перетворення вчорашнього ката на «святошу») й

невідворотністю страшної репресивної сили, озброєної «презумпцією винуватості»:

*«Я сумнівався і втікав з Голготи,
Боявся крові й стогону землі,
Я чув там крик щасливої голоти,
Що в Божу плотъ вбивала вухналі,
Ножем з Його плеча здирала плаття,
Як на хресті Він схилений повис;
Я пам'ятаю те сліпе завзяття,
Що в ребра людські заганяло спис.
Тепер той кат – святоша без порочин,
І сповідатись я до нього йду,
Стократно перебільшую свій злочин,
Уздрівши усміх на страшнім виду»* (цит за: Губа, 2020: 52).

Не випадково В. Губа за основу мелодичної лінії узяв першу фразу середньовічної секвенції *«Dies irae»*, за якою, з одного боку, в європейській музиці закріпилося цілком чітке семантичне значення невідворотної зловісної сили, фатуму. З іншого ж боку, саме ідея Страшного Суду у християнстві є чинником, який суттєво впливає на регулювання питань моралі. Тому звернення автора до згаданого інтонаційного джерела дозволяє варіанти трактувань, що додатково збагачує багатозначний зміст поетичного тексту, апелюючи до ще одного шару історичної пам'яті нашого сучасника, фігура якого досить чітко проступає на євангельській Голготі.

Жанр «Сповіді» можна визначити як «драматичний монолог», в якому переважає декламаційний тип мелодики. Тональність *c-moll*, обрана композитором для втілення художнього задуму, в європейській музиці має досить усталене семантичне значення, пов'язане із драматичними й трагічними образами. Як приклад, згадаємо Фантазію й Сонату *c-moll* В. А. Моцарта, Сонату № 8 («Патетичну») Л. ван Бетховена, його ж Симфонію № 5, Прелюдію *c-moll* Ф. Шопена з циклу «24 прелюдії», Симфонію № 8 А. Брукнера тощо.

Основна – знакова – інтонаційна формула одразу викладена у невеликому чотиритактовому фортепіанному вступі, з якого починається

розгортання простої тричастинної форми твору з розвитком у середині. Частина матеріалу у вступі гармонізована різкими дисонансами, що надає суворому звучанню теми ще більшого драматизму й навіть трагізму. Виразний мелодичний зворот у басі також доповнює експресивний музичний образ (*Приклад 1*).

Приклад 1. «Сповідь», фортепіанний вступ.

СПОВІДЬ

Sostenuto *Вірш Дмитра Павличка*

Сама ж мелодія починається з інтонацій згаданого першоджерела, підтримувана багатозвучними акордами, які досить часто ускладнені доданими малими й великими секундами та іншими побічними тонами. Використання таких гармонічних засобів робить загальне звучання більш гострим, насиченим, яскравіше відтіняє трагізм змальованої у творі ситуації. Напруження темі додає й IV підвищений щабель, що з'являється під час подальшого її розвитку. В контексті ладу така альтерація сприяє виникненню додаткових малої та збільшеної секунд, надаючи звучанню більшої інтонаційної виразності. Можна пов'язати появу цієї альтерації як і з відтворенням східного колориту в солоспіві, адже IV високий щабель є елементом двічі гармонічного мінору, властивого східній музиці, так і з жанром думи власне в українській музиці, де IV високий щабель впроваджувався виконавцями саме для інтонаційного загострення, підвищення рівня експресії, що також давало змогу дужче вплинути на емоційний стан слухача, повніше використати сугестивну силу музичного мистецтва.

Загалом, привертає увагу глибоке й ретельне осмислення тексту композитором, що відбивається у розкритті деталей вірша через окремі інтонаційні елементи мелодії, графічний абрис її руху тощо. Для викладення теми композитор обирає середній регістр баса або ж баритона, оскільки автор точно не вказує тип голосу, для якого написано романс. Згадане регістрове рішення дає змогу не тільки експонувати матеріал у зручному робочому діапазоні, але й водночас сприяє можливості продемонструвати красу, темброве багатство голосу (*Приклад 2*).

Приклад 2. «Сповідь», тема першого розділу.

Середній розділ інтонаційно споріднений з першим, однак у ньому посилюється декламаційний характер мелодики, аж до речитатії на одному звуці. Фортепіанна фактура базується на коротких «репліках», що чергуються з витриманими на «французьких» лігах акордами. Мелодія у вокальній партії поступово охоплює все більший діапазон, пересуваючись, завдяки секвенційному розвитку, у високий регістр. Переважний рух по секундах додає відчуття спротиву, складності в досягненні кульмінації, сприяє накопиченню напруження. А темброві особливості високого регістру, поєднуючись із високим рівнем динаміки, сприяють виявленню драматичної суті кульмінації, що потребує від виконавця солоспіву технічної майстерності та артистизму для впевненої передачі трагічного моменту.

Кульмінаційною вершиною середини й усього твору стає звук *e* першої октави, що завершує фразу «...уздрівши усміх на страшнім виду». Згаданий фрагмент тексту підкреслений хроматичним рухом тризвуків від *f-moll* до *a-moll*, ускладнених доданими звуками, а також висхідною хроматичною фразою у фортепіано. Розгляданий фрагмент форми завершує середній розділ, після чого починається поступовий спад динаміки та перехід до репризи (Приклад 3).

Приклад 3. «Сповідь», середній розділ, кульмінація.

Сама ж реприза, для якої композитор у вокальній партії використав початкові рядки вірша, починається з повторення вступу, завдяки чому виникає ефект обрамлення, досить властивий епічним жанрам. А характер драматичної оповіді з виразною декламацією у цьому творі вказує на його близькість до епічних зразків. Композитор застосовує в цьому розділі варіантний розвиток, що зумовлено змістом поетичного тексту та, водночас, сприяє усуненню «механічності» в репризній формі, додає їй цілісності та органічності. Однак основою мелодії все ж лишається вже згадана тема «*Dies irae*», що підтверджує її функцію інтонаційного ядра твору.

Вокальна партія звучить у супроводі багатозвучних акордів, що утворюють «густе», насичене гармонічне тло для проведення мелодичної лінії. Амбітус теми розширюється завдяки охопленню верхньої частини діапазону внаслідок попередньої роботи з матеріалом та потужної кульмінації, «кінетична енергія» якої «перетинає» межі розділів, даючи імпульс для подальшого розвитку.

У кульмінаційній зоні репризи привертає увагу інтонація зменшеної терції довкола першого шабля із залученням II низького й VII підвищеного шаблів. Експресія цього інтервалу, завдяки сполученню двох малих секунд, підкреслює драматизм ситуації, змалюваної в тексті. Гармонія в розгляданому фрагменті базується на терцквартакорді VII мінорного шабля і також доповнює зображуваний драматичний образ новими емоційними барвами (*Приклад 4*).

Приклад 4. «Сповідь», реприза.

40
40

бо - яв - ся кро - ві й сто - го - ну зем - лі, я чув там крик шас -

Завершується солоспів короткою постлюдією на основі інтонацій «Dies irae» в низькому регістрі фортепіано та тонічним тризвуком, ускладненим доданими звуками, завдяки чому фонізм цього співзвуччя набуває значної гостроти й напруження. А у вокальній партії знову фігурує звук *fis*, надаючи мелодії, яка звучить зі словами «...що в Божу плоть вбивала вухналі», ще більш трагічного характеру, допомагаючи рельєфніше розкрити суть поетичного тексту (*Приклад 5*).

Приклад 5. «Сповідь», завершення солоспіву.

49
49

tr

що в Бо - жу плоть вби - ва - ла вух - на - лі.

(8^{va})
8^{va}
8^{va}

Інший номер із макроциклу В. Губи – «Злітає сніг, як білий птах» – також написаний для чоловічого низького голосу. З ліричного вірша Д. Павличка постає близький кожному образ милування чистою красою легкої зимової хуртовини, коли око заворожено стежить за примхливим польотом пухких лапатих сніжинок, услід яким мимоволі злітає й пробуджена уява:

*«З гнізда лелечого зимою
Злітає сніг, як білий птах.
Крильми махає наді мною,
Зникає в синіх небесах.
За ним я видивляю очі,
А він спадає із висот,
Як хустка в білому тороччі,
Лягає на сухий осот.
А потім вгору підлітає
І поглядом мене пече,
Мов янгол, крилами торкає
Моє безкрилеє плече».* (Цит. за: Губа, 2020: 42).

Цей солоспів вирішений композитором у традиціях класичного романсу. В. Губа навіть використовує в ньому типові інтонаційні атрибути жанру: початок фрази з висхідної сексти, оспівування стійких щаблів, перерваний каданс із залученням VI щабля тощо. Однак, як і поет, композитор знаходить деякі яскраві штрихи, що дозволяють уникнути враження застосування кліше при доборі виразних прийомів. Наприклад, певної свіжості звучанню додає початок твору у *h-moll*, що є паралельним до основної тональності романсу – *D-dur*. Тому поява власне тоніки викликає у слухача відчуття деякої несподіванки. Сама ж тональність *D-dur* з її світлим прозорим колоритом, що вирізняє як «Різдвяну ораторію» Й. С. Баха, так і Другу симфонію Й. Брамса, надає особливої чистоти й ніжності музичному образу.

Споглядальна лірика вірша переконливо передається через «розлогу» кантиленну мелодію, яка переважно охоплює середню й високу частину діапазону, більш «світле» темброве забарвлення якого також допомагає розкрити піднесений, захоплений характер

твору. Однак із художньо переконливим виконанням тут пов'язані певні важливі технічні завдання. Зокрема, виконавець мусить майстерно володіти прийомами виконання кантилени у верхньому регістрі, щоб уникнути форсування звуку при будь-якій динаміці й домогтися насиченого та чистого звуку водночас.

Додамо також, що тема цього солоспіву є одним із ліричних лейтмотивів циклу. Однак питання тематичного розвитку в макроциклі потребує окремого й значно ретельнішого розгляду, тому не може бути реалізоване в межах нашої регламентованої за обсягом розвідки.

Отже, солоспів написаний у строфічній формі, де строфа є складним періодом із доповненням, що виникає завдяки перерваному кадансу. Починається романс зі вступу з використанням тематичного матеріалу другого речення, підтриманого щільною акордовою фактурою (Приклад б).

Приклад б. «Злітає сніг, як білий птах», фортепіанний вступ.

Перше речення теми викладено в *D-dur*. Мелодія починається з висхідного стрибка на велику сексту від V до III щабля, що, як йшлося вище, є вже своєрідним інтонаційним атрибутом романсового жанру. Гармонія вирізняється простотою й чистотою, відсутністю альтерацій, складних хроматичних інтервалів, та органічно доповнює загальний світлий музичний образ. А фортепіанна фактура з витриманими акордами, що охоплюють чи не всі регістри інструменту, сприяє створенню об'ємного «простору» довкола голосу (Приклад 7).

Приклад 7. «Злітає сніг, як білий птах», основна тема, перше речення.

7 *mp cantabile*

З гніз - да ле-ле-чо-го зи-мо-ю, злі-та-є сніг, як бі-лий

Друге речення є варіантною трансформацією першого й також містить характерний стрибок на сексту із подальшим його заповненням. Однак, як вже було сказано, розглядааний фрагмент форми звучить у *h-moll*. Фактура тут дещо змінюється завдяки додаванню тріольних фігурацій, що охоплюють діапазон у кілька октав і надають музичному образу більш схвильованого характеру. У другому реченні досягається мелодична кульмінація, зона якої розширюється завдяки згадуваному вище перерваному кадансу (Приклад 8).

Приклад 8. «Злітає сніг, як білий птах», основна тема, друге речення.

19 да - є із ви-сот, як хуст - ка в бі-ло-му то-роч - чі, ля-га-є

Завершується романс першим щаблем у мелодії, «огорнутим» звучанням тонічного тризвуку в широкому розташуванні, як це було в першому реченні. Таке закінчення підкреслює відчуття спокою, злагоди, яким вирізняється настрій розгляданого твору.

Романс «**Марії**» на вірші Олексія Довгого є зразком проникливої любовної лірики, поетичним узагальненням образу української Жінки – коханої, дружини, матері, де духовно-емоційною суттю всіх її іпостасей постає Любов:

*«Ця дивна жінка зіткана з любові.
 Любов її живе в душі і крові,
 В устах, руках, у погляді і слові.
 Вона не так, як всі, живе у світі,
 Вона себе народжує щомиті
 І має думи, сонцем оповиті.
 Вона росте з своєї самотини
 Від матері щодня і до дитини.
 А від дитини знову до дружини
 Росте вона з своєї самотини.
 З її долонь ростуть до неба квіти,
 Випурхують, немов пташата, діти,
 Її любов жива до всього світу.
 Благословенна ж будь, моя любове,
 Моє осіннє сонце калинове,
 Моя дитино і моя дружино,
 Моя трояндо і моя ожино...» (Цит. за: Губа, 2020: с. 111).*

Ідею цього твору-присвяти додатково підкреслює текстовий епіграф, що передує романсу, де «звучить» голос самої Марії – живого втілення Любові до всякого земного створіння:

*«Я все оце люблю: квіти, рослини, комашок,
 птахів і все-все...
 І хатку оцю люблю...*

Марія» (там само: 106).

Починається солоспів з розгорнутого фортепіанного вступу. Гнучка й вишукана мелодія, гармонія, насичена експресивними хроматизмами, «співуча» фортепіанна фактура з контрапунктом кількох мелодичних ліній – всі ці виразні засоби сприяють створенню витонченого ліричного образу, що невимушено занурює слухача в емоційну атмосферу твору (*Приклад 9*).

Приклад 9. «Марії», фортепіанний вступ.

Романс має риси тричастинності, що досягається за рахунок будови його тонального плану, однак без застосування тематичної репризності. Тональність твору – *d-moll* – *D-dur*. Тема першого розділу має кантіленний, аріозний характер. Її початок у тональності *F-dur*, яка в музиці класико-романтичної традиції найчастіше пов'язана зі світлою лірикою або ж пасторальною тематикою, теж допомагає композиторові розкрити чистоту й ніжність музичного образу. Як вартий уваги подібний приклад згадаємо також «веснянку» з третьої частини Симфонії № 3 Б. Лятошинського, з її тендітним, майже неземним звучанням, що також викладена у *F-dur*. Взагалі, ладотональне «мерехтіння» властиве розгляданому твору та додає музичному образу ще більшої вишуканості.

Виявленню ліричної суті музики сприяє, зокрема, й плавний, хвилеподібний рух мелодії, розташованої переважно в середній та високій частинах співацького діапазону, – адже саме графічний абрис допомагає створенню ліричних тем. Якщо говорити про вибір тембрових засобів, то він теж спрямований на найбільш повне й різнобічне розкриття «прозорого» й тендітного жіночого образу. Фортепіанний супровід складається з витриманих акордів, що не «заступають» мелодичну лінію, але акуратно «підсвічують» її розвиток виразними й переважно діатонічними гармоніями (Приклад 10).

Приклад 10. «Марії», тема першого розділу.

бо - ві. Лю - бов і - ї жи - ве в ду - ші і кро - ві, в ус - тах,

Середній розділ співвідноситься з першим за принципом похідного контрасту. Починається середина в тональності *g-moll*, завдяки чому виникає тональний контраст між розділами, посилюється відчуття розвитку в музиці. Характер мелодичного руху та фактури тут суттєво не змінюється, тільки в окремих фрагментах композитор вводить нові елементи. Наприклад, на словах «З її долонь ростуть до неба квіти», щоб підкреслити рух, описаний у тексті, додаються фігурації тріолями, завдяки чому відбувається відчутне ритмічне пожвавлення. Мелодична лінія у цьому фрагменті охоплює ундециму у висхідному русі. Використання такого широкого інтервалу також підкреслює згадані слова, даючи відчуття простору, стрімкого руху вгору.

Цей фрагмент потребує не тільки точності інтонування через досить складну інтонаційну будову, але й тембрової однорідності регістрів виконавського голосу, а також вміння співака непомітно їх поєднувати, володіння *legato* тощо, що дало б змогу створити цілісну й осмислену музичну фразу. Крім того, знову маємо підтвердження напрочуд уважного композиторського ставлення до обраних для роботи віршів, в яких кожне речення, кожна фраза знаходять адекватну інтонаційну реалізацію (Приклад 11).

Приклад 11. «Марії», середній розділ.

є - ї са-мо-ти - ни. З і - ї до - лонь рос - туть до не - ба кві - ти, ви-

Ще одним зразком ретельного осмислення композитором поетичного тексту є викладення фрази «...випурхують, немов пташата» шістнадцятками стакато, що зображують невпевнені рухи малих пташенят. Співак у цьому випадку повинен продемонструвати легкість виконання стакато у високому й середньому регістрах.

Реприза романсу скорочена й починається в *B-dur*. Мелодична лінія набуває попередніх графічних абрисів, а супровід знову повертається до витриманих акордів. Завершується солоспів у проясненому *D-dur*. Такий ладогармонічний штрих вдало доповнює ніжний ліричний образ і загальний просвітлений характер твору.

Висновки.

Макроцикл «Київ – серце України!» В. Губи є значною віхою в розвитку камерно-вокальної музики на теренах сучасного українського мистецтва. І хоча в межах однієї розвідки висвітлити всі особливості розглядової низки вокальних композицій повною мірою не є можливим, та навіть результати здійсненого нами дослідження дають змогу окреслити риси, які надають їй значної актуальності та спонукають якнайчастіше включати цей опус та його частини до камерно-вокального репертуару.

Отже, палітра жанрів, репрезентованих в межах циклу, є досить розмаїтою та дає змогу вокалістові продемонструвати різні виконавські ампуа. Хоча досить висока складність тематичного матеріалу й висуває до виконавця певні технічні вимоги, але інтонаційне багатство, виразність та гнучкість мелодики розгляданих творів дозволяють співакові створювати яскраві й художньо переконливі музичні образи, що, у свою чергу, спонукає до вдосконалення виконавського апарату й ретельного виконання різноманітних технічних завдань. Гармонія, яка органічно поєднує елементи різних звуковисотних систем, та розмаїта фортепіанна фактура доповнюють та збагачують зміст мелодичної лінії, вирізняючись при цьому оригінальністю структури.

Макроцикл В. Губи містить твори, в яких змістовно й детально розкриваються різноманітні, зокрема й «вічні», теми. Композитор застосовує широкий арсенал виразних засобів, що, найчастіше, є невід'ємною частиною творчого методу в музичному мистецтві ХХ–ХХІ століть. Відповідність творчих задумів їх реалізації та виразні й переконливі суто вокальні рішення роблять розгляданий твір актуальним і напрочуд бажаним у сучасному камерно-вокальному репертуарі.

До того ж, масштабність, багатотемність, жанрово-стилістична й змістово-образна багатшаровість макроциклу В. Губи, де у численних ракурсах розкривається внутрішній світ Людини і Композитора, залишають величезний простір для його подальших музикознавчих досліджень, які представлена розвідка тільки розпочинає.

ЛІТЕРАТУРА

- Голинська, О. (2020). Володимир Губа: «Музична школа – фундамент для майбутнього музиканта». *Музика*, 22 грудня 2020. <https://mus.art.co.ua/volodymyr-huba-muzychna-shkola-fundament-dlia-maybutn-oho-muzykanta/>
- Грабовський, Л. (2021). «Володимир Губа. 64 роки в моєму житті». *Кінотеатр*, 3 (155). <https://ktm.ukma.edu.ua/index.php/ktm/article/view/101/117>

- Гребенюк, Н. (1999). *Вокально-виконавська творчість: Психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти*. Київ: НМАУ.
- Губа, В. (2020). *Київ – серце України!:* збірка музичних творів на вірші українських і зарубіжних поетів. Д. Чистяк (наук. ред.). Київ: Саміт-книга.
- Калугіна, Т. (1999). Деякі особливості зародження камерно-вокального виконавства в історичному аспекті. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 3, 26–31.
- Корчова, О. (2008). Модерністичні витоки сучасного композиторського раціоналізму. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 73, 16–22.
- Корчова, О. (2020 а). *Музичний модернізм як terra cognita*. Київ: Музична Україна.
- Корчова, О. (2020 б). Феномен музичного модернізму в європейській культурі ХХ століття: передумови, закономірності, етапи. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 129, 92–108.
- Коханик, І. (2004). К проблеме смысла в стилеобразовании. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 38, 67–80.
- Коханик, І. (2002). Музичний твір: взаємодія стабільного і мобільного в аспекті стилю. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 20, 44–51.
- Німилович, О. (2022). Органна музика в творчості В. Губи. *Молодь і ринок*, 6 (204), 144–150.
- Полканов, А. (2014). Нові жанрові властивості камерно-вокальної музики в творчості сучасних композиторів. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової*, 20, 533–542.
- Полканов, А. (2018). Типологічні риси камерно-вокальної мініатюри у творчості сучасних українських композиторів. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової*, 27, 63–73.
- Полканов, А. (2021). *Феномен камерного співу: від естетичних настанов до музично-мовних властивостей*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса.
- Чистяк, Д. (2020). Неперебутня весна київського Майстра. У кн. Губа, В., *Київ – серце України!:* Збірка музичних творів на вірші українських і зарубіжних поетів, Д. Чистяк (наук. ред.), сс. 3–6. Київ: Саміт-книга.
- Albright, D. (ed.) (2004). *Modernism and Music. An Anthology of Sources*. Chicago: University Chicago Press.

- Metzer, D. (2009). *Musical Modernism and the Turn of the Twenty-First Century*. New York: Cambridge University Press.
- Ovsyannikova-Trell, A. (2016). Film music in the work of contemporary Ukrainian composers. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2, 91–94.
- Seaton, D. (2017). *Ideas and Styles in the Western Musical Tradition*. New York: Oxford University Press.
- Steane, J. B. (1992). *Voices, Singers & Critics*. Portland, Oregon: Amadeus Press.

REFERENCES

- Albright, D. (ed.) (2004). *Modernism and Music. An Anthology of Sources*. Chicago: University Chicago Press [in English].
- Chistiak, D. (2020). The eternal spring of the Kyiv Master. In Huba, V. *Kyiv – the heart of Ukraine!: A collection of musical works based on the poems of Ukrainian and foreign poets*, D. Chistiak (ed.), pp. 3–6. Kyiv: Samit-knyha.
- Holynska, O. (2020). Volodymyr Huba: “Music school is the foundation for a future musician”. *Music*, 2020, December 22. <https://mus.art.co.ua/volodymyr-huba-muzychna-shkola-fundament-dlia-maybutn-oho-muzykanta/> [in Ukrainian].
- Hrabovskiy, L. (2021). “Volodymyr Huba. 64 years in my life”. *Cinema-Theater*, 3 (155). <https://ktm.ukma.edu.ua/index.php/ktm/article/view/101/117> [in Ukrainian].
- Hrebenuk, N. (1999). *Vocal and performance creativity: Psychological and pedagogical, and artistic aspects*. Kyiv: NMAU [in Ukrainian].
- Huba, V. (2020). *Kyiv – the heart of Ukraine!: A collection of musical works based on poems by Ukrainian and foreign poets*. D. Chistiak (Ed.). Kyiv: Sumit-knyha [in Ukrainian].
- Kaluhina, T. (1999). Some features of the emergence of chamber and vocal performance in a historical aspect. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education*, 3, 26–31 [in Ukrainian].
- Kokhanyk, I. (2002). A piece of music: the interaction of stable and mobile in terms of style. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 20, 44–51 [in Ukrainian].
- Kokhanyk, I. (2004). To the problem of meaning in style formation. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 38, 67–80 [in Ukrainian].

- Korchova, O. (2008). Modernist origins of modern composer rationalism. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 73, 16–22 [in Ukrainian].
- Korchova, O. (2020 a). *Musical modernism as terra cognita*. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Korchova, O. (2020 b). The phenomenon of musical modernism in European culture of the 20th century: prerequisites, regularities, stages. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 129, 92–108 [in Ukrainian].
- Metzer, D. (2009). *Musical Modernism and the Turn of the Twenty-First Century*. New York: Cambridge University Press [in English].
- Nimylovych, O. (2022). Organ music in V. Huba's work. *Youth and the market*, 6 (204), 144–150 [in Ukrainian].
- Ovsyannikova-Trell, A. (2016). Film music in the work of contemporary Ukrainian composers. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 2, 91–94 [in English].
- Polkanov, A. (2014). New genre properties of chamber and vocal music in the works of modern composers. *Musical art and culture: Scientific Bulletin of the Odesa A. V. Nezhdanova National Academy of Music*, 20, 533–542 [in Ukrainian].
- Polkanov, A. (2018). Typological features of the chamber-vocal miniature in the works of modern Ukrainian composers. *Musical art and culture: Scientific Bulletin of the Odesa A. V. Nezhdanova National Academy of Music*, 27, 63–73 [in Ukrainian].
- Polkanov, A. (2021). *The phenomenon of chamber singing: from aesthetic guidelines to musical and linguistic properties*. (PhD diss.). Odesa A. V. Nezhdanova National Academy of Music. Odesa [in Ukrainian].
- Seaton, D. (2017). *Ideas and Styles in the Western Musical Tradition*. New York: Oxford University Press [in English].
- Steane, J. B. (1992). *Voices, Singers & Critics*. Portland, Oregon: Amadeus Press [in English].

Dmytro Makliuk

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
Honored Artist of Ukraine,

Associate Professor at the Solo Singing Department,
a soloist of the Kharkiv M. Lysenko Opera and Ballet Theater

e-mail: macdmitri@gmail.com

ORCID iD: 0000-0001-9538-0381

**“Kyiv – the heart of Ukraine!” by Volodymyr Huba
in the context of updating the chamber vocal repertoire*****Statement of the problem. Objectives, methods, and novelty of the research.***

The creativity of representatives of the “Kyiv avant-garde” occupies an extremely important place in the history of Ukrainian musical art, in particular, as an example of the rapid and artistically valuable growth of music in Ukraine in the second half of the 20th century, which significantly influenced the further evolution of this art in the country. The above statement applies, in particular, to the creative output of V. Huba, who, together with V. Sylvestrov, V. Hodziatsky, and L. Hrabovsky, was a representative of the mentioned creative group. The composer worked in a significant number of genres covering the sphere of symphonic, choral, chamber-instrumental, chamber-vocal music. However, to this day, the artist's life path, as well as his work, are not adequately covered in the musicological literature. There is a lack of a sufficient number of the studies in detail of the composer's pieces, which would make it possible to draw conclusions about V. Huba's connection with the traditions of Ukrainian musical art and its present, and would allow the performers to better understand the artist's work and actively participate in its dissemination. The composer's chamber and vocal music is no exception in this case, which primarily determines the scientific novelty of the article. The purpose of this study is to identify the qualities that give the considered works aesthetic value and determine their relevance for the modern performing repertoire. Research methods that make it possible to achieve the specified goal are musicological, comparative, figurative and semantic types of analysis.

Results and conclusion.

The results of the study fix the identified genre-stylistic and artistic features of the considered works, which determine their relevance for the modern performance repertoire. It is, in particular, about the use of the singer's performance

resources and the author's appeal to certain performance roles; about the intonation features of the melody and its close connection with the poetic text in the considered works, which directly affects the depth and artistic authenticity of the musical image; about the features of the harmonic style, in particular, about the combination of several pitch systems within the considered cycle, which creates a bright artistic effect. Also, it refer to certain peculiarities of the piano part in the considered solos, which significantly affect the final artistic result.

The macro-cycle contains works in which various, including "eternal" topics are revealed in a meaningful and detailed manner. The composer uses a wide arsenal of expressive means, which, most often, is an integral part of the creative method in the musical art of the XX–XXI centuries. The correspondence of creative ideas to their implementation and expressive and convincing purely vocal solutions make the considered work relevant and surprisingly desirable in the modern chamber and vocal repertoire.

Key words: *Volodymyr Huba's chamber and vocal work; solo singer; monologue; style; range; means of expression.*

Стаття надійшла до редакції 25 травня 2024 року

УДК 780.647.2:78.03'06
DOI 10.34064/khnum2-3504

Мельниченко Максим Вікторович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
твorchий аспірант кафедри народних інструментів України
e-mail: melnuchenko21923@gmail.com
ORCID 0000-0002-2017-9461

Жанрово-стильові трансформації у творах для баяна українських композиторів останньої третини ХХ – ХХІ століть

На прикладі оригінальних творів для баяна українських композиторів розглядаються тенденції розвитку сучасного баянного мистецтва. Мета статті – дослідити жанрово-стильові трансформації у творчості українських композиторів останньої третини ХХ – початку ХХІ століть, пов'язані зі зверненням митців до неофольклорної та естрадно-джазової стилістики, для чого застосовані такі дослідницькі методи, як жанрово-стильовий – при виявленні індивідуальних композиторських проєкцій стилю на типові жанри (сюїта, партита, концертна мініатюра) – та структурно-функціональний в ході аналізу обраних творів. Новизна отриманих результатів визначається зверненням до баянних творів В. Власова, Я. Олексіва, В. Рунчака, В. Зубицького та Б. Мирончука, які належать до неофольклорного та естрадного напрямів, для виявлення в них жанрово-стильових трансформацій, обумовлених контекстом розвитку сучасного баянного мистецтва. У висновках підкреслено, що сучасні українські композитори-баяністи активно опрацьовують фольклорні джерела, глибинні архаїчні шари народного музикування, як і джазову стилістику; узагальнено, що жанрово-стильові трансформації виявлено з урахуванням таких параметрів композиторського мислення, як 1) мелодика, 2) особливості ладової структури; 3) гармонія; 4) жанрові атрибути; 5) способи тематичного розвитку, що є характерними для автентично-національного інструментального музикування та естрадно-джазового стилю. Підкреслюється, що жанрово-стильові трансформації в сучасному баянному мистецтві розширюють межі традиційної інтерпретації інструмента та «вдихають» у нього нове життя.

Ключові слова: сучасне баянне мистецтво; виконавські прийоми; жанрово-стильові трансформації; неофольклорні тенденції; твори для баяна; естрадно-джазова стилістика; українські композитори.

Постановка проблеми.

Сучасне баянне мистецтво охоплює широкий географічний простір. У розвитку баянного виконавства Україна посідає одне із провідних місць, чому значною мірою сприяють творчі зв'язки виконавців із сучасними українськими композиторами. Новаторські відкриття вітчизняних та зарубіжних музикантів щодо природи баяна сприяють виникненню нових баянних творів, які демонструють подолання стереотипу звукового образу інструмента.

Однією із проблем, які виникають у контексті експериментів із сучасним баяном, є питання збереження традиційних форм його звучання. З одного боку, композитори бажають розвивати баянний репертуар, додаючи *нові техніки, виконавські прийоми та ефекти* до своїх композицій. З іншого – усвідомлюють важливість передачі наступним поколінням *академічного стилю* гри на баяні. В останні десятиліття баян став досить популярним серед українських композиторів як цікавий та високотехнологічний інструмент, який знаходить своє місце в різних музичних жанрах і стилях. Сучасному баянному мистецтву притаманне поєднання традиційних елементів і новаторських підходів та звукових експериментів, що розширює концертні можливості інструмента, тому вивчення саме цих синтетичних тенденцій на сьогодні є доречним.

Отже, **актуальність** запропонованої теми зумовлена необхідністю системного вивчення жанрово-стильових трансформацій у сучасному баянному мистецтві.

Останні дослідження і публікації. Серед наукових розвідок, присвячених сучасним виконавським прийомам гри на баяні, – праці І. Єргієва (2006), А. Сташевського (2013; 2015), С. Карася та О. Катрич (2018). Баянно-акордеонне виконавство в сучасному музичному просторі України досліджувала Н. Остапчук (2018). Естрадно-джазовий напрям баянно-акордеонного мистецтва ХХ – початку ХХІ століття у композиторському та виконавському вимірах вивчав

Ю. Дяченко (2017). Творам для баяна В. Зубицького в контексті розвитку сучасного баянного репертуару приділяв увагу Г. Голяка (2008). Програмність у сучасній баянній музиці розглядав В. Тищик (2021). До питань технічних особливостей сучасного баяна-акордеона звертались С. Карась і О. Катрич (2018). Жанрово-стильовий аспект творчості В. Рунчака розкриває А. Сташевський (2004). Ю. Чумак (2014) у контексті української баянно-акордеонної музики аналізував творчість В. Власова.

Новизна цього дослідження полягає у зверненні до баянних творів В. Власова, Я. Олексіва, В. Рунчака, В. Зубицького та Б. Мирончука для виявлення в них жанрово-стильових трансформацій, обумовлених контекстом розвитку сучасного українського та світового баянного мистецтва.

Мета статті – дослідити жанрово-стильові трансформації у творчості українських композиторів останньої третини ХХ – початку ХХІ століть, пов’язані зі зверненням митців до неофольклорної та естрадно-джазової стилістики.

Означена мета потребує вирішення таких завдань:

- виокремити жанрово-стилістичні особливості баянних композицій українських митців, творчість яких відбиває тенденції сучасного баянного мистецтва;
- визначити риси неофольклорного та естрадно-джазового напрямів у проаналізованих творах.

Методологія дослідження. Для розкриття пропонованої проблематики використано такі дослідницькі методи: *жанрово-стильовий*, спрямований на виявлення індивідуальних композиторських проєкцій стилю на типові жанри (сюїта, партита, мініатюра, варіації); *структурно-функціональний*, задіяний у процесі аналізу обраних творів.

Виклад основного матеріалу дослідження.

У останній третині ХХ – початку ХХІ століття народно-інструментальне мистецтво почало розвиватися в новому напрямі – пошуку художнього вираження *авторських* концепцій. Ця тенденція знаходить особливо яскравий прояв у баянному мистецтві, на перспективність розвитку якого звертав увагу, зокрема, М. Давидов: «Сучасний баян має значний потенціал тембрових засобів і акустичних

можливостей, котрі повною мірою ще не розкриті ні в композиторській, ні у виконавській, ні в інженерно-конструкторській винахідницькій практиці» (Давидов, 1997: 14). Отже, композитори шукають нові способи використання інструмента, створюючи музику, яка відображає дух нашого часу, впроваджуючи сучасні техніки звуковидобування, щоб створити унікальні та захоплюючі твори, які відображають «стихію» сучасного баяна і його гідне місце у музичній панорамі сьогодення.

Сучасний баян проявляє себе як потужний засіб виразності, який може «непередбачено» *яскраво* передати художню ідею твору та виконавські складові композиторських рішень. Баянне мистецтво нашого часу містить у собі інноваційні техніки та підходи до гри, дозволяючи баяністові експериментувати зі звучанням та аранжуванням, розширювати межі традиційної композиторської та виконавської інтерпретацій. Це створює «гармонійні відносини» між баяном і сучасним мистецтвом: інструмент стає невід'ємною частиною останнього та виражає його дух. Можна стверджувати, що сучасне баянне мистецтво увиразнює новітні тенденції пошуку авторських ідей та звукових експериментів.

Багато відомих композиторів та баяністів України експериментують зі звуком та музичною формою, складають нові, унікальні твори, у яких часто зустрічаються нетипові звукові рішення і виконавські прийоми, несподівані ритмічні групування і гармонічні поєднання.

Так, у баянній музиці *неофольклорного* напряму спостерігається творче переосмислення народно-інструментальної мовної стилістики крізь власний композиторський стиль. Іншим важливим прикладом історичного розвитку баянного мистецтва є *взаємодія фольклору і джазу*, яка відбувається шляхом переходу від національного начала до інтернаціональних впливів, і згодом – від інтернаціонального до створення національного стилю. Як відзначає Н. Остапчук, «... вплив фольклорних витоків у поєднанні з джазовими ритмами

породжує виникнення нових художніх напрямків в розвитку жанрових і стильових систем» (Остапчук, 2018: 446–447)¹.

Творчість **В. Власова** є яскравим прикладом звернення до *фольклорних джерел*. Стильова основа його музичних композицій – пряме цитатне використання фольклорних елементів в обробках народних пісень. У композиторському стилі митця яскраво проявляється неофольклорна тенденція. Один із показових прикладів цього – твір «Веснянка». У цій композиції інтонації стародавніх українських календарних пісень весіннього циклу переплітаються із сучасними мотивними утвореннями, які складаються з дисонуючих інтервалів і супроводжуються джазовими акордами. Швидкі інтервальні пасажі надають твору віртуозного блиску та концертного характеру, створюють образну картину весняного святкового дійства. Поєднання архаїчного фольклорного тематизму з ускладненою хроматизованою гармонічною мовою породжує своєрідний синтез діатоніки і хроматики; звернення до різноманітних артикуляційних засобів сприяє інструментальній імітації співомовних інтонацій-вигуків, що асоціативно зв'язуються із прадавніми фольклорними джерелами.

Отже, характерні риси неофольклоризму в композиції В. Власова – це опора на діатоніку для створення тематичного матеріалу, фрагменти якого звучать в еолійському, дорійському, міксолідійському ладах; поєднання діатонічного «архаїчного» музичного тематизму фольклорного типу з ускладненою хроматизованою гармонічною мовою; застосування виразної артикуляції (*sforzando*, *glissando*, акцентів, прийому «подвійного рикошету»), що демонструє детальну

¹ Синтез фольклорних і нефольклорних складових, що спостерігається у творчості багатьох композиторів України, таких як В. Власов, А. Гайденко, В. Зубицький, Я. Олексів, В. Подгорний, В. Рунчак, А. Шашевський, Ю. Шамо та інші, є ключовою ознакою неофольклоризму як стильового напрямку музики другої половини ХХ століття. У творах згаданих композиторів можна відзначити вплив фольклору на кількох рівнях: 1) використання автентичних фольклорних мотивів («Веснянка» В. Власова); 2) креативне переосмислення фольклору (прикладом може бути «Поліська рапсодія» А. Тимошенка); 3) поєднання національних музичних елементів зі стилістикою джазової музики (як у «Джаз-партиті № 1» В. Зубицького); 4) звернення до полістилістики («Портрети композиторів» В. Рунчака).

роботу композитора з окремими інтонаційно-конструктивними одиницями (інтонаціями, мотивами) фольклорного типу. Активна роль ритму як носія і виразника музичної образності створює передумови для формування *поліжанрового* тематизму, що визначається поєднанням кантиленності (в яскраво виражених фольклорних інтонаціях) та речитативності для створення образів архаїчної культури.

Загалом, для творчості В. Власова характерне вміння поєднувати традиційні елементи українського фольклору із сучасними музичними техніками і стилями. Це проявляється у використанні поліфонічних прийомів та складних гармонічних структур, що додають його композиціям багатшаровості і глибини. Здатність митця синтезувати різні музичні стилі і жанри дозволяє створювати унікальні композиції, які одночасно зберігають дух народної музики та демонструють новаторський підхід до її обробки.

В. Власов також активно експериментує із формою, поєднуючи в одному творі різні типові структури, такі як тричастинність, варіації, долучає імпровізаційність, що дозволяє досягти динамічності й непередбачуваності музичного розвитку. Крім того, композитор використовує оркестрові засоби виразності для підкреслення національного колориту своїх творів. Залучення різних інструментальних тембрів дозволяє створювати багатобарвні музичні картини, що відображають різноманітні аспекти української культури. Інструментальні комбінації, нетипові для традиційної української музики, вносять нові темброві відтінки та розширюють звукову палітру творів. У своїх композиціях В. Власов часто звертається до історичних та міфологічних тем, що дозволяє йому не тільки збагачувати музичну образність творів, але й фокусувати увагу слухачів на історичних коренях музичної культури України. Такий підхід робить музику В. Власова актуальною і в сучасному контексті, сприяє збереженню та популяризації національного музичного спадку.

Сюїта № 2 «Українська» **В. Рунчака** є прикладом творчої трансформації архаїчних жанрів. Три складові частини сюїти – «Речитативи», «Токата» і «Веснянка» – втілюють авторську концепцію: монологічна стриманість, динамічна експресія і танцювально-драматична стихія поєднані в художню цілісність. Ладова система

«Веснянка» базується на хроматизованих ладах зі змінними підвищеними IV та VI щаблями – гуцульській гамі. Важливими особливостями фактури є багатоктавні унісони, постійні паралелізми квінт, бурдони. Глибоко вкорінена у фольклорі імпровізаційність створює ефект розкішної інструментальної орнаментики.

В. Рунчак працює в різних жанрах, поєднуючи неофольклорні, авангардні, неокласичні, полістилістичні тенденції. Митця відрізняє особливе ставлення до фольклору. Його авторська інтерпретація останнього не передбачає прямого цитування народної теми або *quasi*-фольклорного звучання – на відміну від численних обробок народних пісень. Для реалізації своїх творчих задумів В. Рунчак використовує різноманітні прийоми гри на баяні, такі як кластер, гліссандо, вібрації, зміна тембрових регістрів, що дозволяє йому знаходити нові звукові ефекти. Для його творів характерні жанрово-стильові трансформації, які змушують аудиторію переосмислювати традиційні уявлення про музику та сприймати її у новому світлі. Створення музики є для В. Рунчака своєрідною демонстрацією власної філософії життя: він намагається не тільки побудувати звуковий простір, але передати емоції, відчуття і духовний світ людини.

Представник молодшої генерації композиторів **Я. Олексів** працює з характерним для фольклорного напряму етнічним комплексом. Твір «Ніч на полонині» є музичною ілюстрацією до однойменної драматичної поеми О. Олесья. Циклічна композиція на кшталт сюїти складається з чотирьох частин, упорядкованих відповідно до літературного джерела. Перед кожною з них є поетичний епіграф, що спрямовує виконавця і слухача на конкретний художній образ.

Зміст твору визначають пануючі образи фольклорної обрядової архаїки, пейзажні замальовки та містика народних переказів, передані завдяки наслідуванню народної пісенності і танцювальності й конкретизовані програмним задумом. Домінуючою у драматургії циклу є лірико-драматична лінія, що розширює патетику мовно-виражальних засобів. Танцювальні теми та ритмоформули, лейтмотиви, тональна багатоплановість і специфічні інструментальні прийоми відтворюють програмний підтекст циклу. Музична мова збагачується колоритними прийомами імітації тембрового звучання

сопілки, трембіти і флюяри, що асоціюються з награваннями горян. Мелодико-гармонічні засади тематизму, варіантні прийоми його розвитку сягають глибин народного мелосу й слугують основою неофольклорної стилістики у творах композитора.

Варто звернути увагу на технічну майстерність Я. Олексіва у використанні поліфонічних прийомів та гармонічних поєднань. Композитор не обмежується традиційними акордами, а активно використовує нестандартні гармонічні ходи, що надає твору особливої виразності і глибини. Важливою складовою художньої виразності є також ритмічна організація твору, яка підкреслює динаміку розгортання його семантичного ряду: від спокійної лірики до енергійного драматизму. Усі ці засоби дозволяють передати як лірико-психологічні, так і драматичні відтінки змісту, що притаманні сюжетній лінії поеми О. Олеся.

Отже, Я. Олексів демонструє у своїй сюїті глибоке знання української музичної традиції, зокрема багатого мелосу Карпатського регіону. Використання різних тембральних можливостей баяна, а також віртуозних технічних прийомів, таких як гліссандо, трелі та арпеджіо, допомагають створити неповторну звукову палітру сюїти, що додає їй оригінальності. Інтеграція елементів народної музики із сучасними композиційними техніками відображає синтетичний творчий метод композитора, який прагне об'єднати минуле і сучасне, створюючи при цьому нову якість баянного репертуару.

Унікальним явищем у розвитку баянного мистецтва є введення у низку новітніх композицій для баяна *естрадно-джазової стилістики*. Популярність такої музики серед виконавців та слухачів відкрила перед композиторами нові перспективи й створила основу для наукового аналізу цього феномена. Образно-стильові та жанрово-стилістичні композиторські пошуки суттєво вплинули на сучасні тенденції розвитку баянного мистецтва в Україні.

Серед українських митців, які створюють музику в естрадно-джазовому стилі, виокремимо **В. Зубицького** з його «Джаз-партитою № 1». Загалом цей цикл є прикладом трансформації джазової стилістики з використанням класичних норм партити – циклічності як співвідношення частин за принципом «контраст–зіставлення» – та

принципу тематичного поєднання частин. «Джаз-партита № 1» В. Зубицького складається з п'яти частин: I. «Інтрада», II. «Токата-Бурлетта», III. «Арія», IV. «Perpetuum mobile», V. «Епілог», які можна згрупувати у два мініцикли: I–II та III–V частини, що підкреслюють і тематичні зв'язки між III та V частинами («Епілог» є зміненим варіантом «Арії», скороченим, із більш стриманим темпом та незначними ритмічними відхиленнями). «Інтрада» зі своїм «передмовним» настроєм, який додає привабливості подіям, що розгортатимуться, містить знакові інтонаційні комплекси, які вказують на джазовий стиль, і майже всі тематичні, ритмічні та фонові мотиви першої частини знаходять своє відображення в подальшому становленні циклу.

Важливо відзначити, що, незважаючи на імпровізаційний тип викладення матеріалу, композитор рідко використовує характерні для джазової музики поліритмічні фактурні поєднання. Імовірно, це пов'язано з тим, що на баяні, на відміну від рояля, важко створити акустично об'ємні звучання, що могли б приховати можливі ритмічні невірноваженості. Такий підхід дозволяє використовувати поліритмію дозовано, особливо в помірних і рухливих темпах, зберігаючи внутрішню організаційну цілісність і виразність музичного образу.

Твір В. Зубицького не лише збагачує репертуар сучасних виконавців, але й сприяє формуванню нових виконавських технік та інтерпретаційних підходів. Композиціям В. Зубицького притаманні вільне варіантне розгортання, неочікувані переходи, ритмічні зсуви та незвичні гармонії. Автор спирається на інтонаційний «словник» джазу, складаючи глибокі за змістом та масштабні за формою твори, які вимагають від виконавця-баяніста найвищих віртуозних якостей. При цьому його музика потребує від баяністів не тільки технічної майстерності, але й глибокого розуміння стилістичних особливостей джазу та вміння імпровізувати. Отже, синтез класичних форм і джазової експресії робить «Джаз-партиту № 1» В. Зубицького унікальним твором, що символізує сучасний етап розвитку баянного мистецтва і його потенціал для майбутніх інновацій.

Важлива роль у сучасному баянному мистецтві України належить творчості **Б. Мирончука** як композитора і виконавця. Яскрава образність його творів відображає різноманітні настрої, такі як сум,

радість, ностальгія та багато інших, що робить її вельми експресивною та живою. На особливу увагу заслуговують концертні мініатюри композитора в естрадно-джазовому стилі: «Румба» (2000), «Босанова» (2000), «Концертна самба» (1995), «Циганський Король» (1996). Віртуозне володіння баяном дозволяє Б. Мирончуку майстерно передавати свої авторські ідеї через використання різних виконавських прийомів: ударів по корпусу інструмента (ефекти перкусії), рикошету, тремоло, нетемперованого гліссандо, кластерів.

Поєднуючи елементи естрадної та джазової музики, Б. Мирончук активно використовує можливості баяна для створення оригінальних музичних композицій. Його твори вирізняються багатством засобів музичної виразності, завдяки чому кожний з них набуває унікальних рис. Це досягається через вдало підібрані ритмічні структури, гармонічні інновації та виразні мелодичні лінії, які роблять його музику привабливою для виконавців та слухачів.

Б. Мирончук приділяє велику увагу експериментам із тембровими можливостями баяна. У його творах інтегруються нетрадиційні звукові сполучення і техніки, які підкреслюють емоційний зміст композицій. Такий підхід не тільки збагачує музичну мову митця, але й розширює технічний арсенал виконавців, спонукаючи їх до подальших творчих пошуків і самовираження.

Отже, українські автори баянної музики експериментують зі звуком та музичними формами, створюють нові унікальні композиції, у яких зустрічаються нетипові звукові рішення та виконавські прийоми, несподівані ритмічні звороти й гармонічні поєднання.

Висновки.

Як свідчать наведені приклади, сучасні українські композитори-баяністи активно опрацьовують фольклорні джерела, глибинні архаїчні шари народного музикування. Жанрово-стильова трансформація у розглянутих творах («Веснянка» В. Власова, «Ніч на полонині» Я. Олексіва, Сюїта № 2 «Українська» В. Рунчака, «Джаз-партита № 1» В. Зубицького) здійснюється за рахунок звернення авторів до неофольклорного та естрадно-джазового стилістичних напрямів з урахуванням таких параметрів композиторського мислення: 1) мелодика, 2) особливості ладової структури; 3) гармонія; 4) жанрові атрибути;

5) способи тематичного розвитку, що є характерними для автентично-національного інструментального музикування та естрадно-джазового виконавства.

У багатьох випадках митці використовують жанрово-стильові трансформації як засіб відмовитися від стандартних музичних форматів і створити щось оригінальне та неповторне. Отже, жанрово-стильові трансформації є важливою складовою художнього методу композиторів-баяністів, що дозволяє їм обходити штампи і створювати унікальні авторські композиції, надаючи їм особливого колориту й атмосфери. Жанрово-стильові трансформації в сучасному баянному мистецтві, таким чином, розширюють межі традиційної інтерпретації інструмента та «вдихають» у нього нове життя.

Цю тенденцію сучасного баянного мистецтва було розглянуто на прикладі *жанрових моделей академічної музики європейської традиції* (партити, сюїти, концертної мініатюри), які є ключовими у механізмі створення нової музики.

Таким чином, звуковий світ творів для баяну українських композиторів останньої третини ХХ – початку ХХІ століття свідчить про вагомий внесок вітчизняних митців у реалізацію потенціалу сучасного баянного мистецтва.

Перспективи подальшого розвитку теми. Для подальших досліджень сучасного баянного мистецтва важливо розширювати наукові дискурси вивчення специфіки мислення творців оригінального репертуару для цього інструмента. Зокрема, на увагу заслуговує «стихійна» якість сучасного баянного музикування в таких творах, як «Присвята Астору П'яццолі» В. Зубицького, «Іспанський танець» М. Скорика, «Хорал-сюїта» Є. Мондравського, «Токата» Б. Преча.

ЛІТЕРАТУРА

Голяка, Г. П. (2008). *Творчість Володимира Зубицького в контексті розвитку сучасного баянного репертуару*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.

- Давидов, М. (1997). *Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста*. Київ: Музична Україна.
- Дяченко, Ю. С. (2017). *Естрадно-джазовий напрям баянно-акордеонного мистецтва ХХ – початку ХХІ століть: композиторські та виконавські виміри*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Єргієв, І. Д. (2006). *Український «модерн-баян» як феномен світового мистецтва*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса.
- Карась, С. О., & Катрич, О. Т. (2018). До питання технічних особливостей сучасного баяна-акордеона. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 4, 276–280.
- Остапчук, Н. М. (2018). Баянно-акордеонне виконавство в сучасному музичному просторі України. *Мистецтвознавчі записки*, 33, 442–448.
- Сташевський, А. Я. (2004). *Баянне мистецтво України: тенденції розвитку оригінальної музики та індивідуальне втілення жанрово-стильового аспекту у творчості Володимира Рунчака*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Сташевський, А. Я. (2013). *Сучасна українська музика для баяна: виражальні засоби, композиційні технології, інструментальний стиль*. Луганськ: Янтар.
- Сташевський, А. Я. (2015). *Музично-інструментальні виражальні засоби в баянному мистецтві*. Старобільськ: ЛНУ імені Тараса Шевченка.
- Тищик, В. Б. (2021). *Програмність в українській баянній музиці (1960–2010 роки)*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Чумак, Ю. В. (2014). *Творчість Віктора Власова в контексті української баянно-акордеонної музики*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса.

REFERENCES

- Chumak, Yu. V. (2014). *Viktor Vlasov's creativity in the context of Ukrainian bayan-accordion music*. (Extended abstract of PhD's diss.). Odesa A. V. Nezhdanova National Academy of Music. Odesa [in Ukrainian].
- Davydov, M. (1997). *Theoretical foundations of shaping the performance skills of the button accordionist*. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].

- Diachenko, Yu. S. (2017). *The pop-jazz direction in bayan-accordion art of the 20th – early 21st centuries: composer and performer dimensions*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Holiaka, H. P. (2008). *Volodymyr Zubytskyi's creativity in the context of the development of the modern button accordion repertoire*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Karas, S. O., & Katrych, O. T. (2018). Regarding the technical features of the modern bayan-accordion. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 4, 276–280 [in Ukrainian].
- Ostapchuk, N. M. (2018). Bayan-accordion performance in the modern musical space of Ukraine. *Art History Notes*, 33, 446–447 [in Ukrainian].
- Stashevskiy, A. Ya. (2004). *Button accordion art of Ukraine: trends in the development of original music and individual embodiment of the genre and stylistic aspect in Volodymyr Runchak's work*. (Extended abstract of PhD's diss.). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv [in Ukrainian].
- Stashevskiy, A. Ya. (2013). *Modern Ukrainian bayan music: means of expression, composers' technologies, instrumental style*. Luhansk: Yantar [in Ukrainian].
- Stashevskiy, A. Ya. (2015). *Musical and instrumental means of expression in button accordion art*. Starobilsk: Taras Shevchenko Luhansk National University [in Ukrainian].
- Tyshchuk, V. B. (2021). *Programmaticity in Ukrainian bayan music (1960–2010)*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Yerhiev, I. D. (2006). *Ukrainian "modern bayan" as a phenomenon of world art*. (PhD diss.). Odesa A. V. Nezhdanova National Academy of Music. Odesa [in Ukrainian].

Maksym Melnychenko

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student,
the Department of Folk Instruments of Ukraine
e-mail: melnuchenko21923@gmail.com
ORCID iD: 0000-0002-2017-9461

Genre and stylistic transformations in the works for bayan by the Ukrainian composers of the last third of the 20th – 21st centuries

Statement of the problem.

In recent decades, the bayan has become quite popular among Ukrainian composers. Today, it not only retains its traditional academic forms of use and sounds, but also acts as an interesting and high-tech instrument that finds its place in various musical genres and styles. The modern bayan art, in particular of the Ukrainian composers, combines of traditional elements with innovative approaches and experiments, which expand of sound possibilities of the instrument and transform academic genres and forms, causing today the need to study of such modern trends.

Objectives, methods and novelty of the research.

The purpose of the article is to investigate the genre and style transformations in the work of the Ukrainian composers of the last third of the 20th – 21st centuries, connected with the artists' turn to neo-folk and pop-jazz stylistics. For that the research methods, such as genre and style, are used to identify individual composer projections of style on typical genres; structural and functional ones in the course of analysing the selected works. The novelty of the obtained results is caused by turning to the bayan works by V. Vlasov, Ya. Oleksiv, V. Runchak, V. Zubytsky and B. Mironchuk, which belong to the neo-folk and pop trends, in order to identify in them genre and style transformations determined by the context of the development of modern bayan art.

Results and conclusion.

The tendency of the modern bayan art towards genre and style transformations was examined basing on the genre models of academic music of the European tradition (partita, suite, concert miniature), which are key in the mechanism of creating new music. As the considered examples show, the modern Ukrainian composers actively work in them bayan pieces both, on the folklore sources using the deep archaic layers of traditional music, and on the jazz and pop music. Genre and style transformation in the considered works (V. Vlasov's "Vesnianka" – "Spring song", Ya. Oleksiv's "Night at mountain valley", V. Runchak's Suite No. 2 "Ukrainian", V. Zubytsky's "Jazz Partita No. 1") is carried out due to the authors' appeals to neo-folkloric and pop-jazz stylistic directions, taking into account such parameters as 1) melody, 2) peculiarities of the scale structure; 3) harmony;

4) genre attributes; 5) methods of thematic development, which are characteristic the authentic national instrumental music making and the pop jazz performance.

In many cases, artists use genre and style transformations as a means to abandon standard musical formats and to create something original and exclusive. Therefore, genre and style transformations are an important component of the artistic method of the bayan composers, which allows them to avoid stereotypes and create unique original composition, giving it a special color and atmosphere. Thus, the genre and style transformations in modern button accordion art expand the boundaries of the traditional interpretation of the instrument and “breathe” new life into it.

Keywords: modern bayan art; performance techniques; genre and style transformations; neo-folk trend; works for bayan; pop and jazz stylistics; Ukrainian composers.

Стаття надійшла до редакції 2 червня 2024 року

Розділ 2.

ХАРКІВСЬКІ КОНТЕКСТИ

УДК 378.4:7(477.54):780.614.071.4(092)

DOI 10.34064/khnum2-3505

Мельник Алла Олексіївна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
кандидатка мистецтвознавства, доцентка,
завідувачка кафедри оркестрових струнних інструментів
e-mail: 4alusik@ukr.net
ORCID iD: 0000-0001-5811-8958

Кучеренко Станіслав Ігорович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри камерного ансамблю
e-mail:kucherenko.stanislav@yahoo.com
ORCID iD: 0000-0003-0010-8727

Видатні викладачі**кафедри оркестрових струнних інструментів
ХНУМ імені І. П. Котляревського у спогадах учнів**

На кафедрі оркестрових струнних інструментів Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського в різний час працювали видатні виконавці та викладачі. Суттєва історична дистанція і втрата багатьох архівних джерел робить необхідним і цінним завдання актуалізувати інтерес до тих митців, які були нашими старшими сучасниками, і спогади про яких є ще досить яскравими, що дає унікальну можливість розкрити деякі складові їхньої педагогічної майстерності. Статтю присвячено висвітленню деяких аспектів педагогічної діяльності корифеїв кафедри оркестрових струнних інструментів ХНУМ імені І. П. Котляревського – Адольфа Лецинського, Сурена Кочаряна, Леоніда Холоденка та Сергія Євдокимова. Автори діляться власним досвідом навчання у класах названих викладачів, характеризуючи вимоги, що висувалися до учнів при роботі над музичними творами (щодо тексту, авторських позначок, інтонації, звука, фразування, експресії тощо).

Висвітлено особисті та професійні якості наставників, що проявлялися в манері спілкування з учнями, системі проведення занять, специфіці передавання знань та досвіду, пріоритетах у вирішенні технічних та художніх завдань. Отже, безпосередній суб'єктивний досвід навчання у класі майстрів дозволив узагальнити деякі риси їх педагогічної роботи. Визначено перспективу подальших досліджень за обраною тематикою, якою має стати формування «об'єктивного» педагогічного портрету митців.

Ключові слова: ХНУМ імені І. П. Котляревського; кафедра оркестрових струнних інструментів; А. Лецинський; С. Кочарян; Л. Холоденко; С. Євдокимов; спогади; педагогічна діяльність.

Постановка проблеми.

Підготовка професійного музиканта є тривалим та кропітким процесом. Освоєння й напрацювання фахових навичок, зокрема гри на музичному інструменті, потребує невинної праці й постійного контролю як з боку того, хто навчається, так і з боку наставника – джерела знань та досвіду. Безперечно, останній відіграє одну з ключових ролей у становленні професіоналізму здобувача освіти, вчасно надаючи необхідні рекомендації, підказки, пояснення й спрямовуючи процес навчання. Кожен педагог обирає ту чи іншу систему викладання, методичних прийомів, поступово осягаючи різноманітні тонкощі роботи з учнями. Досить часто результати багаторічної діяльності такого роду «закарбовуються» у науково-методичних працях, статтях, навчальних посібниках, редакціях музичних творів, перекладеннях, транскрипціях. Усі ці відомості, хоча і віддзеркалюють певні критерії, пріоритети, погляди на підготовку спеціалістів, мають універсальні, узагальнені властивості, адже зазвичай не включають особливості живого, творчого, індивідуалізованого спілкування з вихованцем. Нерідко сам викладач не пам'ятає, як саме вибудовував минуле заняття, на що звертав увагу та які підходи використовував, фокусуючись на стані розвитку підопічного у цілому. У цьому сенсі неабияку цінність становлять спогади учнів: вони не тільки доповнюють наявну інформацію, збережену на папері, а й розкривають

специфічні деталі роботи наставника-особистості, уможлиблюють різностороннє сприйняття його педагогічного спадку.

На кафедрі оркестрових струнних інструментів Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського¹ в різний час працювали видатні виконавці та викладачі. Життєвий і творчий шлях деяких з них отримав висвітлення у низці наукових досліджень (наприклад, О. Щелкановцевої, 1992; С. Кучеренка, 2018), де автори, як правило, поєднують документально зафіксовані дані (особові справи, відгуки, характеристики, витяги з газет тощо) та усні розповіді тих вихованців цих викладачів, з якими вдалося поспілкуватися. Такі праці дозволяють скласти певне уявлення щодо постаті музиканта, проте залишають поза увагою подробиці його діяльності у класі з фаху. Подібний підхід зумовлений суттєвою історичною дистанцією і втратою багатьох архівних джерел. З цих причин необхідним і цінним видається завдання актуалізувати інтерес до тих митців, які були нашими старшими сучасниками, і спогади про яких є ще «свіжими», що дає змогу поділитися деякими складовими їхньої педагогічної майстерності. Ідеться про Адольфа Лещинського, Сурена Кочаряна, Леоніда Холоденка та Сергія Євдокимова. За час своєї роботи у ХНУМ імені І. П. Котляревського та Харківській середній спеціалізованій музичній школі-інтернаті («музична десятирічка», зараз – Харківський державний музичний ліцей) вони виховали велику кількість фахівців-інструменталістів – солістів-лауреатів різноманітних конкурсів і просто грамотних гідних музикантів, що стали затребуваними в різноманітних колективах чи реалізували себе як викладачі.

Останні дослідження і публікації. Низка джерел присвячена висвітленню біографічних відомостей названих митців та їхньої активності у різних професійних сферах (Кучеренко, 2018, 2019; Сиротин, П., 2013; Сиротин, І., 2013; Щелкановцева, 1992, 2010); аналізу методичних рекомендацій та перекладень А. Лещинського (Кучеренко, 2019). Однак деталі педагогічної діяльності представлених корифеїв кафедри поки що не стали предметом такої самої

¹ Історія закладу починається від 1917 року.

уваги з боку вітчизняних науковців, а деяка інформація оприлюднюється вперше.

Мета статті – окреслити деякі особливості педагогічної роботи Адольфа Лещинського, Сурена Кочаряна, Леоніда Холоденка, Сергія Євдокимова у класі з фаху.

Методологія дослідження. При опрацюванні документальних джерел, опублікованих матеріалів та особистих спогадів були застосовані історико-біографічний, аналітичний та системний дослідницькі підходи.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Професор *Адольф Арнольдович² Лещинський* (1912–1995) – видатний скрипаль і педагог ХХ століття. Його основною вимогою до виконання музичного твору була якість. Насамперед, якість інтонації. Огріхи такого роду у його переліку виконавських недоліків вважалися найстрашнішим злом. Маючи тонкий від природи й професійно розвинений слух, він дуже болісно сприймав інтонаційні недоліки у виконанні і відверто не розумів, як можна дозволяти собі грати фальшиво. Також він наголошував на важливості роботи над якістю звуку як у кантілені, так і в акордах або пасажах. Одним із найбільш «вбивчих» його зауважень під час уроку чи на екзамені було: «Не звучить!». Стосовно технічних недоліків зазначимо, що на початкових етапах роботи над твором багато з них пробачалося, адже очевидно, що одразу віртуозного відтворення бути не може – потрібний час. А. Лещинський вважав важливим, щоб від уроку до уроку у роботі над твором був помітний прогрес – техніка ставала дедалі міцнішою, філіграннішою, а кантілена – виразнішою. Адольф Арнольдович вважав, що потрібно добиватися якомога якіснішого вивчення й виконання на тому рівні, на якому дозволяє поточний технічний розвиток учня. Дуже рідко хвалив, але якщо хвалив – то дійсно за якість.

А. Лещинський був виконавцем світового рівня, тому на заняттях найчастіше використовував метод показу. Навіть коли йшлося

² В архівних документах він досить часто згадується як «Абрамович» (Лещинський, 1939).

про напрацювання певних технічних прийомів у лівій руці чи у штриховій техніці. Брав інструмент і наочно відтворював той чи інший прийом. Грав чарівно. Мав як особливого, «теплого» тембру звук, так і прекрасно розвинену, стабільну віртуозну техніку. Любив узяти в когось зі студентів скрипку і виразно зіграти той чи інший уривок твору. Він сумував за публікою, і його учні, бувало, цим користувалися, заохочуючи його до виконання. Але ж то була справжня естетична насолода – слухати ось так запросто, зблизька митця настільки високого рівня! Отже, по-справжньому талановитому скрипалеві, котрий присвятив чимало часу концертній діяльності, метод показу на інструменті був значно ближчий, ніж словесне пояснення. Для багатьох його учнів такий підхід мав більше користі, оскільки, намагаючись зрозуміти й реалізувати той чи інший виконавський прийом, вони пильно сліdkували за вчителем, напружуючи водночас і зір, і слух, тому результат відчувався одразу.

Окремо слід вказати на вимогу до якості відтворення нотного запису. А. Лещинський вимагав від учнів бездоганного дотримання авторського тексту. Жодного приблизного ритму чи, тим більше, сумнівної ноти не дозволялося. Іноді, маючи сумніви у правильності тих чи інших фрагментів, позначок, ремарок тощо в сольній партії, просив перевірити їх у фортепіанній, де зазвичай менше друкарських помилок, або, за можливістю, послухати запис. Із цих причин усі його учні привчалися дуже уважно й прискіпливо розбирати нові твори. На уроці ж, коли чув помилкову ноту в тексті, дуже нервувався, підходив до пюпітра, пильно вдивлявся в ноти і вказував на помилку. Не виправити її до наступного заняття було неможливо. Урок міг закінчитися тієї ж миті. Такі ж вимоги були й до концертмейстера. Адольф Арнольдович кожного разу здригався, ніби від болю, коли концертмейстер раптово «чіпляла» зайвий звук чи помилкову ноту.

А. Лещинський мав власні редакції майже всього репертуару, який вивчали в «десятирічці» та у вищій. Коли учні отримували нову програму, то переписували аплікатуру і штрихи (чіткого дотримання яких він також вимагав) з його відредагованих нот усвої. Якось на моє (А. Мельник) запитання: «Чому у цьому такті Ви пропонуєте

власну аплікатуру, якщо й редакційна доволі зручна?», – він відповів: «Але ж так “смачніше”!» (ішлося про плавну зміну позиції з *portamento*). Часом редакторські вимоги могли змінюватися безпосередньо на уроці, якщо професор вбачав у цьому доцільність. Він ніколи не дозволяв учням навіть у власних нотах писати ручкою. Тільки олівцем, справедливо вважаючи, що із часом виконавська думка щодо обраних штрихів або аплікатури може змінитися.

Вимоги до скрупульозного відтворення тексту стосувалися не тільки правильного ритму чи звуковисотності. Наприклад, при роботі над треллю у першій частині П'ятого концерту В. А. Моцарта Адольф Арнольдівич вимагав грати її протягом усієї ноти, над якою вона позначалася, лише в кінці додаючи нахшлаг. У швидкому темпі виконати технічно досконало цей фрагмент дійсно складно, тому нерідко деякі скрипалі «перетворюють» трель із завершенням у групетто. Проте щодо динаміки й фразування – був не таким авторитарним. Якщо виконання не йшло всупереч авторському задуму – дозволялась і заохочувалась власна думка.

Стосовно уроків у А. Лещинського зауважимо: якщо з минулої зустрічі не відбулося очевидних напрацювань, то набагато кращим виходом було попередити викладача і не з'являтися, ніж прийти погано підготовленим. Це вважалося неповагою. Особливої емоційної реакції Адольф Арнольдівич при цьому не виказував, але міг холодно-ввічливо висловитися так, що ставало дуже ніяково, соромно. Примушувати не вмів і не вважав за потрібне. Звичайно, професор спирався на власний досвід. Згадуючи видатного скрипаля-педагога ХХ століття К. Флеша, у якого свого часу навчався, він говорив, що учні не дозволяли собі приходити на урок неспідготовленими або з якимись недоробками. Якщо подібне траплялося, то К. Флеш довго не міг пробачити такої неповаги й ігнорував їх. Також згадував, що для К. Флеша було важливо, щоб новий учень дивився на нього, як на божество, інакше він не надто ним опікувався. І не тому, що був самозакоханим. Просто К. Флеш усвідомлював очевидну річ – якщо педагог для учня не є беззаперечним авторитетом, то користі від такої взаємодії буде мало. Сам А. Лещинський не вимагав до себе якогось особливого ставлення, але прийти на урок

з невивченим завданням вважав поганим тоном. На уроках під час гри не зупиняв, не перебивав. Вислуховував увесь твір, а вже потім робив зауваження. Тим більше, коли починалася робота з концертмейстером. Це дійсно важливий момент, особливо в роботі над крупною формою. Так учні вчилися психологічно й фізично налаштовуватися на «довгу дистанцію», охоплювати форму. Тому напередодні екзамену не виникало відчуття, що замість цілісної форми – окремі розділи, а єдиного великого твору немає. До того ж, при такій роботі одразу ж виявлялися всі технічні огріхи, а учні розуміли, що вивчено, а над чим ще потрібно попрацювати. Тривалість заняття не була лімітована. Якщо учневі було що запропонувати – урок міг тривати значно довше, ніж належало за розкладом.

Професор **Сурен Гарнікович Кочарян** (1920–2010) – чудовий музикант, відомий педагог, один із завідувачів кафедри. Довгий час він викладав клас альту, квартету, керував камерним оркестром. Оскільки мав східну кров, то був людиною темпераментною, владною, водночас небайдужою, турботливою, з почуттям гумору. На заняття потрібно було приходити вчасно. Це був принциповий момент. На уроках він приділяв увагу передусім грамотному фразуванню. Усі технічні недоліки – вже потім, але техніка також мала підкорятися фразам. Не терпів млявої, невиразної гри, хоча і бездоганної у технічному відношенні. Зазвичай міг сказати із цього приводу: «Ти молодець, але така гра нікому не потрібна». Незацікавлена гра викликала в нього подив і навіть образу. Якось на одному із занять із квартетом, намагаючись протягом усього уроку примусити колектив грати завзятіше, професор промовив розгублено: «Не розумію, адже вони такі молоді і так неемоційно грають...». Через свій темперамент Сурен Гарнікович не міг довго слухати учня, якщо його щось не влаштовувало у його грі. Інколи не давав виконати навіть одногодвох тактів. У ту ж мить зупиняв і починав роботу: дуже прискіпливо, разом з тим, емоційно, натхненно, переймаючись виконанням учня як своїм власним; робив зауваження й вимагав виправлення похибки одразу. Він завжди вмів досягти потрібної йому якості і вважав, що для педагога це ключовий момент – не просто вказати учневі на недолік, а й домогтися його виправлення

безпосередньо на уроці. Для цього міг витратити цілий урок лише на декілька тактів.

Не можна не згадати й про його особливе ставлення до технології ведення й розподілу смичка. Він справедливо вважав, що швидкість ведення смичка має відповідати темпу музики. І тільки так. Усі його учні пам'ятають спеціальні вправи і тривалу роботу над змінами смичка на відкритих струнах й у гамоподібному русі. На уроках Сурен Гарнікович також обов'язково звертав увагу на те, що і як відбувається в партії фортепіано. На шляху до досягнення потрібного фразування не вважав зайвим робити зауваження колезі-концертмейстеру. Вимогливим С. Кочарян був і до себе. Обіймаючи посаду завідувача кафедри, вважав, що, в першу чергу, саме він не має права показувати неякісну роботу, оскільки оцінює працю своїх колег. Завзятість професора не знала меж. Часто, зайшовши до будь-якої аудиторії, де займався хтось із студентів навіть не альтового класу, починав пропонувати певні методичні поради і так захоплювався, що врешті цей процес переростав у повноцінне заняття. Він понад усе любив свою справу і віддано служив музичному мистецтву. Навіть у нелегкі 1990 роки, коли багато студентів були змушені працювати, щиро не розумів, як можна замість занять із фаху віддавати перевагу роботі. І розмови про «важке життя» тут не спрацьовували. Сурен Гарнікович одразу згадував своє післявоєнне навчання у Київській консерваторії, наголошуючи, що він голодував, іноді маючи з їжі лише стакан насіння й воду, але вчився сумлінно.

Одним з корифеїв кафедри за правом можна назвати також і **Леоніда Олексійовича Холоденка** (1935–2022) – професора, заслуженого діяча мистецтв України. За більш ніж 60 років роботи він напрацював колосальний педагогічний досвід, виховавши понад 100 скрипалів. Останні роки свого життя керував кафедрою та з великим задоволенням самовіддано займався зі студентським камерним оркестром, що перейшов до нього «у спадок» від С. Кочаряна. Леонід Олексійович підходив до виконання, насамперед, з погляду грамотної технології. Методикою скрипкової гри він володів досконало. Пригадуючи його консультацію з методики виконавського мистецтва напередодні одного з державних іспитів, можна

констатувати, що вона справила на студентів незабутнє враження. Менше ніж за годину професору вдалося окреслити всі основні питання скрипкової постановки, а також пов'язані із цим проблеми, які виникають найчастіше, та шляхи їх вирішення. І все переконливо, логічно, послідовно та аргументовано. Він любив повторювати: «На скрипці потрібно знати “як”» і знав, здається, усе: який штрих якою частиною смичка виконувати, у якому темпі, якими частинами руки, починати зі струни чи над струною, що у цьому випадку більше працює – рука чи тростина; розподілення смичка, іноді вираховуючи його до сантиметрів. Те ж стосувалося і лівої руки. Залежно від технічних потреб – де розмістити, як повернути лікоть, зробити перехід, яка частина руки повинна робити той чи інший рух – усе завжди міг пояснити словами. І це у багатьох випадках дійсно працювало. Над художньою складовою виконання, безумовно, також проводилась кропітка робота, але вже після того, як було більш-менш упорядковано текст. Він охоче надавав консультації колегам і студентам та допомагав подолати будь-яку технологічну або художню проблему. Леонід Олексійович напрацьовував і поглиблював свої методичні знання постійно, до кінця свого життя.

Не одне десятиріччя на кафедрі оркестрових струнних інструментів та в Харківському державному музичному ліцеї працював професор *Сергій Анатолійович Євдокимов* (1949–2019). У педагогічній практиці він враховував усі аспекти виконавського мистецтва – від постановки рук до формування переконливої інтерпретації. Проте на деякі з них – якість звучання та артикуляцію – звертав особливу увагу, вважаючи синергію цих складових основоположною для набуття професійної виконавської майстерності і правильного відчуття композиторського стилю.

У кожного учня, незалежно від рівня його технічної оснащеності, музичної обдарованості, якості інструмента та ставлення до навчання, Сергій Анатолійович плекав гарний звук і, що важливо, тон. Сам професор мав унікальну природну здатність розкривати весь потенціал будь-якого інструмента, що опинявся в його руках – як так званої «фабрички», так і дорогого зразка. Йдеться не про гучність, звісно, а саме про повноту звучання. Дуже часто на заняттях

викладач наголошував на необхідності плавного та глибокого занурення смичка у струну, що стосувалося не тільки музики повільної, протяжної, але й віртуозної. Музичний матеріал у різноманітних контекстах мав бути «визвученим». С. А. Євдокимов не був прихильником різких, удароподібних методів звуковидобування, навіть у кульмінаційних епізодах драматичного характеру. За його словами, гра на скрипці не потребує грубої сили, адже технологічно правильна робота ігрового апарата дозволяє досягати необхідного результату завдяки артикуляції. Остання трактувалася професором як діалектична взаємодія двох полярних способів інструментальної вимови – зв'язності й розчленованості. Сергій Анатолійович добивався, щоб *legato* завжди було ясным та чітким, а моторний матеріал – проспіваним. Безумовно, реалізація завдань такого роду, помножена на вимоги до звуку, потребувала якісної бази – постановки. З перших занять з учнями викладач фокусував свою увагу на її формуванні, виробленні правильних м'язово-слухових відчуттів. Розуміючи всю складність цього процесу, Сергій Анатолійович міг займатися з учнем кожен день, не рахуючись з часом. Досить часто заняття проходили у професора вдома, після яких (або перед ними) він знайомив учня зі своєю домашньою улюбленицею – кішкою. Не можна було не помітити його любові до тварин та природи загалом. Викладач неодноразово проводив відповідні аналогії, пояснюючи ті чи інші аспекти гри. Не останнє місце серед педагогічних «інструментів» С. А. Євдокимова займав метафоричний простір, яким він користувався постійно, незалежно від рівня чи віку вихованця. У цілому специфіка проведення занять від курсу до курсу дещо відрізнялася.

З новоприбулими він зазвичай працював прискіпливо, торкаючись буквально усього: пропонував аплікатуру, штрихи, інтерпретаційні варіанти; допомагав «схопити» особливості стилю епохи та/або композитора. На цьому етапі превалював метод показу, як правило, на інструменті учня. Важливо відзначити мотиваційну значущість таких моментів. Гра викладача переконувала в абсолютній нескладності того чи іншого фрагменту для виконання. Виникало щире здивування від того, чому певний штрих / перехід / пасаж не виходить, якщо це має такий простий вигляд та звучить так легко.

Особливо запам'яталася своєрідна «екскурсія» по епохах та композиторських стилях майже одразу після довготривалого періоду роботи над постановкою. Професор зіграв підряд фрагменти із творів Г. Ф. Генделя, В. А. Моцарта, Й. Брамса, С. Франка, Е. Шоссона, декількома словами характеризуючи особливості виконання цієї музики. Схожі ілюстрації відбувалися й при знайомстві з «новими» інструментами, які нерідко приносили в університет для продажу. Як зазначалося вище, скрипки в руках викладача звучали набагато краще, ніж у студентів, тому він завжди радив пробувати їх самостійно і бажано у залі.

З розвитком майстерності студента, набуттям ним досвіду, «втручання» Сергія Анатолійовича ставали більш «точковими», хоча продовжували охоплювати різні елементи виконавства. Учневі надавалося більше свободи у вирішенні як технічних, так і художніх завдань. На цих етапах переважало пояснення, наспівування. Коли ж ішлося про флажолети, професор вдавався до насвистування, яке вражало звуковисотною точністю, м'якістю й виразністю. Його рекомендації ніколи не були формальні, бо він завжди емоційно включався в робочий процес. Часто під час програвання твору у класі коригував процес, не зупиняючи учня, у чому походив на вправного міма: жестикулював руками, натякаючи на ігрові прийоми; змінював вираз обличчя, підказуючи характер. Для студентів, у яких аналітичне мислення домінувало над «музикальністю», він гнучко змінював свій підхід і роз'яснював специфіку гри з погляду технології.

Надання учневі більшої самостійності розповсюджувалося і на інші сторони навчання, наприклад, вибір програми. Професор дослухався до бажання вихованців, підтримував різноманітні творчі ідеї. Студенти його класу часто збиралися для спільного музикування (скрипкові дуети, квартети), а для технічного заліку могли підготувати подвійні етюди замість сольних. Усе це підсилювало мотивацію до занять та саморозвитку.

Маючи досвід роботи зі скрипалями різного віку, зокрема, з початківцями, Сергій Анатолійович Євдокимов володів ґрунтовними знаннями з методики та мав багаторічну педагогічну практику,

досвід якої узагальнений в низці його науково-методичних праць і навчальних посібників.

Висновки.

Наведені спостереження над особливостями роботи з учнями А. Лещинського, С. Кочаряна, Л. Холоденка та С. Євдокимова, з одного боку, доповнюють наявні відомості про діяльність кафедри оркестрових струнних інструментів ХНУМ імені І. П. Котляревського, з іншого – сприяють появі нових сторінок в її історії, адже дехто зі згаданих музикантів ще нещодавно працював у стінах цього закладу. Хоча наведені спогади, що віддзеркалюють особистий досвід авторів статті, яким пощастило навчатися у таких видатних майстрів, і є суб'єктивними, вони дозволяють узагальнити деякі риси педагогічної діяльності наставників. Не менш важливим видається привернення уваги музичної спільноти і науковців до цих вітчизняних майстрів, які зробили значущий внесок у розвиток скрипкового мистецтва не тільки України, але й Європи та світу у цілому. Стаття є *поштовхом до подальших досліджень*, які мають сприяти формуванню об'єктивного й більш детального «педагогічного портрету» митців, з виявленням специфіки їхніх методичних підходів до навчання, зв'язків із традиціями тощо.

ЛІТЕРАТУРА

- Кучеренко, С. І. (2019). Прояв феномена «особиста школа» у творчій діяльності митця (на прикладі різновекторної практики А. Лещинського). *Аспекти історичного музикознавства*, 15, 22–43.
- Кучеренко, С. І. (2018). *Шляхи становлення та розвитку української скрипкової школи*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Лещинский, А. А. (1939). *Трудовая книжка*. Зберігається в особистому архіві А. А. Лещинського. Харків.
- Сиротин, И. В. (2013). Памяти А. А. Лещинского. У зб. В. М. Алтухов (ред.), *Формування творчої особистості в інформаційному просторі сучасної культури. Матеріали VII Всеукраїнської наук.-практ. конференції викладачів середніх спеціалізованих музичних закладів*, сс. 22–26. Харків: ХССМШ-і.

- Сиротин, П. И. (2013). Об А. А. Лещинском. У зб. В. М. Алтухов (ред.), *Формування творчої особистості в інформаційному просторі сучасної культури. Матеріали VII Всеукраїнської наук.-практ. конференції викладачів середніх спеціалізованих музичних закладів*, с. 27. Харків: ХССМШ-і.
- Щелкановцева, Е. М. (1992). Кафедра струнних інструментов. У кн. *Харьковский институт искусств имени И. П. Котляревского. 1917–1992*, сс. 158–181. Харків: Харківський інститут мистецтв ім. І. П. Котляревського.
- Щелкановцева, О. М. (2010). Творчий шлях тривалістю в життя [Пам'яті Адольфа Лещинського]. *Часопис Національної музичної академії України*, 2 (7), 187–195.

REFERENCES

- Kucherenko, S. (2019). Manifestation of the “personal school” phenomenon in the creative activity of an artist (on the example of A. Leshchynsky’s multi-vector practice). *Aspects of Historical Musicology*, 15, 22–43 [in Ukrainian].
- Kucherenko, S. (2018). *Ways of the formation and development of the Ukrainian violin school*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Leshchinskyi, A. A. (1939). *Employment book*. Kept in the personal archive of A. A. Leshchynskyi. Kharkiv [in Russian].
- Shchelkanovtseva, E. M. (1992). The Department of String Instruments. In *Kharkiv I. P. Kotlyarevsky Institute of Arts. 1917–1992*, pp. 158–181. Kharkiv: Kharkiv I. P. Kotlyarevsky Institute of Arts [in Russian].
- Shchelkanovtseva, O. M. (2010). A creative path lasting a lifetime [In memory of Adolf Leshchynskyi]. *Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 2(7), 187–195 [in Ukrainian].
- Syrotyn, I. V. (2013). In memory of A. A. Leshchinskyi. In V. M. Altukhov (ed.), *Formation of a creative personality in the information space of modern culture. Materials of VII All-Ukrainian scientific and practice conference of teachers of secondary specialized music institutions*, pp. 22–26. Kharkiv: KhSSMSh-i [in Russian].
- Syrotyn, P. I. (2013). About A. A. Leshchinskyi. In V. M. Altukhov (ed.), *Formation of a creative personality in the information space of modern culture. Materials of VII All-Ukrainian scientific and practice conference of teachers of secondary specialized music institutions*, p. 27. Kharkiv: KhSSMSh-i [in Russian].

Alla Melnyk

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
 PhD in Art Studies, Associate Professor,
 Head of the Department of Orchestra String Instruments,
 e-mail: 4alusik@ukr.net
 ORCID iD: 0000-0001-5811-8958

Stanislav Kucherenko

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
 PhD in Art Studies, Associate Professor,
 the Department of Chamber Ensemble,
 e-mail: kucherenko.stanislav@yahoo.com
 ORCID iD: 0000-0003-0010-8727

**The outstanding teachers
 of the Department of Orchestra String Instruments
 at Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts
 in memories of the students**

Statement of the problem.

In various times, the outstanding performers and teachers worked at the Department of Orchestra String Instruments in Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Quite often, the significant historical distance and the lack of many archival sources cause the loss of information about the peculiarities of their pedagogical work. For these reasons, the task of actualizing interest in those artists who were our older contemporaries – A. Leshchynskyi, S. Kocharian, L. Kholodenko and S. Yevdokymov – seems necessary and valuable.

Objectives, methods, novelty of the research.

The articles by S. Kucherenko (2019), P. Syrotyn (2013), I. Syrotyn (2013), O. Shchelkanovtseva (1992, 2010) highlight some information about the life and creative path of the named figures, as well as A. Leshchynskyi's learning methods and his violin arrangements. At the same time, the details of the pedagogical activity of the presented musicians-luminaries have not yet received the appropriate attention from scientists. The authors' own memories for the first time reveal some details about the pedagogical activities of their teachers and colleagues – A. Leshchynskyi, S. Kocharian, L. Kholodenko, S. Yevdokymov. The purpose of the study is to outline some features of their pedagogical work in the class

on the profession. Historical-biographical, analytical and systematic research approaches were used in the processing of documentary sources, published materials and personal memories.

Research results and conclusion.

A. Leshchynskyi, S. Kocharian, L. Kholodenko, and S. Yevdokymov had extensive pedagogical experience, working with students of different ages and levels of giftedness; had their own views on various aspects of violin playing – from staging and working with the text to creating a convincing performing interpretation. Presented in the article observations on the peculiarities of working with students of A. Leshchynskyi, S. Kocharian, L. Kholodenko and S. Yevdokymov, on the one hand, complement the already existing information about the activities of the Department of Orchestra String Instruments, on the other hand, contribute to the formation of new pages in its history. Although the given memories, which are the personal experience of the authors, are subjective, they allow us to generalize some features of the mentors' pedagogical heritage.

Keywords: *Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts; the Department of Orchestra String Instruments; A. Leshchynsky; S. Kocharyan; L. Kholodenko; S. Yevdokymov; memories; pedagogical activities.*

Стаття надійшла до редакції 20 травня 2024 року

УДК 780.647.2.071.2(477.54)(092)

DOI 10.34064/khnum2-3506

Єгоров Єгор Олегович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірант кафедри історії української та зарубіжної музики

e-mail: egorov.eg1997@gmail.com

ORCID iD: 0000-0003-3716-8977

Творчий універсалізм О. Міщенка

У дослідженні розглянуто феномен творчої універсальності, репрезентований особистістю заслуженого артиста України Олександра Володимирівича Міщенка (1956–2018). Прижиттєве визнання творчих досягнень цього блискучого виконавця-баяніста і педагога, професора ХНУМ імені І. П. Котляревського, ще не отримало свого гідного відображення в науковій думці – наразі його внесок до українського баянного мистецтва, віддаляючись від художнього контексту 2010 років, лише набуває певної об'єктивності й передумов для перетворення на предмет наукового осмислення. Наукова новизна цього дослідження зумовлена підходом до вивчення мистецької особистості О. Міщенка з погляду творчого універсалізму. На основі дослідження О. Коменди (2020) обґрунтовано теоретичні засади вивчення творчого універсалізму як художньо-філософського принципу мислення, що об'єднує видатних українських музикантів, які належать до різних творчих генерацій і репрезентують різні жанрово-стильові парадигми. У світлі теорії творчого універсалізму особистості представлено панорамний огляд життєвого шляху й доробку О. Міщенка; вперше зібрано й систематизовано маловідомі дані щодо життєтворчості митця. Виокремлено напрями творчої діяльності О. Міщенка (виконавство, педагогіка, аранжування, диригування, наукові дослідження) та оцінено ступінь їх значимості у структурі його творчої особистості. У результаті, як провідну відзначено художньо-артистичну, виконавську складову творчої особистості О. Міщенка, тоді як інші її компоненти набувають статусу допоміжних.

Ключові слова: творчий універсалізм; творчі іпостасі; наукова біографія; творча особистість О. Міщенка; спадкоємність традицій; виконавська майстерність; баянне мистецтво.

Постановка проблеми.

Творчий універсалізм у різних структурних проявах постає як художньо-філософський тип мислення, властивий цілому ряду видатних українських музикантів ХХ – початку ХХІ століть, зокрема, представникам баянного мистецтва. На тлі «зоряного неба», сузір'я якого можна було б назвати на честь видатних українських баяністів, «зірка» заслуженого артиста України, професора ХНУМ імені І. П. Котляревського, *Олександра Володимировича Міщенка (1956–2018)* виблискує яскравим саявом. Універсальний тип музичної обдарованості слід вважати якісною характеристикою його творчої постаті, адже самореалізація музиканта відбувалася у сферах баянного виконавства, педагогіки, аранжування, диригування, дослідництва.

Несподіваний відхід митця у засвіти у розквіті духовних сил спинив його творчий злет, сповнений енергії та натхнення. Хвилі прижиттєвого визнання досягнень майстра достатньо довгий час не набували свого гідного осмислення в науковій думці. Сьогодні, через шість років після завершення земного шляху артиста, внесок А. Міщенка до українського баянного мистецтва, віддалившись від свого творця, як і від художнього контексту 2010 років, набуває певної об'єктивності й передумов для перетворення на предмет наукового осягнення. Отже, наукове осмислення тієї спадщини, що її залишив по собі непересічний музикант-харків'янин одразу у кількох царинах своєї творчої діяльності, як і власне феномена його цілісно-універсального музичного обдарування, видається нині **актуальним** музикознавчим завданням

Наукова новизна нашого дослідження зумовлена вивченням мистецької особистості О. Міщенка як втілення творчого універсалізму.

Останні дослідження і публікації за обраною темою. Попри масштабність артистичної постаті О. Міщенка, дослідження його творчої біографії, як і внеску в розвиток баянного мистецтва України, були відсутні до часу її відтворення автором цієї статті у матеріалах дипломної магістерської роботи (Єгоров, 2023а) і нещодавній публікації (Єгоров, 2023б). Реконструкція і періодизація творчого шляху О. Міщенка базується на дослідженнях доробку харківської баянної школи (Стрілець, 2018; Снедков & Снедкова, 2021);

довідковому матеріалі (Кононова, 2019); інтерв'ю з видатним баяністом (Гайденко, 2017); публікаціях О. Міщенка, що мають методичну спрямованість (Міщенко, 2016). Висвітлення феномена творчого універсалізму та його репрезентації у постаті О. Міщенка спирається на фундаментальне дослідження О. Коменди (Коменда, 2020) – докторську дисертацію «Універсальна творча особистість в українській музичній культурі» (захищена 2021 року).

Наукова праця О. Коменди містить методологічні засади розробки типології та аналізу структури творчої індивідуальності в музичному мистецтві як втілення діяльнісного універсалізму. Дослідниця класифікує види діяльності особистості в динаміці творчого шляху музиканта на *провідні* та *допоміжні*, виокремлюючи *типи* діяльнісного універсалізму (універсал-композитор, універсал-виконавець, універсал-музикознавець, універсал-громадський діяч, універсал-педагог, класичний універсал, тип, що межує з іншими). Аналіз положень наукової концепції О. Коменди став передумовою вивчення творчого універсалізму О. Міщенка як музиканта, що відповідає категорії *виконавця-універсала*.

Мета статті – обґрунтувати доцільність вивчення мистецької індивідуальності О. Міщенка у світлі теорії творчого універсалізму як типу художньо-філософського мислення та систематизувати напрями його універсальної діяльності у сфері баянного виконавства.

Реалізації мети сприяє вирішення таких **завдань**:

- виявити риси творчого універсалізму у спадку О. Міщенка;
- виокремити іпостасі у структурі творчої особистості митця;
- визначити сутність феномена його творчого універсалізму.

Отже, творчий універсалізм як тип мислення виступає *об'єктом* дослідження; риси універсалізму творчої особистості О. Міщенка – його *предметом*.

Методологія дослідження. Для втілення запропонованої мети застосовано декілька підходів і методів. Методи *систематизації* та *узагальнення*, *наукового опису* та *оцінки* застосовано при опрацюванні розрізнених фактологічних відомостей про видатного українського баяніста; *історико-біографічний* та *хронологічний* підходи – при відтворенні значущих подій життєтворчості митця;

феноменологічний метод вибраний для осмислення унікальної творчої особистості О. Міщенко, а також усвідомлення його історико-художньої місії в контексті баянного мистецтва. Особливості творчого обдарування, різнобічна суто музична і науково-освітня діяльність видатного представника харківської баянної школи осмислюються з погляду концептуальних положень теорії діяльнісного універсалізму, розробленої О. Комендою (2020).

Виклад основного матеріалу дослідження.

У сучасному українському музикознавстві розвиток теорії творчого універсалізму постає як актуальна мета багатьох досліджень, адже ця наукова концепція відповідає завданню розкриття тієї структурно-функціональної специфіки мистецької діяльності, що споріднює як різні покоління музикантів, так і представників різних композиторських та виконавських шкіл.

На кафедрі народних інструментів України Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського протягом її славної тривалої історії працювала велика кількість баяністів, чий творчий шлях відповідає критеріям творчого універсалізму. У плеяді знаних корифеїв, які працювали тут від середини ХХ й на зламі ХХ–ХХІ століть, – В. Подгорний, А. Гайденко, О. Назаренко, І. Снедков. Одним із найяскравіших представників діяльнісного універсалізму в українському баянному мистецтві на цьому часовому відтинку можна вважати і видатного музиканта – заслуженого артиста України, професора, лауреата міжнародних конкурсів О. В. Міщенко, чий життєвий шлях і творче самовираження як Музиканта понад 40 років (1975–2018) були пов’язані із ХНУМ імені І. П. Котляревського.

Отже, творчий універсалізм як характерний художньо-філософський тип мислення і діяльності об’єднує видатних представників різних генерацій харківської баянної школи другої половини ХХ – перших десятиліть ХХІ століття. Таке спостереження дає змогу дійти висновку щодо того, що *українське баянне мистецтво протягом цього історичного періоду потребувало інтенсивного розвитку, що й зумовило появу музикантів універсального типу, в особі яких поєднувалися іпостасі виконавця, педагога, композитора, диригента, науковця, музичного діяча*. Таким чином, виникнення феномена

творчого універсалізму в українському баянному мистецтві, що об'єднує видатних музикантів різних генерацій, постає як *історико-художня закономірність*,

У спостереженнях щодо особистості О. Міщенко з позицій теорії творчого універсалізму слід виходити з оцінки *артистичної* складової його комплексного музичного таланту як *провідної*. Саме на відзнаку блискучої виконавської майстерності постійно концертуючого баяніста-віртуоза О. Міщенко 2003 року був удостоєний звання заслуженого *артиста* України, залишаючись і досі єдиним його носієм серед таких яскравих представників харківської баянної школи, як Л. Горенко, В. Подгорний, А. Гайденко, О. Назаренко, І. Снедков, А. Стрілець, чий талант відзначено високим званням заслуженого діяча мистецтв України. Непересічні виконавські здібності О. Міщенко виявилися ще у період навчання, що підтверджує їх оцінка професором В. Подгорним, який, згідно спогадам сучасників, вважав його своїм найкращим на той період учнем.

Подальшому творчому розвитку О. Міщенко як віртуозного виконавця сприяли його численні концертні виступи в баянному дуеті із заслуженим діячем мистецтв України, професором І. Снедковим, які розпочалися 1979 року і принесли обом виконавцям любов і визнання слухачів, а також широку відомість як в Україні, так і у світі. Дует відзначено першою премією престижного міжнародного конкурсу «Фогтландські дні музики» (Німеччина, м. Клінгенталь, 1996), призовим місцем конкурсу «Citta di Castelfidardo» (Італія, м. Кастельфідардо, 1994). Географія гастролей виконавців протягом 1979–1999 років охоплювала Україну, США, Францію, Німеччину, Італію, Болгарію, Норвегію, Литву. Натхненна гра видатних баяністів привернула увагу багатьох українських композиторів. Для зіркового дуету баяністів писали твори відомі харківські композитори В. Подгорний, А. Гайденко, І. Гайденко, В. Золотухін, а також киянка Ж. Колодуб і польський автор Б. Преч (п'єса «Ассо-duo»). Завдяки сценічній діяльності дуету фонди державних радіокомпаній поповнились 49 записаними музикантами концертними творами різноманітних стилів і жанрів.

Таким чином, блискуча виконавська діяльність у складі баянного дуету з І. Снедковим, що тривала 20 років, набула значення *першого етапу творчого розквіту О. Міщенка*, коли він накопичив унікальний мистецький досвід і отримав слухацьке визнання.

По завершенні виступів дуету (1999) І. Снедков і далі концертував у ансамблі й створював інші музичні колективи (наприклад, «Віс+Х», «3+2»), у той час як О. Міщенко обрав шлях сольного виконавства.

Отже, від 2000 року, разом із новим тисячоліттям, розпочався *другий етап розквіту виконавського мистецтва О. Міщенка* (що тривав до кінця його життєвого шляху), коли він досяг визнання як соліст. Маєстро співпрацював із провідними оркестрами країни – Заслуженим академічним симфонічним оркестром радіо і телебачення України, Національним ансамблем солістів України «Київська камерата», Національним оркестром народних інструментів України, Академічним оркестром народної та популярної музики Національної радіокомпанії України, Академічним симфонічним оркестром Харківської філармонії, симфонічним, народним, а також камерним оркестрами Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Молодіжним академічним симфонічним оркестром (створений у Харкові 1993 року). Плідною була співпраця О. Міщенка з видатними українськими диригентами – В. Гнедашем, В. Жорданією, А. Калабухіним, В. Савіних, І. Корневим, О. Мариниченком, Ю. Янком, С. Кочаряном, В. Куценком, І. Шаповаловим, Ш. Палтаджяном, С. Литвиненком.

Продовжував О. Міщенко й ансамблеві виступи, темброва палітра яких значно розширилася, – в дуєті із С. Низькодубом (кларнет), М. Чернявською (фортепіано), у складі квінтету інструменталістів із В. Золотухіним (синтезатор), Г. Куперманом (скрипка), В. Соляниковим (фортепіано), С. Мельником (контрабас). Музикант шукав нові темброво-виразові можливості інструмента, сміливо виходячи за межі традиційно властивого баяну «народного колориту».

Важливого значення у творчій долі Олександра Володимировича набув його концерт у Києві (2010 р.) із Національним оркестром народної і популярної музики (диригент – С. Литвиненко), який передував

запису його компакт-диска із цим колективом. Тоді О. Міщенко презентував цікаву програму з оригінальних баянних творів сучасних композиторів – Л. Корхі, Р. Гальяно, В. Власова, а також спеціально присвячених йому як видатному виконавцеві-віртуозу композицій: «Концертіно-рітміко» І. Гайденка та Концерту № 2 для баяна з оркестром А. Гайденка. У цілому ж, О. Міщенко як виконавець зробив 55 фондових записів, які увійшли до музичних колекцій Національної радіокомпанії України.

З множини творчого потенціалу баяніста-виконавця як *провідної* іпостасі О. Міщенка проростає друга грань діяльнісного універсализму творчої особистості *музиканта – педагогічна*.

Свою педагогічну діяльність у ХНУМ (тодішній ХІМ) імені І. П. Котляревського О. Міщенко почав одразу по його закінченні (1980) як викладач кафедри народних інструментів України по класу баяна, ансамблю, а згодом, диригування та методики викладання гри на баяні. Протягом 38-річного періоду своєї плідної педагогічної праці Олександр Володимирович створив і очолив авторську виконавську школу, що відобразила його масштабний художньо-артистичний досвід. Будучи яскравою особистістю та блискучим концертним виконавцем, він сформував чіткі творчі принципи й фундаментальну науково-методичну базу, що дозволили йому виховати декілька поколінь учнів, для яких він був своєрідним «центром тяжіння», серед них – численних лауреатів національних та міжнародних виконавських конкурсів¹.

Рельєфною була і педагогічна стратегія Вчителя. Професор орієнтував студента передусім на опанування класичної академічної музики, з якою пов'язував *істинний шлях досягнення високих щаблів виконавської майстерності*. У спеціальному класі О. Міщенка

¹ І. Нікулін, В. Зеленюк, В. Луньов, Ю. Мараховський, Д. Шаршонь, М. Шейко, М. Величко, В. Василенко, А. Пожога, Р. Столбунов, О. Бурдюг, Д. Жаріков, В. Султанбеєв, М. Борзенко, О. Яновський; в останні роки – І. Плюшко, Є. Єгоров; лауреати фольклорних фестивалів – А. та В. Гейко та ін. Педагогічна складова діяльності О. Міщенка висвітлюється також у нашій попередній публікації (Єгоров, 2023b).

велика увага приділялася творам Й. С. Баха, Д. Скарлатті, В. А. Моцарта, Й. Гайдна та іншим зразкам світової класики, перекладення яких вдало звучали на баяні. Щодо оригінальних творів зауважимо, що фундамент навчального репертуару складали музичні п'єси із традиційної баянної скарбниці. Однак Олександр Володимирович прагнув «крокувати у ногу із часом», опановуючи разом зі студентами цікаві сучасні баянні композиції.

Учитель ретельно відстежував динаміку розвитку кожного студента й обирав для опанування такі твори, які мали продемонструвати його сильні сторони та допомогти розкрити нові виконавські здібності. Надаючи лаконічний аналіз репертуарній політиці у класі спеціальності О. Міщенко, виокремимо за рівнем складності три категорії творів, яким професор віддавав перевагу у своїй викладацькій роботі:

- посильні для учня твори, у процесі роботи над якими уможливується зосередження на втіленні художніх завдань та відносно швидко досягається рівень майстерного виконання (О. Гравітіс, Скерцо з Сонати для фортепіано; Е. Макдоуел, «Ведмідь та кравець»);
- твори «на виріст», орієнтовані на розкриття нових виконавських здібностей, покращення слабших сторін та висвітлення сильних (В. Зубицький, Токата з Джаз-партити № 1; В. Подгорний, «Присвячення Карузо»);
- серйозні, високохудожні, фундаментальні твори на довгострокову творчу перспективу (В. Зубицький, Джаз-партита № 2, В. Подгорний, Елегічна фантазія на тему «Повій, вітре, на Україну»)².

Наведена класифікація є константою у доборі О. Міщенко репертуару для своїх учнів. Щодо її конкретного наповнення (тобто рекомендованих для виконання творів), то воно цілком залежало від індивідуальних творчих можливостей учня, його виконавського рівня, художніх вподобань, якості інструмента тощо. Отже, у репертуарній політиці Вчителя поєднувалися константне (принцип «три-ярусного» розподілу творів) і мобільне (націленість на виконавські

²Наведені приклади – це твори, які Вчитель пропонував мені до опанування на 1 курсі ХНУМ імені І. П. Котляревського) – С.Є.

можливості студента зумовлювала рівень пропонованих до репертуару творів). І в такому диференційованому ставленні до індивідуальності учня він на практиці втілював «спадкоємність поколінь» як загальну основу виконавської школи, унаслідуювши її засадничі педагогічні принципи від свого власного наставника, В. Я. Подгорного та його «школи».

Органічною взаємодією з виконавським досвідом характеризувався авторський курс лекцій О. Міщенко з *методики викладання гри на баяні*, де було враховано етапи становлення творчої індивідуальності студента-баяніста. Олександр Володимирович сповідував індуктивний метод як основу теорії баянного викладання, що спостерігається у самій структурі розробленого ним курсу. Логіка побудови курсу «*Методика викладання гри на баяні*» базувалася на поступовому переході від простого до складного. На початку курсу (перше знайомство учня з інструментом) Олександр Володимирович пропонував зацікавити початківця можливостями баяна, й надалі поступово переходив до розгорнення фундаментальних питань педагогічно-виконавської майстерності. Свої заняття Олександр Володимирович супроводжував яскравими музичними прикладами, які власноруч і виконував на баяні, демонструючи при цьому не тільки найвищу виконавську майстерність, а й вільне орієнтування у загальнокультурному просторі, адже баянне мистецтво розумілося їм як його невід’ємна частина. Наприклад, в інтерв’ю А. Гайденку він казав: «Обов’язково граю окремі фрагменти, щоб студент почув різницю звукового втілення на баяні органних, клавірних, фортепіанних, скрипкових творів. При необхідності докладно розповідаю і про техніку звуковидобування» (Гайденко, 2017: 30).

Менш помітною, але досить важливою була педагогічна робота Олександра Володимировича у *класі диригування*. Як сольний виконавець, О. Міщенко постійно співпрацював з кращими оркестрами та диригентами, отже, мав значний багаж практичних і теоретичних знань у цій сфері музичної діяльності. Варто визнати, що не кожний студент, який вивчає диригування як одну з обов’язкових фахових дисциплін, стане диригентом творчого колективу, але в ході цих занять педагог має можливість прищепити йому любов до музики,

глибше занурити учня у її прихований світ. Саме це Олександр Володимирович вважав своєю головною місією при вивченні зі студентами диригентського мистецтва. На цій хвилі вихованці класу диригування О. Міщенка часто блискуче складали екзамени та державні іспити, продовжували спеціалізуватися як диригенти. Наприклад, студент Р. Ущиповський обрав фахову профілізацію «оперно-симфонічне диригування», а останній з випускників класу, нині – доктор філософії, викладач кафедри народних інструментів України ХНУМ імені І. П. Котляревського О. Литвищенко, пройшовши диригентську школу О. Міщенка, став керівником студентського оркестру баяністів.

Клас диригування, очолюваний О. Міщенком, сприяв чималому культурному збагаченню студентів. Адже на заняттях панувала високоестетична атмосфера, звучала жива музика у виконанні чудових концертмейстерів. Зі слів Олександра Володимировича: «У моєму диригентському класі постійно звучать твори К. В. Глюка, Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена; романтиків – К. М. Вебера, Ф. Шуберта, Й. Брамса, Дж. Россіні, А. Дворжака, В. Белліні, Й. Штрауса, а також твори фундаторів українського музичного мистецтва – С. С. Гулака-Артемівського, М. В. Лисенка» (цит за: Гайденко, 2017: 33). Зі студентами О. Міщенко прагнув взаємодіяти на засадах творчої співдружності, але разом із тим – підтримував «високу планку» – *прагнення до ідеалу* як у мистецтві, так і в житті.

Діяльність аранжувальника як напрям творчої самореалізації Олександра Володимировича є настільки *суттєвою*, що формує окрему *іпостась* у системі його творчої універсальності. З огляду на історію формування мистецтва аранжувальника як складової творчості митця, відзначимо, що саме активна 20-річна концертно-виконавська діяльність в ансамблі з І. Снедковим сприяла створенню величезної кількості майстерних перекладень та редакцій творів для дуету баяністів, більшість з яких успішно пройшли випробування концертним виконанням. Як підсумок творчої діяльності славнозвісного дуету постають збірки опублікованих перекладень з «репертуарного портфелю» ансамблю «О. Міщенко – І. Снедков». Матеріалом для своїх виконавських редакцій та перекладень,

як правило, О. Міщенко обирає цікаві, значущі твори, які ще не були представлені у баянно-дуетній виконавській версії або взагалі не дуже відомі. Таким чином, діяльність О. Міщенка-аранжувальника набувала ще й просвітницького значення.

Творчий доробок Олександра Володимировича у цій сфері складається з десятків різноманітних опусів, наприклад, в останню збірку «Концертні твори для дуету баяністів», видану 2016 року, увійшли такі твори:

1. Ф. Куперен, «Будильник»;
2. Л. Дакен, «Зозуля»;
3. А. Вівальді, Концерт для двох альтів і струнного оркестру (друга і третя частини);
4. Й. С. Бах, Фінал сонати сі-мінор для флейти та клавесину;
5. В. Птушкін, «Старовинна французька пісенька»;
6. В. Птушкін, Галоп із «Театральної сюїти»;
7. В. Власов, «Сторінка з одеського альбому»;
8. А. Гайдено, «Коло»;
9. В. Подгорний, Концертний вальс на тему «Київського вальсу»;
10. Ж. Колодуб, «Братське коло»;
11. І. Стравінський, «Чорний концерт» для кларнета та джаз-оркестру (1–3 частини).

Стисло аналізуючи цю репертуарну збірку, доречно звернути увагу на те, які саме твори були обрані О. Міщенком для аранжування в останній період творчості: збірка містить музику різних стилів і жанрів – від творів французьких клавесиністів та епохи Бароко до композицій наших сучасників. В опусах Ф. Куперена та Л. Дакена, представлених в перекладенні й цікавій виконавській редакції Олександра Володимировича, він бере на себе відповідальність за інтервальне збагачення деяких фрагментів, урахуваючи особливості звучання баянного дуету. У перекладеннях та виконавських редакціях творів А. Вівальді та Й. С. Баха аранжувальник майстерно реалізує у баянній фактурі і сольну, і акомпанувальну функції. Звертаючись до творів В. Птушкіна і В. Власова, у версії для баянного дуету аранжувальник збагачує їх барвами багатотембрового інструмента. (До речі, твір В. Власова «Сторінка

з одеського альбому» був записаний О. Міщенком на компакт-диск і у версії з оркестром). Твори А. Гайдена, В. Подгорного та Ж. Колодуб, що входили до репертуарної скарбниці дуету «О. Міщенко – І. Снедков», представлені в тих аранжуваннях, що пройшли перевірку часом і сценою. До перекладення для дуету баянів кларнетового концерту І. Стравінського О. Міщенко підходить досить оригінально – залучає до виконання ударні інструменти.

Варто підкреслити, що майже весь масив аранжувань, що належать О. Міщенку, здійснені ним для дуету баяністів. У зв'язку з цим справедливо відзначити роль його незмінного партнера в дуєті, І. Снедкова, у створенні найкращих баянних аранжувань та їх відповідності еталонним теоретичним і практичним критеріям перекладення, яка піднесла їх до рангу «перлин» сучасного баянного репертуару.

Вочевидь, найвищій професіональній якості цієї кропіткої творчої, почасти композиторської, роботи сприяла і друга освіта О. Міщенка – навчання на історико-теоретичному факультеті вишу, яке органічно доповнило його заняття по класу баяна. Видається, що саме воно дало і міцний поштовх подальшій діяльності О. Міщенка як *науковця-дослідника*, яка продовжувалась все його життя. Загалом він є автором більш ніж 40 публікацій, серед яких, окрім нотних збірок з баянними перекладеннями, – численні праці, що мають здебільшого методичне спрямування й присвячені практичним і теоретичним питанням формування, розвитку й вдосконалення техніки гри на баяні («Виховання навичок інтонування на баяні», 1989; «Деякі особливості ансамблевої техніки в ансамблі баянів», 1989; «Початкове музичне виховання в класі баяна», 2018), стильової інтерпретації («Особливості інтерпретації музики Бароко на баяні», 2006; «Інтерпретація музики Бароко ансамблем баяністів», 2007), аранжування та виконавського редагування баянних творів («Перекладення музичних творів для дуету баянів», 2000; «Методика перекладення музичних творів для ансамблю баянів», 2001; «Регістрування в ансамблі багатотембрових баянів», 2011), музикуванню у баянному ансамблі, у тому числі його психологічним аспектам («Принципи добору репертуару для ансамблю баянів», 2001; три випуски методичного посібника «Дует баяністів (питання теорії і

практики)», 2001–2004, «Психологічні особливості ансамблевого музикування», 2001 та ін.).

Як можна помітити, наукові інтереси О. Міщенка сфокусовані на мистецтві баянного виконавства, отже, попри значущість і величезну практичну цінність його дослідницької діяльності, яка складає *ще одну грань творчої універсальності митця*, все ж таки ми розглядаємо цю його іпостась як *допоміжну, підкорену головній – артистичній, виконавській*.

Усвідомлюючи тісну кореляцію охарактеризованих вище іпостасей визначного українського музиканта протягом його життєво-творчого шляху, ми, таким чином, *вбачаємо сутність феномена творчої універсальності О. Міщенка в тому, що його різнобічна діяльність сконцентрована в нескінченному духовно-художньому світі баяна, де він репрезентував себе як виконавець, педагог, аранжувальник, дослідник*.

Вивчення особистості О. Міщенка у феноменологічному ракурсі уможливорює висвітлення тих сторінок його біографії, які у сфері баянного мистецтва є визначними, а саме:

- *велика кількість фондових аудіозаписів (49 – у складі дуету з І. Снедковим, 6 – соло з Національним оркестром народної і популярної музики під орудою С. Литвиненка);*

- *досвід співпраці О. Міщенка як соліста з дев'ятьма оркестрами та 12 диригентами;*

- *видання шести нотних збірок для ансамблю баяністів, де опубліковано близько 40 творів у аранжуваннях О. Міщенка, серед них – **11 творів крупної форми** (А. Кореллі, А. Вівальді, Г. Ф. Телемана, Й. С. Баха, В. А. Моцарта).*

Вельми характерними рисами особистості Олександра Володимировича були неупинне прагнення досконалості та вимогливість до себе. Ці якості підштовхували його до діяльнісних звершень протягом усього його життя. Вивчаючи численні творчі артефакти митця та збираючи свідчення сучасників О. Міщенка, ми рухаємося шляхом усвідомлення його історико-художньої місії в контексті баянного мистецтва.

Висновки.

Феномен творчого універсалізму як художньо-світоглядного типу мислення у різних структурних проявах є характерним для цілого ряду видатних представників української музичної культури, у тому числі баянного мистецтва ХХ–ХХІ століть.

Спираючись на дослідження О. Коменди (2020), в якому представлені ознаки творчого універсалізму, та поширюючи їх на мистецьку постать О. Міщенка, статусом *провідної* ми наділяємо його *артистичну виконавську іпостась*, що підтверджується яскравою й тривалою концертною діяльністю митця, увінчаною званням заслуженого артиста України, тоді як інші грані властивого йому універсалізму – діяльність *педагога, аранжувальника, науковця* – визначаємо як *допоміжні*. Останні протягом всього його плідного творчого шляху були підпорядковані меті вдосконалення мистецтва баянної гри та фахової освіти у цій сфері, постійного розширення баянного репертуару – на підтвердження права улюбленого ним інструмента на повноцінне концертне життя. Таке «баяноцентристське» спрямування всіх складових творчої діяльності митця, як результат, привело до створення ним власної авторської школи баянного виконавства.

Отже, у непересічній і вже історичній постаті О. Міщенка рельєфно репрезентовано феномен творчого універсалізму в його *виконавському різновиді*, який полягає у діяльнісній сфокусованості митця на нескінченному музичному світі баяна. Саме системна єдність та кореляція всіх розглянутих видів діяльності, реалізованих майстром у духовно-художньому просторі баянного мистецтва, який в його трактуванні ставав дійсно безмежним, становить сутність *феномена універсальної творчої особистості О. Міщенка*.

Перспективи дослідження. Зазначимо, що творчий спадок О. Міщенка – записи концертних виконань, численні методичні праці й аранжування – ще потребують свого подальшого осмислення й оцінки спеціалістів як передумов їх широкого використання у практичній діяльності баяністів-виконавців і науковців.

ЛІТЕРАТУРА

- Гайденко, А. П. (2017). Штрихи до портрета Олександра Міщенка (до 60-річчя від дня народження). У зб. М. А. Давидов (ред.), «Виконавське музикознавство». *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*, вип. 23, сс. 26–35. Київ; Ніжин: Видавець ПП Лисенко М. М.
- Егоров, Є. (2023a). *Баянна школа О. Міщенка: творчі принципи*. (Магістерська робота). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Егоров, Є. (2023b). Баянна школа О. Міщенка в метафорах та реаліях творчо-педагогічного процесу. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 69, 159–179.
- Коменда, О. І. (2020). *Універсальна творча особистість в українській музичній культурі*. (Дис. ... д-ра мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Кононова, О. В. (2019). Міщенко Олександр Володимирович. *Енциклопедія сучасної України*. (Онлайн-видання). URL: <https://esu.com.ua/article-68090>
- Міщенко, О. В. (2016). *Концертные произведения для дуэта баянистов*. Харків: Мадрид.
- Снедков, І. І., & Снедкова, Л. А. (2021). Етапи розвитку та типологічні ознаки сольного виконавства харківської баянної школи. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 59, 51–66. DOI: 10.34064/khnum1-5904
- Стрілець, А. (2018). Харківська регіональна школа гри на баяні (акордеоні): історія, виконавські пріоритети, персоналії. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 49, 141–156.

REFERENCES

- Haidenko, A. P. (2017). Touches to the portrait of Oleksandr Mishchenko (for the 60th anniversary of his birthday). In M. A. Davydov (ed.), “Performing Musicology”. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, vol. 23, pp. 26–35. Kyiv; Nizhin: Publisher PP Lysenko M. M. [in Ukrainian].
- Komenda, O. I. (2020). *Universal creative personality in Ukrainian musical culture*. (Doctoral diss.). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv [in Ukrainian].

- Kononova, O. V. (2019). Oleksandr Volodymyrovych Mishchenko. In *Encyclopedia of modern Ukraine*. (Online edition). URL: <https://esu.com.ua/article-68090> [in Ukrainian].
- Mishchenko, O. V. (2016). *Concert works for a duet of button accordion players*. Kharkiv: Madryd [in Russian].
- Sniedkov, I. I., & Sniedkova, L. A. (2021). Stages of development and typological features of solo performance of the Kharkiv button accordion school. *Problems of interaction of art, pedagogy, theory and practice of education*, 59, 51–66. DOI: 10.34064/khnum1-5904 [in Ukrainian].
- Strilets, A. (2018). Kharkiv regional school of playing the bayan (accordion): history, performance priorities, personalities. *Problems of interaction of art, pedagogy, theory and practice of education*, 49, 141–156 [in Ukrainian].
- Yehorov, Ye. (2023b). O. Mishchenko's button accordion school in metaphors and realities of creative and pedagogical process. *Problems of interaction of art, pedagogy, theory and practice of education*, 69, 159–179. DOI 10.34064/khnum1-6907 [in Ukrainian].
- Yehorov, Ye. (2023). *O. Mishchenko's bayan school: creative principles*. (Master's thesis). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].

Yehor Yehorov

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
 postgraduate student,
 the History of Ukrainian and Foreign Music Department
 e-mail: egorov.eg1997@gmail.com
 ORCID iD: 0000-0003-3716-8977

Oleksandr Mishchenko's creative universalism

Statement of the problem.

Creative universalism in various structural manifestations appears as an artistic and philosophical type of thinking, characteristic of a number of prominent Ukrainian musicians of the 20th – early 21st centuries, in particular, representatives of the button accordion art. Among them there is the outstanding Ukrainian button accordionist, the Honored Artist of Ukraine, Professor Oleksandr Volodymyrovych Mishchenko (1956–2018), which realized himself as a performer, a teacher, an arranger, and a musical scientist.

Objectives, methods, and novelty of the research.

The object of the research is the creative universalism as a type of thinking; the subject of the research is the creative personality of Oleksandr Mishchenko. To reveal the topic of the study, historiographical method, biographical, and phenomenological approaches were applied, as well as the scientific concept of "activity universalism" by O. Komenda (2020) was introduced in order to reveal the essence of creative versatility inherent in Oleksandr Mishchenko's personality. The scientific novelty of this study is determined by the approach to the researching the artistic personality of O. Mishchenko from the positions of creative universalism.

Research results and conclusions.

In the light of the theory of creative universalism of the individual, a panoramic overview of the creative path and work of O. Mishchenko is presented; little-known facts of his creative biography were collected and systematized for the first time. The directions of the artist's creative activity (performance, pedagogy, arranging, conducting, scientific research) are singled out and the degree of their significance in the structure of his creative personality is assessed. As a result, the artistic and performing component of the creative personality of O. Mishchenko was noted as the leading one, while its other components acquire the status of auxiliary ones.

O. Mishchenko's high reputation as a performer is confirmed by his title of "Honored Artist of Ukraine" and primarily is associated with his concert work for twenty years in a bayan duet with the bright bayan performer Ihor Sniedkov. After completing the duet page of his work, O. Mishchenko continued his concert activity, performing as a bayanist-soloist with various orchestras (there were nine of them in his solo career) and conductors from Kyiv and Kharkiv (available information about 12 conductors), as well as in a duet with clarinet, piano, as part of an instrumental quintet. At the age of 55, O. Mishchenko recorded the CD with the National Orchestra of Folk and Popular Music (conducted by S. Litvinenko). In total, the artist's creative arsenal includes 55 unique recordings for the funds of Ukrainian states radio companies.

As a master of bayan arrangement, O. Mishchenko published six sheet music collections for an ensemble of button accordion players, which include about 40 works arranged by him, among them there are 11 large-scale works (A. Corelli, A. Vivaldi, G. F. Telemann, J. S. Bach, W. A. Mozart). This facet of O. Mishchenko's universalism is so significant that it constitutes a separate hypostasis of his creative personality.

As a researcher, O. Mishchenko is the author of more than 40 publications. In addition to sheet music collections with transcriptions for bayan, among them

there are numerous methodological works devoted to practical and theoretical issues of the formation, development and improvement of the bayan playing technique, stylistic interpretation, arrangement and editing bayan works, music-making in the bayan ensemble. As one can see, O. Mishchenko's scientific interests are focused on the art of bayan playing, therefore, despite the significance and enormous practical value of his research activity, which is another facet of the artist's creative universality, we still consider it as auxiliary.

The "bayan-centric" direction of various components of O. Mishchenko's musical activity, as a result, led to the creation of his own author's school of bayan performance, which became an organic component of the Kharkiv school of button accordion art. For 38 years, constantly working at the Department of Folk Instruments of Ukraine, Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts, O. Mishchenko brought up several generations of successful students, a significant number of whom became laureates of all-Ukrainian and international competitions.

So, the unique and already historical figure of O. Mishchenko vividly represents the phenomenon of creative universalism in its performing version, which consists in the active focus of the artist on the musical world of the button accordion. It is the systemic unity and correlation of all types of creative activity realized by the Master in the spiritual-artistic space of bayan art, which in his interpretation becomes truly limitless, constitutes the essence of the phenomenon of the universal creative personality of O. Mishchenko.

Keywords: *creative universalism; creative hypostases; scientific biography; creative personality of O. Mishchenko; continuity of traditions; performing skills; button accordion art.*

Стаття надійшла до редакції 14 травня 2024 року

УДК 78.071.1(430):7.079(477.54)

DOI 10.34064/khnum2-3507

Сердюк Олександр Віталійович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,

кандидат мистецтвознавства, доцент

кафедри історії української та зарубіжної музики

e-mail: oserdiuk@ua.fm

ORCID iD: 0000-0003-2684-8467

**Роль Харківського Вагнерівського товариства
у справі популяризації
сучасної музично-театральної культури**

Розглянуто особливості зародження ідеї створення Вагнерівського товариства в Харкові та розвитку культурних контактів між харківськими митцями і Вагнерівським оперним фестивалем у Байройті. Продемонстровано роль харківських стипендіатів Вагнерівського фестивалю у Байройті у вивченні, науковому осмисленні й популяризації творчої спадщини німецького майстра. Підбито підсумки 26-річної діяльності Вагнерівського товариства у Харкові, охарактеризовано основні напрями науково-просвітницької роботи (різноманітні проекти, концерти, доповіді, дискусії, олімпіади, які стосуються музичного театру Вагнера та його творчих послідовників), для чого використано комплекс дослідницьких методів (історико-культурологічний, філософсько-естетичний, структурно-семантичний, текстологічно-семіотичний, порівняльний). Особливу увагу звернено на інтерпретаційні підходи до музично-сценічних вагнерівських текстів, переважно у постановках Фестивального театру Байройта кінця ХХ – початку ХХІ століть. Визначено головний вектор руху режисерських шукань: від усеосяжної концепції до постмодерністського концепту, від глибинної філософії підтексту (Шеро – Булез, Купфер – Баренбойм) до провокативної іронії (Кірхнер, Розалі – Лівайн) і постмодерністських симулякрів (Флімм, Вондер – Фішер, Касторф – Петренко, Шварц – Мейстер) у руслі таких тенденцій, як редукція і деконструкція, деміфологізація і деромантизація та їх перетинання в контрапункті смислів і підходів. Окреслено основні особливості опанування творчою молоддю вагнерівської спадщини як у виконавській практиці, так і через теоретичне її осмислення. Відзначено роль активістів Вагнерівського товариства Харкова у формуванні творчого проекту ХАТОБу – балетної вистави «Містерії

Пандори». Як підсумок, підкреслено суттєвість результатів діяльності Товариства за більш ніж чверть століття його існування у Харкові у справі популяризації не лише спадщини видатного німецького митця, а й сучасної музично-театральної культури в її різноманітних естетичних проявах.

***Ключові слова:** Вагнерівське товариство у Харкові; інсценування опер Р. Вагнера; театральний постмодернізм; деконструкція; деміфологізація.*

Постановка проблеми.

Творча спадщина Ріхарда Вагнера на сьогодні залишається невичерпним джерелом натхнення як для творців сучасного музично-театрального мистецтва, так і для любителів музики й мистецтвознавців, які зацікавлені в її опануванні. Поява Вагнерівського товариства у Харкові була викликана саме цим спільним інтересом до творчості німецького майстра, задоволення якого досягається різними способами: завдяки ініціюванню та реалізації концертних і музично-театральних проєктів, організації різноманітних музично-просвітницьких заходів, зокрема, спільних переглядів відеозаписів найцікавіших музично-сценічних інтерпретацій опер Р. Вагнера та їх обговорень, узагальнення цього досвіду в наукових дослідженнях, підготовку стипендіатів для участі у провідних оперних фестивалях тощо. 2022 року Вагнерівське товариство у Харкові відсвяткувало свій ювілей – 25 років із дня заснування. Минулий рік теж був ювілейним – ми святкували 210-річчя з дня народження Ріхарда Вагнера. Отже, накопичений за 26 років існування Вагнерівського товариства досвід живого творчого спілкування шанувальників таланту композитора потребує наукового осмислення та узагальнення.

Останні дослідження та публікації за темою. Доводиться констатувати, що вивчення досвіду діяльності Вагнерівського товариства у Харкові перебуває на початковій стадії. Переважна більшість опублікованих матеріалів належить автору цієї статті. Посилання на них розміщено в розділі «Українська вагнеріана: бібліографія основних праць (1993–2022)» колективної наукової монографії «Українська книга про Ріхарда Вагнера» (Черкашина-Губаренко, & Клековкін, 2022: 392). Історії формування

вагнерівських товариств Харкова та Києва побіжно торкається Марина Черкашина-Губаренко (2021: 8); аналіз музичних творів-присвят Р. Вагнеру, написаних харківськими композиторами, здійснено, в певному контексті, Іриною Драч (2022: 204–208). Таким чином, на сьогодні відсутні опубліковані наукові розвідки, сфокусовані на запропонованій темі.

Мета статті – охарактеризувати основні напрями науково-просвітницької роботи Вагнерівського товариства у Харкові, визначити його роль у популяризації сучасної музично-театральної культури.

Методологія дослідження. Застосовується комплексний підхід, який передбачає звернення до таких методів дослідження: історико-культурологічний та філософсько-естетичний, структурно-семантичний, текстологічно-семіотичний і порівняльний.

Наукова новизна дослідження. Наша робота є першою спробою докладно охарактеризувати основні напрями науково-просвітницької роботи Вагнерівського товариства у Харкові, визначити його роль у популяризації сучасної музично-театральної культури.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Створенню Вагнерівського товариства у Харкові слід завдячити Марині Євгенівні Поповій (у заміжжі – Бааг-Поповій, 1925–2016), неординарній особистості, усебічно обдарованій та освіченій людині, меломанці, яка походила із дворянського роду (Гриньових і Чирикових). Вона досконало володіла щонайменше чотирма мовами (російською, українською, німецькою і французькою), пишлася належністю до харківської університетської інтелігенції: її дід – Андрій Дмитрович Чириков – був професором Харківського університету. Волею трагічних обставин Марина Євгенівна з матір'ю 1945 року опинилися у Байроїті. Після війни на її очах місто Р. Вагнера поступово поверталось до повноцінного життя. Було відновлено і оперний фестиваль (1951), до якого вона була причетною, працюючи спочатку в секретаріаті оркестру, а потім, протягом 12 років, – у прес-бюро фестивалю. Саме тоді Марина Євгенівна стала шанувальницею творчості Р. Вагнера, залишаючись нею до кінця життя, скрупульозно збираючи рукописні та друквані матеріали про композитора і про фестивалі, зокрема

газетно-журнальні рецензії й замітки, а також аудіо- і відеозаписи вагнерівських вистав. Тоді ж вона дізналася про харківського музиканта Йосифа Рубінштейна, палкого шанувальника творчості Р. Вагнера, і завела окрему папку для матеріалів про його життя і творчість. Їй довелося спілкуватися із багатьма видатними виконавцями вагнерівської музики, а також із відомими діячами культури, які в різні роки відвідали Байройтський фестиваль (зокрема, з деякими колишніми співвітчизниками – Ірою Маланюк, Вольдемаром Нельсоном, Святославом Ріхтером, Ніною Дорліак). Зміна політичної ситуації у незалежній Українській державі дала їй змогу здійснити поїздку на Батьківщину, зустрітися зі своїми давніми друзями і знайти нових. Саме тоді відбулася її зустріч із щирими шанувальницями вагнерівської творчості – випускницею Московської консерваторії по класу фортепіано Галиною Веркіною і випускницею Харківської консерваторії, доктором мистецтвознавства Мариною Черкашиною-Губаренко. У 1996 році вони створили вагнерівські товариства у Харкові і Києві, очоливши їх діяльність¹. Марина Євгенівна підтримувала їх до кінця своїх днів, а вагнеріанці-харків'яни обрали її почесною головою Вагнерівського товариства у Харкові. Ось тут і знайшли своє «друге життя» ті архівні матеріали й музичні записи, які збирала і передавала в дар вдячним ентузіастам на Батьківщину М. Бааг-Попова. Вона сприяла їй тому, щоб активісти Товариства мали змогу відвідати Байройтський оперний фестиваль – або як запрошені гості Вагнерівського товариства у Байройті, або як стипендіати. У перші роки діяльності Харківського товариства Вагнерівський оперний фестиваль у Байройті відвідала Галина Веркіна, а 1998 року – музикознавець Ірина Іванова і перші стипендіати – піаніст і музикознавець Олександр Сердюк та співачка Ольга Чубарева. На сьогодні стипендіатами оперного фестивалю в Байройті став вже 41 харківський музикант. У ювілейному виданні

¹ Детальна інформація про публікації щодо діяльності Вагнерівського товариства у Харкові – у розділі «Українська вагнеріана: бібліографія основних праць (1993–2022)» видання «Українська книга про Ріхарда Вагнера» (Черкашина-Губаренко, & Клековкін, 2022: 391, 392).

«25 років Вагнерівського товариства у Києві» голова останнього Марина Черкашина також зазначає, що з київського вагнерівського осередку вдалося «відправити у Байройт близько 40 молодих митців. Серед них були композитори, музикознавці, піаністи, вокалісти, музичні режисери. Деякі з них після цієї незабутньої подорожі стали серйозно досліджувати творчість Р. Вагнера» (Черкашина-Губаренко, 2021: 8). Ураховуючи те, що Львівське вагнерівське товариство теж регулярно відправляло у Байройт своїх стипендіатів, то в сукупності на сьогодні Байройтський фестиваль вже відвідали близько 150 молодих митців із України. Важко переоцінити той художньо-культурний досвід, який вони при цьому отримали. Треба також відзначити, що потрапити на фестиваліні вистави Байройтського театру і сьогодні дуже непросто.

Як справедливо відзначила Ірина Драч, «перегляд фестиваліних вистав, можливість спілкування під час стажувань, уроків, лекцій і майстер-класів видатних вагнеристів світу надали можливість українським митцям включитися у світовий процес осягнення художнього світу композитора. Відвідання музейних експозицій, занурення в елітарну атмосферу байройтської спільноти – все це змінило дещо умоглядний образ Вагнера в українському мистецькому середовищі. Ефект наближення до вагнерівської спадщини в її актуальному сценічному бутті, включення у сучасний вагнерівський дискурс збагатили реальний життєвий і музично-театральний досвід, розширили творчі горизонти, врешті-решт надали сміливості й креативного драйву. Парадоксальним чином фігура Вагнера в уяві нового покоління втрачає ореол виключності й незбагненності, стає реальним об'єктом вивчення, мистецької рецепції» (Драч, 2022: 204).

Протягом усіх років свого існування Харківське товариство проводило активну науково-просвітницьку діяльність: це різноманітні проєкти, повідомлення, доповіді, дискусії, олімпіади, які стосуються музичного театру Р. Вагнера, сучасників і спадкоємців композитора, різноманітних музично-театральних інтерпретацій вагнерівських текстів. Окремий напрям роботи – розкриття творчої спорідненості з Р. Вагнером таких композиторів, як З. Вагнер, Е. Хумпердінк, А. Брукнер, Р. Штраус, Ф. Шрекер, О. Цемлінський,

К. Шимановський, К. Орф, І. Стравінський, П. Гіндеміт, Е. Елгар. Серед виконавців здійснених проєктів – Оксана Бабій (Шаповал), Михайло Вярвільський, Григорій Ганзбург, Ірина Драч, Марина Дербас (Єгорова), Ірина Іванова, Поліна Кордовська, Олександра Кузьміна, Олександр Лисичка, Катерина Палачова, Марина Постоєва, Віктор Плужніков, Олена Садовникова, Ганна Савченко, Олександр Сердюк, Ярослава Сердюк, Марія Скирта (Борисенко), Сергій Софієнчук-Войчишин, Віктор Собко, Ганна і Дмитро Столярови, Валерія Супрун. Наведемо для прикладу лише деякі теми підготовлених циклів програм: «Ріхард Вагнер про любов земну і небесну», «Космогонія Ріхарда Вагнера», «Вселенський театр Ріхарда Вагнера», «Ріхард Вагнер і режисерський театр ХХ–ХХІ століття», «Ріхард Вагнер і європейська диригентська традиція», «Ріхард Вагнер і кінематограф», «Музика Ріхарда Вагнера в житті і творчості Лесі Українки», «Ріхард Вагнер і рок-музика», «Ріхард Вагнер і англійська музика». Окремий блок програм був присвячений видатним вагнерівським співакам і співачкам, зокрема, Ірині Маланюк, Федору Можаяєву, Біргіт Нільссон, Вальтраут Майєр. Також хотілося б відзначити програму «Музика Ріхарда Вагнера в оперних виставах для дітей («Перстень Нібелунга» для дітей. Віденська опера; «Золото Рейну». Оперний театр Любека; «Валькірія». Оперний театр Кельна), а також спільний проєкт з Харківською міською спеціалізованою музично-театральною бібліотекою імені К. С. Станіславського і художньою студією «Сто фантазій» «Музика Ріхарда Вагнера у творчості юних дарувань». Велику зацікавленість викликали зустрічі з видатним українським співаком Федором Можаяєвим, який співав баритонові партії вагнерівських опер, зокрема Амфортаса, Тельрамунда, Летючого Голландця, Альберіха, Доннера, у багатьох провідних оперних театрах світу.

Як свідчать програми засідань Товариства, у фокус уваги харківських вагнеріанців регулярно потрапляли інсценування музично-театральних творів композиторів, які так чи інакше використовували творчі досягнення Р. Вагнера у власній творчості: Енгельберта Гумпердінка, Франца Шрекера, Олександра Цемлінського, Ганса Пфіцнера, Пауля Гіндеміта, Ріхарда Штрауса (10 з 15 опер).

Варто також відзначити, що спікерами вагнерівських зібрань часто виступали молоді музикознавці, які згодом ставали авторами ґрунтовних наукових публікацій, присвячених вагнерівській тематиці (зокрема, О. Бабій / Шаповал, В. Плужніков, О. Прохазка, П. Кордовська). Серед них варто виділити О. Бабій / Шаповал (стипендіатка Байройтського фестивалю 2006 року), яка на сьогодні є авторкою 17 наукових статей, присвячених вагнерівській тематиці, а також монографії «Художня практика Р. Вагнера як комунікативно-творчий процес» (Шаповал, 2018). У останній розкриваються містеріальне начало в музичних драмах митця, його глюківські рефлексії та бетховенські інтенції, порівнюються дві редакції «Тангойзера» і розглядаються можливості його інсценізації засобами режисерського театру, розробляються питання про «комунікативні координати» в музичному театрі тощо. Як слушно зауважує рецензент цієї роботи Ірина Іванова, авторка «намагається подати творчу діяльність Р. Вагнера під подвійним кутом зору: спілкування зі здобутками культури і її видатними представниками та розуміння музичної драми не лише як синтезу мистецтв, але й предмета реалізації сукупними зусиллями творчого колективу у вигляді вистави» (Іванова, 2022: 347). Як видається, подібна спрямованість наукового пошуку О. Бабій / Шаповал та його результати були інспіровані культурним досвідом, набутим, зокрема, у результаті активної діяльності в межах вагнерівського товариства.

Адже під час лекцій-переглядів активісти Вагнерівського товариства мали змогу, разом із зацікавленою аудиторією, ознайомитися із різноманітними сценічними інтерпретаціями 12 опер Р. Вагнера (крім опер «Весілля» та «Феї»), зокрема, у режисурі Вольфганга Вагнера, Катарини Вагнер, Патріса Шеро, Гьоца Фрідріха, Гаррі Купфера, Августа Евердінга, Жана П'єра Поннеля, Вернера Херцога, Петера Холлса, Гайнера Мюллера, Дітера Дорна, Альфреда Кірхнера, Юргена Флімма, Стефана Герхайма, Маркуса Юпітера, Ганса Ноєнфельса, Клауса Гута, Олів'є Пі, Ювала Шерона, Калікто Біето, Франка Касторфа, Каспера Холтена, Дмитра Чернякова, Петера Конвічного, Тобіаса Кратцера, Міхаеля Штурма, Джея Шайба, Ромео Кастеллуччі, репрезентованими

не лише у традиційному театральному просторі, а й у незвичних локаціях, зокрема, у вапняковому кар'єрі («Золото Рейну», Далльхала-Опера), парковій зоні («Тангойзер», Байройт), морських портах («Летючий Голландець», Турку, Клайпеда). Значна увага була приділена дев'ятьом актуальним інсценуванням опери «Трістан та Ізольда», серед яких найбільший інтерес викликала лаконічна абстрагована режисерська версія Гайнера Мюллера (Байройт, 1995).

Не менш цікавим для всіх виявилось знайомство з музично-сценічними інтерпретаціями вагнерівської тетралогії «Перстень Нібелунга», реалізованими у фестивальному театрі Байройта за останні 50 років. Так сталося, що першою сценічною версією, яку нам пощастило переглянути у відеозаписі, став знаменитий спектакль Патріса Шеро (1976), що первісно був сприйнятий значною частиною публіки як суцільний парадокс. Ця інсценівка, диригентом якої був П'єр Булез, викликала один з найбільших театральних скандалів у Байройті. Проте ми дивилися цю виставу наприкінці 90 років ХХ століття, і нам вона вже не видавалася епатажною, ба навіть була сприйнята як певний еталон сучасної музично-театральної режисури. Цю відверто неоміфологічну режисерську інтерпретацію заступила більш поміркована постановка Петера Холлса (1983), який намагався сучасними засобами втілити на сцені постановочні ремарки Р. Вагнера. У ній помітним був чіткий розподіл на абстрактно вирішену сферу богів і реалістичний світ людей. Наступне інсценування тетралогії, запропоноване режисером Г. Купфером, сценографом Г. Шавернохом і диригентом Д. Баренбоймом, виявилось «Перснем» епохи ядерних катастроф (Байройт, 1988), а в інтерпретації А. Кірхнера, Розалі – Дж. Лівайна (Байройт, 1996) ядерний апокаліпсис був замінений на апокаліпсис космічної ери – пародію *a la* «Зоряні війни».

Наступна байройтська постановка тетралогії Ю. Флімма – А. Фішера (2000) явно була спрямована у бік деміфологізації. Постіндустріальний антураж у сценографії цих вистав використовувався найпоширеніше.

Поміж тим, уже у версії П. Шеро – П. Булеза можна було спостерігати обігрування символів індустріальної доби в усіх

частинах «Персня»: залицяння русалок до Альберіха на бетонних конструкціях сучасної греблі («Золото Рейну»), зупинка Вотаном маятника Фуко як знак вирішення долі Зигмунда («Валькірія»), кування меча Зігфрідом паровим молотом («Зігфрід»), полювання мисливців, споряджених вогнепальною зброєю («Загибель богів») (Der «Ring» ..., 1980). Симптоматичною також стала наявність на рівні сценографії цієї вистави міжстильового діалогу. Чертог богів – Валгалла – демонстрував синтез архітектурних стилів різних епох. Проте своєю масивністю і акцентуванням деяких елементів декорація нагадувала пізньоримські будівлі епохи занепаду. На цьому тлі розгортався «діалог костюмів», у які були одягнені виконавці. Історичний діапазон використаного вбрання виявився досить широким (XVIII–XX століття) і акордно був представлений у фіналі «Загибелі богів», коли дійові особи після Траурного маршу, вирішеного майже як жалобна хода на честь жертв революцій, виходили на авансцену, повертаючись обличчями до залу. Варто також відзначити доцільне використання режисером засобів іронії, що відтіняли драматизм певних сцен, одночасно знімаючи надмірний пафос, якого не завжди уникали попередні вистави.

За словами Гаррі Купфера, ця постановка видавалася йому неперевершеною: «Краще за Шеро це зробити неможливо» (цит. за Dick, 1998b: 89). Однак Купферу і сценографу вистави вдалося це зробити дещо по-іншому і, як нам здалося, цілком переконливо. Отже, це вже був «Перстень» постчорнобильської доби. Яскравий блиск металевих конструкцій Нібельгейма і Валгалли, шолома-дзеркала Альберіха, прозорої палиці-кристала Доннера, «кейса» Вотана, щитів валькірій і «саркофага» Брунгільди, темно-синіх шкіряних плащів войовничих дів, підсилений світловою драматургією лазерних променів (зі своїми лейтмотивами), контрастував із чорнотою обугленого ясена і величезного котла, що нагадував ядерний реактор після вибуху. Цікаво, що саме у цьому «котлі» ми вперше побачили Зігфріда – героя, що покликаний, за Вагнером, відновити природну гармонію і заснувати вічне царство любові.

Драматургічно виправданою у виставі видалася зміна й трансформація костюмів. Так, Альберіх, який безуспішно намагався

побавитися з русалками, будучи вдягнений у брудний робочій спецодяг, пізніше, відмовившись від кохання та заволодівши золотом, вже у Нібелггеймі зустрічав Вотана і Логе у білому розкішному костюмі за останньою модою – як успішний комерсант, якому кохання і непотрібне, а куплений за гроші секс – не проблема. Показовим втіленням діалогу між художньою і нехудожньою реальністю стала фінальна сцена тетралогії: на сцену виходили актори, вдягнені так само, як і публіка, що сидить у залі, й починали спостерігати щось на телевізійних моніторах, які також з'являлися на сцені. Поступово все поглиналося мороком, а маленькі хлопчик і дівчинка світлом ліхтарика несміливо торували собі шлях, спускаючись зі сцени. Зліва біля рампи «біліла костюмом» нерухома постать Альберіха – він залишався.

У наступному байройтському інсценуванні Кірхнера – Лівайна можна було побачити типові ознаки постмодерністської поетики: перш за все, відчутніше проступало пародійне начало, іронія, намагання «вселенську пожежу» загасити ігровою стихією (Dick, 1998a: 88). Отже, це була Гра в Апокаліпсис. Зовнішній вигляд персонажів спектаклю, матеріали, кольори, фактура декорацій відбивали естетику сучасного середовища в її рекламно-зразкових формах. Актори мали сучасні зачіски, у яких поєднувалися натяки на Античність та пізні Середньовіччя, космічні фантазії і силуети типових фігур східного світу, знайомі за американськими кінобойовиками. Зігфрід у цій виставі був зовсім не схожий на традиційного красеня-героя без страху і докору, старі боги нагадували персонажів мультфільмів, що оживали в казкових фантазіях Діснейленду, а їх повалення подавалося в пародійному контексті.

Цей байройтський «Перстень» вже не лякав страшними пророцтвами, не підкреслював асоціації з катастрофами ХХ століття, хоча в ньому й панувала атмосфера небезпеки, прихованої за респектабельним фасадом сучасного життя. У цій виставі ми побачили Зігфріда кінця тисячоліття, такого ж разуче інфантильного, як і акселератка Брунгільда. Згадується доречний коментар М. Черкашиної: «Дивлячись на них, з жалем відзначаєш, наскільки легковажнішим і бездумним стало людство, незважаючи на всі технічні

чудеса, могутню індустрію реклами, фантазії мультиплікаторів і модельєрів» (Черкашина-Губаренко, 2002: 56).

Якщо режисерські концепції Г. Купфера і А. Кірхнера по-різному, але послідовно втілювали космізм вагнерівської тетралогії, то команда Ю. Флімма (сценограф – Е. Вондер) пішла дещо іншим шляхом. Цю сценічну версію тетралогії автору запропонованої публікації пощастило 2004 року подивитися наживо. Лейтмотивом цієї постановки стала «нова людяність» з усіма прикметами сучасності. Космос міфу був звужений до рамок сімейно-побутової драми. Отже, «космос» стає малим, а родина – великою, де бізнес – один на всіх, і влада – також (Büning, 2000: 102). Постановочне рішення, відповідно, виявилось не позбавленим ознак мінімалізму – в дусі постмодерністських деконструкцій.

Найбільш послідовно режисерська концепція втілена в «Золоті Рейну», де бере початок довга і сувора історія про світ, зруйнований корупцією і політичним кар'єризмом, сповнений кривавими конфліктами між поколіннями – світ, у якому немає місця кохання, панує зарозумілість замість достоїнства, нещадне змагання замість солідарності. У цьому світі жорстоку боротьбу за владу ведуть два глобальні гравці – Альберіх і Вотан. Причини кар'єризму Альберіха по-сучасному були вмотивовані на рівні психоаналітичних кліше. Його життя не склалося. Не маючи змоги реалізуватися як чоловік (прикрі пригоди з русалками-моделями в купальниках серед остовів кораблів на дні Рейну), він не без жалю витісняв лібідо сходженням на вищі соціальні поверхи й активністю у бізнесі. Звичайний комплекс невдахи, про що він довірливо розповідав у своєму підземному офісі конкурентам – Вотану, який поки що не став всесильним олігархом, і цинічному генію маніпуляцій Логе.

Звівши корпорацію «Валгалла» і капіталізм за Вагнером (але без обтяжливої метафізики), постановники намагалися вмонтувати туди справжніх людей. Однак «Валькірія», «Зігфрід» і «Загибель богів» виявилися позбавленими цілісності «Золота Рейну». Хоча окремі моменти мали досить виразний сценографічний вигляд: «чеховський» будинок у лісі, де спалахує любов Зигмунда і Зиглінди, фінал «Валькірії» зі сферою, що ефектно закривається й на яку

наповзає червоне кільце вогню, виразно-технологічний двобій Зіґфріда з Фафнером на його обгородженій приват-території (явно пародійний епізод), сцена Вотана й Ерди з панорамою завмерлого міста. Семантично виразним виявився також епізод із «Загибелі богів», де вже немолодий Зіґфрід біля останків ясена фарбує човен перед мандрівкою водами Рейну, а Брунгільда збирає кейс чоловіка, який готується до відрядження. Вражає, нарешті, неминуче перетворення царства гібіхунгів у холдинг «Гунтер & Хаген». Людяно-капіталістична версія Флімма – Вондера з її «приватними» тонами полемізувала з інфантильністю і космізмом попереднього «Персня» в Байройті. Вона зробила наступний хід. Однак просто знизити «божественну нелюдськість» тетралогії виявилось недостатнім. Всесвітня символіка міфу була репрезентована як анахронізм (невипадково Зіґфрід бере у мандрівку меч, шолом і ріг як релікти застарілої легенди). «Заземлення» накопичується, і фінал боротьби за владу зосереджується в порожніх кубках-секціях нікельованого офісу: невігадлива конструкція, що мерехтить рівними вогниками, плавно спускається під сцену (вогники вчасно гаснуть). Світ гине якимось буденно, а наміри вишикувати «зворушене людство» обличчям до залу сприймаються як не дуже переконливий рімейк версії П. Шеро. Отже, вважалося, деміфологізацію завершено.

Ця сценічна версія тетралогії виявилася останньою, яку ми повністю переглянули й обговорили на засіданнях нашого Товариства. Для наступної постановки «Персня» у Байройт були запрошені відомий кінорежисер Ларс фон Трієр і диригент Крістіан Тілеманн, але за півтора року до прем'єри Трієр відмовився, і організатори фестивалю вимушені були запросити німецького драматурга Танкреда Дорста, режисерська концепція якого була представлена у 2006 році. Однак, на думку більшості критиків, вона не виявилася художньо переконливою, а її відеOVERсію не було оприлюднено.

Не було сприйнято як яскраве художнє відкриття і наступне інсценування тетралогії, підготовлене режисером Франком Касторфом та диригентом Кирилом Петренком і представлене у фестивальному театрі 2013 року під час святкування 200-річчя з дня народження Р. Вагнера. Центральним мотивом своєї, як видається, доволі

строкатої режисерської концепції Франк Касторф разом зі сценографом Олександром Деничем зробив культ нафти як золота Рейну й перстень абсолютної влади нашого часу, яка переважає будь-які ідеологічні міфологеми і підживлює будь-які форми тероризму. Максимально фокусуючи увагу на відвертому цинізмі поведінки переважної більшості персонажів, перевантажуючи візуальний ряд численними кіноалюзіями (зокрема, вдаючись до цитат із фільмів К. Тарантіно, Д. Лінча, В. Вендерса), режисер, тим самим, зруйнував художньо-естетичний позитив, який був закладений у первісному задумі композитора. Із відеозаписом цієї сценічної версії на засіданні Товариства ми ознайомилися лише фрагментарно.

Останнє інсценування тетралогії у Байройтському театрі, реалізоване у 2022 році після «ковідної паузи» режисером Валентином Шварцем, сценографом Андреа Коцці за участю диригента Корнеліуса Мейстера, викликало різке неприйняття як публікою, так і критиками. Творцям вистави справедливо дорікають через строкату мозаїчність режисури, ба навіть відсутність цілісного концептуального плану та неоригінальність ідеї представити тетралогію як сімейну сагу з акцентом на проблемі спадковості, адже «білий» Вотан і «чорний» Альберіх начебто є братами-близнюками, які народжують синів, Зігфріда й Хагена, через згвалтування та змагаються за правонаступництво влади. До організованого спільного перегляду та обговорення всієї сценічної версії «Персня» у харківських вагнеріанців справа ще не дійшла за відсутністю доступу до якісних відеозаписів.

Попри жваві дискусії, які точаться навколо сценічних рішень вагнерівських вистав у фестивальному театрі, можна погодитися з думкою Марини Черкашиної, що «прохідних вистав там не буває. Кожна постановка – це маніфест, демонстрація певних тенденцій» (Луніна, Golynska, 2023). Також справедливими видаються зауваження Олексія Гончара, які він висловлював публічно, беручи участь як гість у дискусіях онлайн, що в останні роки проводяться на засіданнях ХВТ, стосовно того, що сучасний режисер нерідко «грає з публікою, використовуючи образи, які вона має зрозуміти (декодувати, за семіологічним визначенням) для повного прочитання

візуального тексту, що є складовою всього мета-тексту твору. Тобто інтерпретаторське доскладання внаслідок прив'язки додаткового образного наповнення до авторського першотексту є постмодерністським явищем політекстового твору. Внесені елементи є підтекстами, які додаванням до основного збагачують його художньо і змістовно» (Гончар, 2021: 143).

Отже, ознайомлення з інсценуваннями вагнерівських музичних драм, які здійснювалися протягом останніх 50 років, та їх активне обговорення на засіданнях Вагнерівського товариства відкрило можливості досягнути доволі широкий спектр музично-сценічних інтерпретацій опер Вагнера й визначити головний вектор руху режисерських шукань: від усеосяжної концепції до постмодерністського концепту, від глибинної філософії підтексту (Шеро – Булез, Купфер – Баренбойм) до провокативної самогубної іронії (Кірхнер, Розалі – Лівайн) і постмодерністських деконструкцій і симулякрів (Флімм, Вондер – Фішер, Касторф – Петренко, Шварц – Мейстер) у руслі таких тенденцій, як редукція і деконструкція, деміфологізація і деромантизація та їх перетинання в контрапункті смислів і підходів. Використання розмаїтого арсеналу універсальних художніх прийомів, композиційних констант, як правило, підпорядковується надзадачі діалогу з історією культури, що мислиться як оборотний континуум. Сьогодні весь шар культури людства є набутком рефлектуючого граючого розуму. Намагаючись протиставити ієрархічності плюралістичний погляд на художні процеси, театральний постмодернізм сприяє рівноправному діалогу «старих» і «нових». При цьому інновація мислиться не як розрив з минулим, але як додавання нової ланки до класичного ланцюга, що якісно змінює його, подібно до того, як новий будинок змінює архітектурний ансамбль.

Активні спроби досягнути таке широке розмаїття режисерсько-сценографічних пошуків у сучасному музичному театрі не могли не вплинути на художню свідомість як музикознавців, так і музикантів-виконавців, які в такий спосіб мали змогу розширити свої можливості в опануванні вагнерівської творчої спадщини і у виконавській практиці, і в теоретичному її осмисленні. Завдяки цьому ті музиканти, які ставали стипендіатами Байройтського фестивалю, могли

сприймати новітні оперні постановки, спираючись на вже отриманий музично-театральний досвід. Це, у свою чергу, дозволяло проявити достатню адекватність у впорядкуванні своїх вражень, що, зазвичай, наочно проявлялося під час «звітів» стипендіатів на засіданнях Вагнерівського товариства. Концертні локації Товариства стали для молодих митців експериментальними творчими майданчиками, де вони отримали можливість більш розкуто реалізовувати свої творчі пошуки, спробувати розширити свій репертуар творами, які з різних причин не звучать у філармонічних концертах або на харківській оперній сцені. Насамперед, це стосується творів Ріхарда Вагнера (сцени з опер «Летючий Голландець», «Лоенгрін», «Тангейзер», «Нюрнберзькі майстерзінгери», «Трістан та Ізольда», «Парсифаль»), а також опер Ріхарда Штрауса («Саломея», «Кавалер Рози», «Аріадна на Наксосі»). Нерідко ці оперні сцени звучали в різноманітних транскрипціях, від сольних до ансамблевих (аж до струнного квінтету) і перекладень для органа (іноді в поєднанні з іншими інструментами).

На превеликий жаль, усі зусилля харківських музикантів-вагнеріанців, підтримувані нашим Товариством протягом більш ніж двох десятиліть, завершилися поки що єдиною результативною спробою створити виставу з музикою Р. Вагнера у Харківському оперному театрі. Цією виставою став балет «Містерії Пандори» (2019), творча концепція якого формувалась з огляду на побажання харківських прихильників музики Р. Вагнера. Первісний задум цього проєкту розроблявся хореографінею Антоніною Радієвською та піаністкою і диригенткою Оленою Радієвською, яка є членкинею Вагнерівського товариства і стипендіаткою Вагнерівського оперного фестивалю у Байройті 2013 року. За спостереженнями ще однієї активістки вагнерівського товариства, Марини Дербас, музика цього балету «складається з 28 окремих номерів, а кожен номер – це фрагмент із творів Вагнера, оперних і симфонічних. Сім разів звучить музика з “Парсифаля”, 4 рази – з “Летючого Голландця”, по 2 рази – з опер “Заборона кохання”, “Тангейзер”, “Трістан і Ізольда”, “Зігфрід” і “Золото Рейну”, а також з увертюри “Фауст” та Урочистого маршу на честь 100-річчя Америки. Окремий номер Па-де-катр поставлено

на музику Симфонії Вагнера C-dur, і номер “Орґія” – на увертюру “Христофор Колумб”» (Дербас, 2021: 153). Поява цієї вистави залишає надію на відновлення традиції постановок опер Р. Вагнера у Харкові, яка перервалася у 30 роки ХХ століття, однак в умовах воєнного лихоліття ці сподівання стають доволі примарними.

Висновки.

Отже, підсумовуючи, варто відзначити суттєві результати діяльності Вагнерівського товариства у Харкові за більш ніж чверть століття його існування, зокрема, у справі популяризації сучасної музично-театральної культури, створенні умов для досягнення широкого розмаїття режисерсько-сценографічних пошуків у сучасному музичному театрі, як музикознавцями і музикантами-виконавцями, так і любителями музики, розширенні можливостей в опануванні вагнерівської творчої спадщини і у виконавській практиці, і в теоретичному її осмисленні. Послідовне досягнення параметрів постмодерної музично-театральної естетики сприяє збагаченню особистісного культурного досвіду музикантів, зокрема, музично-театрального тезаурусу, формуванню більш гнучкого художнього сприйняття і мислення, адекватному оновленню художньо-естетичних ідеалів та смаків.

Перспективи подальших досліджень. У запропонованій публікації висвітлено лише деякі аспекти діяльності Вагнерівського товариства у Харкові, що відкриває перспективу подальших наукових розвідок, які стосуються цієї тематики. З огляду на те, що серед активістів Вагнерівського товариства є композитори – Денис Бочаров, Катерина Палачова, Володимир Богатирьов, Богдан Сінченко, які протягом тривалого часу створювали своєрідні музичні присвяти Р. Вагнеру, маємо надію, що молода композиторська генерація приєднається до цієї традиції, а музикознавці проаналізують нові твори у своїх наукових дослідженнях.

ЛІТЕРАТУРА

Гончар, О. (2021). Опера «Тангойзер» Ріхарда Вагнера в режисерській інтерпретації Ромео Кастеллуччі. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 131, 137–153.

- Дербас, М. (2021). «Містерії Пандори»: харківський діалог з Р. Вагнером. *Історична наступність у мистецькому та науковому континуумі. Тези доповідей за матеріалами Черкашинських читань, 10–12 грудня 2021 року*, (сс. 151–156). Харків: Естет Принт.
- Драч, І. (2022). Вагнерівський «код» у житті та творчості українських митців доби шістдесятництва. У кн. Черкашина-Губаренко, М. & Клековкін, О. (Ред.), *Українська книга про Ріхарда Вагнера*, сс. 187–208. Київ: ІПСМ НАМ України; Ніжин: Лисенко М. М.
- Іванова, І. (2022). Роздуми по прочитанні монографії Оксани Шаповал «Художня практика Ріхарда Вагнера як комунікативно-творчий процес». У кн. Черкашина-Губаренко, М. & Клековкін, О. (Ред.), *Українська книга про Ріхарда Вагнера*, сс. 346–365. Київ: ІПСМ НАМ України; Ніжин: Лисенко М. М.
- Луніна, А., Golynska, O. (2023, 22 черв.). До ювілею Марини Черкашиної-Губаренко. *Музика*. <https://mus.art.co.ua/do-iuvilleiu-maryny-cherkashynoi-hubarenko/>
- Черкашина-Губаренко, М. & Клековкін, О. (Ред.) (2022). *Українська книга про Ріхарда Вагнера*. Київ: ІПСМ НАМ України; Ніжин: Лисенко М. М.
- Черкашина-Губаренко, М. (2002). *Музика і театр на перехресті епох*. (3б. ст.). Тт. 1–2. Т. 2. Суми: Наука.
- Черкашина-Губаренко, М. (2021). Як усе починалося. У кн. Черкашина-Губаренко, М., & Власов, В. (Ред.), *Київське Вагнерівське Товариство: 25 років під гостинним дахом Київського Будинку вчених Національної академії наук України*, сс. 8–11. Київ; Ніжин: Лисенко М. М.
- Шаповал, О. П. (2018). *Художня практика Р. Вагнера як комунікативно-творчий процес*. Харків: Естет Принт.
- Büning, E. (2000). Tetralogie des Wiedersehens. Mit dem «Rheingold» haben Jürgen Flimm und Erich Wonder einen Bayreuther Recycling-«Ring» begonnen. *Wagner weltweit*. Die Zeitschrift des Richard Wagner Verband International e. V. 33, 102.
- Der «Ring»: Bayreuth 1976–1980. [The «Ring»: Bayreuth 1976–1980]. (1980). Berlin, Hamburg: Universitas Verlag in F. A. Herbig Verlagsbuchhandlung GmbH, München.
- Dick, A. (1998a). «Den spielerischen Wagner gezeigt». Kurier-interview mit Regisse Alfred Kirchner: Eine Bilanz des «Ring» zur Dernière. *Wagner weltweit*. Die Zeitschrift des Richard Wagner Verband International e. V. 28, 88.

Dick, A. (1998b). Mir ging es auch um den Aspekt der Schönheit. *Wagner weltweit. Die Zeitschrift des Richard Wagner Verband International* e. V. 28, 89.

REFERENCES

- Büning, E. (2000). Tetralogie des Wiedersehens. Mit dem «Rheingold» haben Jürgen Flimm und Erich Wonder einen Bayreuther Recycling-«Ring» begonnen [Tetralogy of the reunion. With the “Rheingold” Jürgen Flimm and Erich Wonder have started a Bayreuth recycling “Ring”]. *Wagner weltweit. Die Zeitschrift des Richard Wagner Verband International [Wagner worldwide. The magazine of the Richard Wagner International Association]*, 33, 102 [in German].
- Cherkashyna-Hubarenko, M. (2002). *Music and theater at the crossroads of eras*. (Collection of articles). Vols. 1–2. Vol. 2. Sumy: Nauka [in Ukrainian].
- Cherkashyna-Hubarenko, M. (2021). How it all began. In Cherkashyna-Hubarenko, M., & Vlasov, V. (Eds.), *Kyiv Wagner Society: 25 years under the welcoming roof of the Kyiv House of Scientists of the National Academy of Sciences of Ukraine*, pp. 8–11. Kyiv; Nizhyn: Lysenko M. M. [in Ukrainian].
- Cherkashyna-Hubarenko, M. & Klekovkin, O. (Eds.). (2022). *Ukrainian book about Richard Wagner*, pp. 187–208. Kyiv: IPSM NAM Ukrainy; Nizhyn: Lysenko M. M. [in Ukrainian].
- Der «Ring»: Bayreuth 1976–1980. [The «Ring»: Bayreuth 1976–1980]*. (1980). Berlin, Hamburg: Universitas Verlag in F. A. Herbig Verlagsbuchhandlung GmbH, München [in German].
- Derbas, M. (2021). “Mysteries of Pandora”: Kharkiv dialogue with R. Wagner. *Historical continuity in the artistic and scientific continuum. Abstracts of reports based on the materials of the Cherkashin readings, December 10–12, 2021*, (pp. 151–156). Kharkiv: Estet Print [in Ukrainian].
- Dick, A. (1998b). Mir ging es auch um den Aspekt der Schönheit [I was also interested in the aspect of beauty]. *Wagner weltweit. Die Zeitschrift des Richard Wagner Verband International [Wagner worldwide. The magazine of the Richard Wagner International Association]*, 28, 89 [in German].
- Dick, A. (1998a). «Den spielerischen Wagner gezeigt». Kurier-interview mit Regisseur Alfred Kirchner: Eine Bilanz des «Ring» zur Dernière [“Showing the playful Wagner”. Courier-interview with director Alfred Kirchner: A review of the “Ring” at its last performance]. *Wagner weltweit. Die Zeitschrift des Richard Wagner Verband International [Wagner worldwide. The magazine of the Richard Wagner International Association]*, 28, 88 [in German].

- Drach, I. (2022). Wagner's "code" in the life and work of Ukrainian artists of the 1960s. In Cherkashyna-Hubarenko, M. & Klekovkin, O. (Eds.), *Ukrainian book about Richard Wagner*, pp. 187–208. Kyiv: IPISM NAM Ukrainy; Nizhin: Lysenko M. M. [in Ukrainian].
- Honchar, O. (2021). Richard Wagner's opera "Tannhäuser" directed by Romeo Castellucci. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 131, 137–153 [in Ukrainian].
- Ivanova, I. (2022). Reflections after reading Oksana Shapoval's monograph "Richard Wagner's artistic practice as a communicative and creative process". In Cherkashyna-Hubarenko, M. & Klekovkin, O. (Eds.), *Ukrainian book about Richard Wagner*, pp. 346–365. Kyiv: IPISM NAM Ukrainy; Nizhin: Lysenko M. M. [in Ukrainian].
- Lunina, A., Golynska, O. (2023, June 22). To the anniversary of Maryna Cherkashyna-Hubarenko. *Music*. <https://mus.art.co.ua/do-iuvilleiu-maryny-cherkashynoi-hubarenko/> [in Ukrainian].
- Shapoval, O. P. (2018). *R. Wagner's artistic practice as a communicative and creative process*. Kharkiv: Estet Print [in Ukrainian].

Oleksandr Serdiuk

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
 PhD in Art Studies, Associate Professor,
 the Department of the History of Ukrainian and Foreign Music
 e-mail: oserdiuk@ua.fm
 ORCID iD: 0000-0003-2684-8467

The role of the Kharkiv Wagner's Society in the promotion of modern music-theatrical culture

Statement of the problem.

Richard Wagner's creative legacy today remains an inexhaustible source of inspiration not only for creators of modern music-theatrical art, but also for music lovers and art critics. The emergence of the Wagner's Society in Kharkiv was caused by the interest in the work of the German master, which manifested itself in different ways: through the initiation and implementation of concert and musical-theatre projects, the organization of various musical and educational events, in particular, of joint viewing of video recordings of the most interesting musical and stage interpretations R. Wagner's operas and their discussions, the generalization

of this experience in scientific research, the preparation for participation in leading opera festivals, etc. The experience of live creative communication of musicians, accumulated over the 26 years of the Wagner Society's existence, needs scientific understanding and generalization.

Recent research and publications.

It must be stated that the study of the experience of the Wagner's Society in Kharkiv is at an initial stage. The vast majority of published materials belong to the author of this article (the reference to them see: Cherkashyna-Hubarenko, & Klekovkin, 2022: 392). Marina Cherkashyna-Hubarenko (2021: 8) briefly touches on the history of the Wagnerian Societies of Kharkiv and Kyiv, and the analysis of musical pieces by Kharkiv composers dedicated to R. Wagner was carried out in a certain context by Iryna Drach (2022: 204–208). Thus, today there are no published scientific studies that would be focused on the proposed topic.

Objectives, methods, and novelty of the research.

The research uses a complex approach, which joints the following research methods: historical and cultural, philosophical and aesthetic, structural and semantic, textological and semiotic, and comparative one. This work is the first attempt to characterize in detail the main directions of scientific and educational work of the Wagner's Society in Kharkiv, to determine its role in the popularization of modern music-theatrical culture.

Research results and conclusion.

The features of the origin of the idea of creating the Wagner's Society in Kharkiv and the development of cultural contacts between Kharkiv artists and the Wagner's Opera Festival in Bayreuth are considered. The role of the Kharkiv foundationers of the Wagner Festival in Bayreuth in the study, scientific understanding and popularization of the creative heritage of the German master is demonstrated. The results of twenty-six years of activity of the Wagner's Society in Kharkiv are summarized, the main directions of scientific and educational work are characterized (various projects, reports, discussions, Olympiads, which relate to Wagner's musical theatre and his creative followers). Special attention is paid to interpretive approaches to Wagner's opera texts, mainly in the Bayreuth Festival Theatre over the last 40 years. The main vector of stage directorial searches is defined: from an all-inclusive idea to a postmodern concept, from a deep philosophy of subtext (Chérot – Boulez, Kupfer – Barenboim) to provocative irony (Kirchner, Rosalie – Levine) and postmodern simulacrum (Flimm, Wonder – Fisher, Castorf – Petrenko, Schwartz – Meister) in the frames of such trends as reduction and deconstruction, demythologizing and de-romanticization and their intersection

in the counterpoint of meanings and approaches. The main features of comprehending Wagner's heritage by creative youth both in performing practice and through its theoretical understanding are outlined. The role of Wagner's Society activists in the creative project of Kharkiv National Opera and Ballet Theatre – the ballet performance “Pandora's Mysteries” with R. Wagner's music was noted.

As a conclusion, the significance of the results of the Society's activities for more than a quarter of a century of its existence in Kharkiv in the matter of popularizing not only Wagner's legacy, but also modern music and theatre culture in its various aesthetic manifestations is emphasized. In particular, in creating conditions for understanding a wide variety of directing and scenographic research in modern musical theatre as musicologists and performers, as well as music lovers, expanding opportunities in cognition of Wagner's creative heritage, both in performance practice and in its theoretical understanding. The consistent acquaintance with the parameters of postmodern music and theatre aesthetics contributes to the enrichment of personal cultural experience, the music and theatre thesaurus, to the formation of a more flexible artistic perception and thinking, the adequate renewal of artistic and aesthetic ideals and tastes.

Keywords: *the Wagner's Society in Kharkiv; staging operas by R. Wagner; theatrical postmodernism; deconstruction; demythologizing.*

Стаття надійшла до редакції 29 травня 2024 року

УДК792.54(477.54)(091):784.3.087.613.1
DOI 10.34064/khnum2-3508

КоноровОлексійОлексійович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики
e-mail: dirizor9514@gmail.com
ORCIDiD: 0000-0003-0731-4662

Харківський національний академічний театр опери та балету: історія в дзеркалі тенорового мистецтва

Актуальність теми зумовлена пошуком відповідності історико-теоретичних джерел щодо природи співацького голосу та сучасної виконавської практики: в музикознавстві домінуючою є стратегія композитора як творця-деміурга, тоді як виконавці апріорі є спів-творцями оперної музики. Естетика тенорового співу в європейській традиції та її репрезентація в сучасному музичному театрі – це унікальна палітра образного світу героїв-чоловіків, тембр голосу яких є «інструментом» підсилення семантики ліричного універсуму музики у цілому. Герой-тенор є центральною постаттю краєвих оперних сюжетів (Отелло, Манріко, Герцог, Каварадоссі, Андрій, Петро, Левко), які досі складають класичний репертуар тенора. Мета статті – досвід складання «антології» видатних тенорів як частки «культурно-стильового ландшафту» українського мистецтва на прикладі діяльності Харківського національного академічного театру опери та балету імені М. Лисенка (ХНАТОБ). Задіяно історико-біографічний, системно-функціональний, жанрово-стильовий, інтерпретативний методи досліджень, що дозволило представити антологію видатних тенорів ХНАТОБу, яка охоплює чотири генерації співаків. У висновках зазначено стратегію тенорового виконавства, якою постає європейський оперний стиль, що тяжіє до лірико-драматичного роду. Тенорове мистецтво забезпечує харизматичний, маскулінний, кантиленно-«закоханний» стиль і образ оперного героя через високий градус емоційності, загострений індивідуалізм, психологічні «модуляції» від ліричних до драматичних станів.

Ключові слова: оперне мистецтво; тенорове виконавство; ХНАТОБ; тембр; театральні амбуа; генерація співаків.

Постановка проблеми.

Тенорове мистецтво – цікаве та неоднозначне історичне явище, яке потребує дослідницького вивчення свого розвитку на сучасному етапі. Цей тип співацького голосу є найбільш затребуваним у вокальному мистецтві та надскладним в його становленні під час навчання.

Сприйняття музичного звуку та чуттєва реакція на нього визначаються глибинними архетипами новоевропейської людини. У вокальній музиці тембр людського голосу «запускає» формування у слухачькій свідомості міжсенсорних асоціацій, що структуруються як інваріантно (за жанром), так і суто індивідуально (за стилем композитора) і збагачують сприйняття музики. Правомірність розподілу звуку на різні темброві амплуа пояснюється з точки зору виконавської психології та феноменології оперного співу, а також специфіки сценічної комунікації. Остання зумовлена не тільки суто вокальними, але й психофізичними даними співаків, що дозволяють повніше розуміти і прогнозувати «генотип» сценічного образу.

Актуальність теми зумовлена дослідницьким пошуком відповідності історико-теоретичних джерел щодо природи співацького голосу та сучасної виконавської практики тенорів. З одного боку, існує великий базис науково-методичної літератури, присвяченої співу (як роду виконавської культури, генеза якої сходить до італійської школи *bel canto*); з іншого – в музикознавстві домінуючою є стратегія композитора як творця-деміурга. Тоді як виконавці апріорі є *спів*-творцями оперної музики. Отже, теорія тенорового виконавства стане «*terra cognita*» для слухачького досвіду розуміння композиторського твору та заповнить «прогалину», існуючу між творчістю співака та науковою рефлексією (словом про нього).

Мета статті – досвід складання «антології» видатних тенорів як частки «культурно-стильового ландшафту» українського мистецтва на прикладі діяльності Харківського національного академічного театру опери та балету імені М. Лисенка (ХНАТОБ).

Останні дослідження і публікації за темою. До обраної теми дотична низка праць з історії та теорії вокального мистецтва, стилю та інтерпретації (Антонюк, 1999, 2007; Кізченко, 2003; О. Шуляр, 2013; Комарніцький, 2024; Черненко, 2021), зокрема, стаття

Л. Деркач і Т. Мадишевої «Харківська вокальна школа: на шляхах спадкоємності» (Деркач, & Мадишева, 2023). Окремий інтерес становить семіотика вокалу, зокрема визначення терміну «тембр-амлуа» в контексті оперного та концертного жанру (Оганезова-Григоренко, 2021; Чжан Сяохао, 2007), особливо на прикладі драматичного тенора (Авраменко, 2020). Книга О. Чепалова «Записки “привиду опери”» (Чепалов, 2012) є цінним джерелом інформації про історію Харківського національного академічного театру опери та балету імені М. Лисенка.

Методологія дослідження. *Історико-біографічний, системно-функціональний, жанрово-стильовий, інтерпретативний* методи дослідження разом допомагають виявити загальні та специфічні закономірності розвитку високого чоловічого голосу як феномену вокальної культури минулого та сучасності.

Наукова новизна дослідження полягає в актуалізації дослідницької уваги до феномену *тенорового мистецтва як складової культурно-стильового ландшафту музичної України* через складання антології видатних тенорів, які увійшли в історію ХНАТОБу імені М. Лисенка.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Основний зміст роботи представлений у *двох вимірах*. Перший – *теоретичний* виклад відомостей про тип високого чоловічого голосу, його відмінності. Другий – *антологія* видатних тенорів ХНАТОБу, що охоплює чотири генерації співаків.

Відомо, що тембр співацького голосу має художньо-естетичні властивості, які можуть бути як фіксованими, так і змінними, в залежності від природних даних і правильного визначення типу голосу. Згідно В. Антонюк (2007), співаки, які досягли певного рівня майстерності, можуть свідомо змінювати тембр свого голосу залежно від змісту, емоційного наповнення, жанру, стилю виконуваного твору.

Якщо під тембром вокального голосу розуміти тип звуку, що здатний найповніше виразити семантику характеру оперного персонажа, тоді роль тембру «об’єктивується» у вокальному мистецтві через характерний тип персонажа, художній спосіб мислення; специфіку спілкування з аудиторією, технічні особливості постановки голосу у носія певного типу музичного образу. Є. Авраменко

пояснює це тим, що в опері не діють закони «сценічної маски» драматичного театру, а втілення сценічного образу ближче до виконавських законів музиканта-інструменталіста («я справжній», а не «я інший»). «В оперному театрі закони відпрацювання сценічного образу мають дещо іншу основу: сама природа безперервної музичної течії не потребує формулювання, а тільки сприйняття та передачі почуттів глядачеві на рівні “я так відчуваю”, а не “Я-інший”». (Авраменко, 2020: 92).

Тембр голосу співака розглядається як семантичний чинник жанрової специфікації оперної поетики. Він складає одну з істотних характеристик співацького голосу, що наділяє звучним смислом оперного героя.

Тембр – один із компонентів музичної мови, що відповідає за втілення глибинного змісту музичного твору. Через тембр музична мова стає вимовою звукового матеріалу як смислового повідомлення, тому він є важливим «штрихом» у портреті оперного персонажа, визначаючи його характер, розкриваючи темперамент і програмуючи його зовнішні сценічні прояви, такі як хода, пластика, міміка, художнє вирішення сценічного костюма та інше.

Тип співацького голосу є чинником оперної драматургії, створюючи певний комплекс засобів, що увиразнюють сенс музики, визначаючи неповторну «ауру» психології героя через темброві обертони звучання. Отже, тембр є не тільки природною характеристикою голосу (онтогенез), але й технологічним «інструментом» музичного висловлювання, що визначає інтерпретаційні можливості вокально-сценічного амплуа (семіозис).

Цілісність художнього образу не може бути зрозуміла раціональним мисленням, заснованим на принципі детермінації, що виключає емоційну природу звукообразного мислення як неконструктивну. Тільки чуттєве, метафоричне мислення, засноване на емпатії, дозволяє сприймати художній образ у його цілісності та неповторності. Складність у визначенні та поясненні тембру полягає в тому, що він завжди відчувається суб'єктивно.

Говорячи про тип співацького голосу в музично-театральній практиці, слід враховувати вимоги, що накладаються на співака

як *актора*. Тому, вивчаючи технологічні та естетичні засади тенорового виконавства, слід враховувати наявність різновидів голосу, що обумовлені вимогами театрального амплуа. Характеристики тембр-амплуа виконавця тієї чи іншої партії відіграють важливу роль у реалізації авторського задуму і слугують для всебічного втілення жанрової специфіки опери як сценічного мистецтва.

На думку О. Оганезової-Григоренко, феномен «тембр-амплуа» як механізм комунікації по-різному функціонує в різних музично-сценічних жанрах: в опері музичний образ втілюється без будь-якого додаткового алгоритму поведінки актора, а саме через темброве наповнення вокального діапазону, що є оригінальною характеристикою оперного персонажу, визначеною композитором. В залежності від вокально-сценічного жанру (опера, оперетта, мюзикл) тональний діапазон партії стає результатом акторського алгоритму, що реалізується через особливості психофізичного апарату конкретного виконавця. Наприклад, в мюзиклі виконавець може змінювати свій тембр голосу відповідно до акторських завдань певного сценічного дійства, тоді його тембровий діапазон стає вираженням алгоритму співака-актора. В опері, навпаки, вокальне тембр-амплуа повинно залишатися незмінним задля максимальної реалізації задуму композитора відповідно до поетики жанру. «Артист у мюзиклі – це актор-музикант. Його голос перетворюється так само, як і його внутрішній акторський стан, як його пластика. В опері ж таке перевтілення є вельми умовним. В опері практично відсутня робота над роллю у класичному акторському алгоритмі...» (Оганезова-Григоренко, 2021: 444). «Справа співака – просто “плисти за течією” музичного викладення. Власне, *процес акторського розвитку ролі в опері заміняє тембр-амплуа співака*¹. У тембрі-амплуа вже закладено характер персонажу...» (там само: 445).

Генеza тенорового співу (яка сходить до міфологічних та філософських уявлень, де культивується символіка співу високого людського голосу) зумовлює «... особливе значення цього виду мистецтва у вираженні ліричного красномовства, натхненного

¹ Курсив авторки цитованого дослідження.

міфологемами героїко-божественного в людській подобі та раціоналістичним розрізненням фізичного та “метафізичного” ідеалу, в якому останній позначений саме *штучним висвітленням співацького голосу*» (Чжан Сяохао, 2007: 10).

Тенор – це високий чоловічий вокальний голос, чий діапазон сягає від *c* малої до *c / d* другої октави; з перехідними нотами: $es^1 - fis^1$. За амплуа теноровий тип голосу класифікується таким чином:

- контратенор – це найвищий чоловічий голос, який, у свою чергу, розділяється на два типи: сопрановий (діапазон $c^1 - c^3$) та альтовий (діапазон $c^1 - g^2$);

- тенор-альтіно – високий чоловічий голос із легким тембром і резонансними обертонами, теситурно він поступається контратенору (діапазон *c* малої октави – d^2);

- ліричний тенор (*di grazia*) – м’який, сріблястий голос з рухливим, високим співочим тембром; діапазон – *c* малої октави – cis^2 ;

- лірико-драматичний тенор (*spinto*) – звучить насичено, але поступається драматичному тенору за об’ємом та драматичною виразністю; діапазон – *h* великої октави – c^2 ;

- драматичний тенор (*di forza*) – це потужний голос із чітким тембром. Через щільність та багатство тембру драматичний тенор іноді можна сплутати з ліричним баритоном;

- баритональний тенор – це голос, який має характеристики як баритона, так і тенора. За висотою він може бути на одному рівні з ліричним і драматичним тенорами (наприклад, Міме Р. Вагнера в «Персні Нібелунга»), але має коротший верхній діапазон: *a* великої октави – h^2 .

Естетика тенорового співу в європейській традиції та її репрезентація в часопросторі сучасного музичного театру – це унікальна палітра образно-психологічного світу героїв-чоловіків, тембр яких був «інструментом» підсилення семантики образу ліричного героя. Композиторська практика, яка історично еволюціонувала, змушувала докорінно змінювати «технологію» цього голосу.

XVIII століття стало періодом нових пошуків досконалості оперного мистецтва, розвитку уяви та художнього бачення образу людини, іншого інтонаційного й оркестрового мислення. Оперна реформа

К. Глюка завершила півстолітні пошуки, возз'єднавши театральну, поетичну та музичну складові на користь драматичній, що тепер відігравала найважливішу роль у виставі. З появою насичено-драматичних тенорових партій К. Глюка, що вимагали природного головного звукоутворення, відбулися значні зміни в естетичних уявленнях про цей тип голосу та вимоги до нього: високі ноти чоловічих голосів мали бути сильними та округлими без фальцетної техніки.

Поступово герой-тенор стає центральною постаттю майже всіх кращих оперних сюжетів. Блискучий віртуозний стиль *bel canto*, переобтяжений колоратурною орнаментикою, замінила природно-емоційна та патетична подача вокального звуку.

Роль тенора *di forza* в операх Дж. Верді, що сформувалася під впливом французької оперної традиції, спонукала власників високих голосів до розширення тембрального спектру звучання та вдосконалення драматургічного функціоналу їх образів-персонажів, пошуку нових виражально-технічних навичок, необхідних для нового тембр-амплуа «вердієвського тенора». З погляду нової вокально-технічної стилістики, XIX століття стало періодом остаточного становлення тенорового голосу як *драматичного* тембр-амплуа, заснованого на природному звучанні, з сильним, вільним та чистим верхнім регістром при повноцінному змиканні голосових складок.

Зламні періоди в оперному мистецтві визначалися взаємодією романтично-реалістичних (1850 роки) та романтично-символістських тенденцій (1880–1890 роки), що сприяла утвердженню тенорової вокалізації з акцентуванням ліричної сутності комплексу художнього вираження. На тлі різних історико-стильових ландшафтів тенорове виконавство, завдяки геніальним композиторам Дж. Верді, П. Масканьї, Р. Леонкавалло, Дж. Пучініні, Р. Вагнеру набуло особливого смислового значення та нових можливостей реалізації тембр-амплуа. Формування тенорового тембр-амплуа у класичних операх західноєвропейських митців позначене спадкоємністю технологій та естетики, які є історично та змістовно фундаментальними в підтримці ліричної інтерпретації високих чоловічих голосів, оскільки ліричний тон є вихідним і домінуючим навіть у драматичних сольних партіях.

Щодо традиції використання тенорового тембр-амплуа у класичній українській опері XIX–XX століть (творчість М. Лисенка, С. Гулака-Артемівського, Б. Аркаса, Ю. Мейтуса, В. Губаренка та ін.), звернемо увагу на збереження традиції *ліричної інтерпретації* цього типу голосу.

Матеріалом для складання антології видатних тенорів України обрано перший український державний оперний театр – Харківський національний академічний театр опери та балету імені М. Лисенка (далі – ХНАТОБ). Нині – це один з найстаріших вітчизняних музичних театрів – спадкоємець кращих традицій світової культури, що має свою унікальну історію.

У місті Харкові музичний театр розпочав своє функціонування 1780 року, з появи оперних інтермедій у драматичних виставах та гастрольних виступів іноземних приватних оперних труп (здебільшого італійських). Оперні та балетні вистави ставилися в різних міських приміщеннях, які не завжди були пристосовані для цього.

Все змінив 1874 рік, коли у щойно відкритому, завдяки зусиллям мецената В. Пащенка, театрі відбулася перша вистава антрепризи Ф. Бергера (Чепалов, 2012: 10), що посприяла налагодженню у майбутньому стабільних постановок опер та балетів. У жовтні 1925 року Харківський оперний театр офіційно набув державного статусу. Його організатором та першим директором став *Сергій Іванович Каргальський* (1889–1938), під керівництвом якого у першому ж сезоні театр здійснив низку художніх постановок і почав об'єднувати навколо себе українську мистецьку молодь (Шуляр, 2013: 232). Майже 100 років (від 1891-го, згідно О. Чепалову (2012: 11) Харківський державний оперний театр розташовувався у спеціально перебудованому приміщенні колишнього Комерційного клубу (зараз приміщення Харківської обласної філармонії). За цей час оперна сцена набула неповторного іміджу, ставши творчою лабораторією для багатьох найвидатніших представників світового та національного вокального мистецтва, серед яких – М. Баттістіні, І. Паторжинський, Б. Гмиря,

І. Козловський, М. Литвиненко-Вольгемут, З. Гайдай, харків'яни І. Алчевський, П. Цесевич, К. Воронець, І. Стешенко, І. Тоцький, К. Ісаченко та інші.

*Іван Алчевський*² (1876–1917), видатний лірико-драматичний тенор зі світовим ім'ям, своєю творчою та громадською діяльністю заклав міцний фундамент мистецького Харкова. За кордоном наряду зі світовою теноровою класикою співак пропагував українську музику. Любов до рідної мови та співу прищепила співаку його мати, Христина Данилівна, відома харківська просвітителька, яка з 1862 року власним коштом утримувала жіночу школу, що офіційно була відкрита у 1870 році та проіснувала близько 50 років (до 1919 року). Розробила методику навчання дорослих (авторка книг: «Що читати народу», «Книга дорослих», «Передумане і пережите»). Вокальним викладачем Івана Алчевського був його рідний брат Григорій – композитор, піаніст, автор посібника зі співу «Таблиці дихання для співаків». Виконанню І. Алчевського були притаманні філігранна техніка та тонка художня інтуїція. Поєднання великої акторської майстерності та надзвичайних якостей голосу – баритонового тембру у нижньому регістрі зі звучною «теноровою» гнучкістю аж до d^2 дозволяло співакові блискуче виконувати найскладніші партії. Його лірико-драматичний тенор, особливо у верхньому регістрі, вирізнявся свободою та витривалістю, що допомагало І. Алчевському з легкістю долати теситурні труднощі та складні колоратурні пасажі. Видатний виконавець мав абсолютний слух, виняткову музичну пам'ять, багату тембральну палітру голосу та тонке відчуття музичної фрази, а також талант драматичного актора (Шуляр, 2013: 234–235).

Перше місце серед ліричних тенорів того часу посідав чудовий співак *Костянтин Ісаченко* (1882–1959). «Відмінною рисою К. Ісаченка була його юність: юність голосу, юність зовнішності, юність сценічного пориву», – зауважує О. Шуляр (2023: 238). Протягом усього

² Розповідь Лоенгріна з опери Р. Вагнера «Лоенгрин» (запис 1903 року) можна прослухати на *Youtube* (інтернет-адресу надано у списку літератури за посиланням: Алчевський, 1903).

життя юнацька зовнішність артиста надавала його співу та сценічній поведінці особливої привабливості «романтичного героя». Надзвичайна природна музикальність дозволяла йому своїм легким «маленьким» голосом «пробивати» навіть великий оркестр. Красивий, м'який, ліричний голос завжди добре контролювався виконавцем. Його ідеально чисте інтонування, бездоганні регістрові переходи в поєднанні із фальцетом були надзвичайно стабільними, з багатим яскравим блиском і тонкими нюансами у вокальному фразуванні. Як актор, К. Ісаченко завжди був досить коректним виконавцем і в серйозних, і в комічних ролях; усі вокальні партії співав з великим натхненням та ентузіазмом (там само).

Харків'янин *Юрій Степанович Кипоренко-Доманський* (1888–1955) – видатний оперний співак, народний артист України, чий унікальний голос описували як «героїчний тенор». Серед сценічних героїв, втілених співаком, вся європейська класика (Каварадоссі, Радамес, Отелло, Хозе, Калаф, Тангейзер, Рауль, Каніо). Він був одним з перших українських співаків, який навчався за кордоном за державний кошт в театрі «*Alla Scala*» (1927–1928). За 43 роки активної театральної діяльності співак ділив сцену з провідними діячами української та світової опери того часу. У Харківській опері працював у 1922–1924 та 1932–1939 роках. Критики порівнювали голос Ю. Кипоренка-Доманського з голосами європейських «зірок» А. Мазіні, Ф. Таманьо³ (за: Чепалов, 2012: 50; Лисенко, 2013).

Михайло Венедиктович Микиша (1885–1971) – лірико-драматичний тенор, народний артист України, вокальний педагог, музично-громадський діяч. З 1931 по 1942 роки – провідний соліст Харківської опери. Видатний співак мав широкий вокальний діапазон та неабиякий акторський талант. Був активним учасником шевченківських концертів. У його репертуарі були українські народні пісні⁴,

3 Зберігся запис романсу Радамеса з опери Д. Верді «Аїда» (див. Кипоренко-Доманський, 1952).

4 Доступний запис української народної пісні «Ой, на гору козак воду носить» в дуєті з Василієм Лубенцовим (див. Михайло Микиша, Василій Лубенцов, 1930).

солоспіви М. Лисенка, у тому числі на вірші Т. Шевченка («Нащо мені чорні брови», «Гомоніла Україна», «Мені однаково», «По діброві вітер виє», «Огні горять», «Садок вишневий коло хати», «Чого мені тяжко»), К. Стеценка («Сонце заходить, гори чорніють», «По діброві вітер виє»), Я. Степового («Три шляхи»), О. Нижанківського («Минули літа молодії») (Сікорська, 2013: 202).

Оперний репертуар співака складали знакові тенорові партії вітчизняного та європейського театру: Андрій («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського), Петро («Наталка Полтавка») та Левко («Утоплена» М. Лисенка), Хозе («Кармен» Ж. Бізе), Радамес («Аїда» Дж. Верді), Турідду («Сільська честь» П. Масканьї), Йонтек («Галька» С. Монюшка), Каніо («Паяци» Р. Леонкавалло), Фауст («Фауст» Ш. Гуно), Ірод («Саломея» Р. Штрауса), Рауль («Гугеноти» Дж. Меєрбера). М. В. Микиша – автор підручника «Практичні основи вокального мистецтва» (1971) (за Шуляр, 2013: 227). Серед учнів його вокального класу відомі М. Стефанович, З. Гайдай, А. Григор'єв, Н. Чубенко, К. Малашенко.

Арнольд Григорович Азрікан (1906–1976) – оперний співак (драматичний тенор), заслужений артист України, талановитий режисер і вокальний педагог, вихованець Одеської консерваторії (закінчив 1931 року клас Я. Рейдера), був солістом ХНАТОБу у 1930–1934 роках. Основні партії співака: Рауль («Гугеноти» Дж. Меєрбера), Андрій («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського), Радамес, Отелло («Аїда», «Отелло» Дж. Верді), Петро, Андрій («Наталка Полтавка», «Тарас Бульба» М. Лисенка), Пінкертон, Каварадоссі, де Гріє («Чіо-Чіо-сан», «Тоска», «Манон Леско» Дж. Пуччіні), Хозе («Кармен» Ж. Бізе), Каніо («Паяци» Р. Леонкавалло) та інші, загалом близько 100, серед них – близько 30 провідних⁵ (Чепалов, 2012: 53).

Платон Степанович Строганов (1880–1967) – драматичний тенор, вихованець Музично-драматичної школи імені М. Лисенка (1912) та Київської консерваторії (клас Є. Єгорова). У 1923–1924 та

⁵На сьогодні вдалося розшукати окремі записи співаком українських пісень, зокрема, народної пісні “Ой, за гаєм, гаєм” в обробці О. Сандлера, див.: (Арнольд Азрікан, 1937).

1933–1951 роках був солістом Харківського оперного театру. Кращі партії – Тангейзер («Тангейзер» Р. Вагнера), Радамес, Манріко («Аїда», «Трубадур» Дж. Верді), Єлеазар («Жидівка» Ф. Галеві), Самсон («Самсон і Даліла» К. Сен-Санса), Хозе («Кармен» Ж. Бізе) (Лисенко, 1997: 292).

У різні роки Харківська консерваторія (1917–1963), яка згодом увійшла у склад новоствореного Харківського державного інституту (нині національного університету) мистецтв імені І. П. Котляревського, подарувала багато відомих тенорів, які прославили українське мистецтво на харківській оперній сцені. Серед таких імен першим постає *Петро Сергійович Білинник* (1906–1998), народний артист України та СРСР. Співак народився у м. Охтирка, мав виняткові музичні здібності. Спочатку співав у шкільному хорі, а у 18 років організував домашній музичний гурток, який виконував українські народні пісні, твори М. Лисенка, К. Стеценка, М. Леонтовича. У 1933–1936 роках навчався в Харківському музично-театральному інституті (частиною якого була на той час Харківська консерваторія) по класу сольного співу Р. С. Вайн. Солістом Харківського театру опери та балету був у воєнні 1941–1942 роки, працював в евакуйованому театрі. Його репертуар містив *ліричні* тенорові партії: Петро («Наталка Полтавка» М. Лисенка); Левко («Утоплена» М. Лисенка); Еол («Енеїда» М. Лисенка); Андрій («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського); Тюленін («Молода гвардія» Ю. Мейтуса); Йонтек («Галька» С. Монюшка); Лоенгрін («Лоенгрін» Р. Вагнера) (Шуляр, 2013: 228; Чепалов, 2012: 150).

Видатним випускником Харківського державного інституту мистецтв імені І. П. Котляревського (1961 рік, клас В. В. Руденка) був *Андрій Дмитрович Дубінін* (1929–1999) – драматичний тенор, заслужений артист України, вокальний педагог. У 1961 році А. Дубінін спочатку дебютував в Оперній студії консерваторії в опері «Утоплена» М. Лисенка, а потім, так само блискуче, на сцені ХАТОБу в партії Германа. В репертуарі видатного співака були майже всі провідні тенорові партії світової опери: Пінкертон («Чіо-Чіо-сан»), Каварадоссі («Тоска») Дж. Пуччіні, Хозе («Кармен») Ж. Бізе, Рудольф («Богема» Дж. Пуччіні), Едгар («Лючія ді Ламмермур» Г. Доніцетті),

Канію («Паяци» Р. Леонкавалло). «Його коронною роллю був Канію в “Паяцах”, герой, чие непідробне страждання Дубінін виливав з такою експресією і наповненістю голосу, і так змішував сміх з риданням, що постіно зривав “біси” підкороної аудиторії» (Чепалов, 2012: 128). Найчисленніше в репертуарі А. Дубініна були представлені герої музичного театру Дж. Верді: Манріко («Трубадур»), Карлос («Дон Карлос»), Отелло («Отелло»), Радамес («Аїда»), Герцог («Ріголетто»), Річард («Бал-маскарад»).

Співак завжди включав у свій концертний репертуар українські народні пісні, а також романси композиторів XIX–XX століть. Паралельно зі сценічною діяльністю, А. Дубінін багато років присвятив вихованню майбутніх співаків на кафедрі сольного співу ХДІМ імені І. П. Котляревського.

В'ячеслав Олександрович Журавльов (1940 р, м. Артемівськ, Донецької обл.) – ліричний тенор, заслужений артист України (1981), випускник ХДІМ імені І. П. Котляревського (1968–1972 роки, клас О. Обухової). З 1972 по 1995 рік – соліст Харківського театру опери та балету ім. М. Лисенка. Особливо успішно створював романтичні образи, такі як Альфред, Герцог («Травіата» Дж. Верді), Петро («Наталка Полтавка» М. Лисенка), Рудольф («Богема» Дж. Пуччіні), Едгар, Ернесто («Лючія ді Ламмермур», «Дон Паскуале» Г. Доницетті) (Лисенко, 1997: 106; Чепалов, 1981; 2013: 161).

Олександр Гаврилович Шуляк (1940–2019) – драматичний тенор, випускник ХДІМ ім. І. П. Котляревського (1968–1972, клас професора Т. Я. Веске), заслужений артист України. У Харківській опері працював між 1972–1976 роками, згодом – в Киргизькому оперному театрі, а від 1979 року до кінця свої днів знов прикрашав харківську оперну сцену, виконуючи надскладні репертуарні тенорові партії драматичного нахилу – Радамеса, Рудольфа, Каварадоссі, Пінкертон, Канію, Хозе, Андре Шеньє, Фауста, Малхада («Даїсі» З. Паліашвілі). Співак вирізнявся акторським талантом, органічно звучав в операх українських композиторів (Ю. Мейтуса, Д. Клебанова). Уродженець Харківщини, він з великим успіхом виконував у концертах народні пісні та українську оперну класику (Лисенко, 1997: 336–337).

Вокальним корифеєм сучасної Харківщини, продовжувачем традицій справжнього тенорового мистецтва співу за правом є *Костянтин Григорович Шаша* (1929–2022) народний артист України, професор, випускник ХНУМ імені І.П. Котляревського (1962 р., клас О. П. Петрової). «Народний артист України Костянтин Шаша добре відомий харків'янам – на нашій сцені він дебютував у 1962 році, після закінчення харківської консерваторії. А наприкінці 80-х років, коли співак вирішив залишити оперну сцену, в його творчій галереї було більше 30 ролей», – розповідає О. Чепалов (2012: 174), називаючи як найкращі партії Альфреда у «Травіаті» (близько 100 виступів) та Альмавіви в «Севільському цирюльнику» Дж. Россіні (близько 150 виходів на сцену) (там само). Як провідний соліст ліричного тенорового репертуару ХНАТОБу, окрім названих, К. Шаша виконав також партії Беппе-Арлекіна («Паяци» Р. Леонкавалло), Паоліно («Таємний шлюб» Д. Чімарози), Пінкертон («Чіо-Чіо-сан» Дж. Пуччіні), Андрія («Тарас Бульба»), Петра («Наталка Полтавка») М. Лисенка, та численні інші. Співак дуже шанував українську класику: багато років вона звучала в його класі у виконанні молодих вокалістів. Чудову вокальну форму і красу свого унікального голосу співак зберігав до глибокої старості⁶.

У 90-ті роки в колектив ХНАТОБу увійшли *Сергій Шадрін* (1961–2013) – ліричний тенор, заслужений артист України, провідний соліст з 1990 року до останніх своїх днів, та *Ігор Корнатовський* – випускник ХДІМ (клас доцента Подсадного В. І.), соліст з 1992 року, виконавець характерних тенорових партій.

Висновки.

1. Тембр співацького голосу є способом індивідуалізації висловлювання (в камерному співі) та персоніфікації певного типу оперного сценічного образу: ампла тенора в опері базується на експресії та природній красі цього типу голосу, який вирізняється унікальним тембром, піднесеною манерою інтонування, кантиленною природою.

⁶ 90-річний (!) співак у концерті студентів свого класу виконав романси Миколи Лисенка та інші твори (див: Костянтин Шаша, 2019).

Отже, ментальні якості тенорового співу мають бути відповідними цьому вокально-сценічному іміджу; більше того, в історії відомі факти, коли навіть композитори створювали партії «під» тенорові тембр-амплуа⁷.

2. *Стратегію тенорового виконавства* визначає *європейський оперний стиль*, що тяжіє до *лірико-драматичного роду творчості*. Теноровий спів забезпечує високий градус емоційності, загострене індивідуальне начало, психологічні «модуляції» від ліричних до драматичних станів з подекуди підвищеною експресією, але завжди харизматичний, маскулінний, кантиленно-«закоханий» стиль і образ оперного героя. У випадку з українською оперою це спричиняє ефект «українського *bel canto*» та спонукає сучасного виконавця-тенора до пошуків інтеграції у своїй творчості сталих ознак європейського оперного мислення та національно визначеної ментальності (мовно-стильової інтонації). Звідси, представлена антологія видатних співаків-тенорів ХНАТОБу «підштовхує» до міркувань щодо репертуарної політики керівництва театру (засновників та сучасників) з погляду паритету європейської класики та національних зразків оперного мистецтва.

3. Співаків-тенорів, творча діяльність яких пов'язана зі сценою ХНАТОБу, умовно поділяємо на чотири генерації:

- *покоління фундаторів (1925–1945)*: Ю. Кіпоренко-Доманський, М. Микиша, А. Азрікан, П. Строганов, П. Білинник;
- *повоєнна генерація (1945–1970)*: К. Ісаченко, А. Дубінін, К. Шаша;
- *«батьківська» генерація (1970–2000)*: В. Журавльов, О. Шуляк, С. Шадрін; цей період в розвитку творчого колективу та власне штатних співаків, які забезпечували рівень академічного мистецтва (в тому числі і на гастролях) можна визначити як «зірковий»;
- *середня генерація (2000-2024)* нині працюючих штатних солістів: *Олексій Сребницький*, заслужений артист України, провідний

⁷Так, Б. Бріттен спеціально для А. Деллера (контратенор) написав партію Оберона в опері «Сон в літню ніч», а партію Аполлона – для іншого співака, Р. Оберліна (опера «Смерть у Венеції»).

соліст з 2012 р. понині, виконавець лірико-драматичних партій; *Сергій Гонтовий* – заслужений артист України, провідний соліст з 2014 р. дотепер, виконавець ліричних партій; *Сергій Леденьов*, випускник ХНУМ (клас народного артиста України В. О. Болдирєва), характерний тенор, соліст з 2008 р.; *Олександр Золотаренко* – лауреат міжнародних конкурсів, випускник ХНУМ (2009 р., клас професора Л. Г. Цуркан), соліст з 2009 року, виконавець ліричного репертуару.

Молоде покоління тенорів ХНАТОБу гідно тримає професійну планку старшої та середньої генерації; зберігаючи традиції, водночас сміливо торує нові шляхи (серед новаторських постановок – опера А. Загайкевич «Вишиваний. Король України»). Це *Ігор Бондаренко* – лауреат міжнародних конкурсів, випускник ХНУМ (2012 р., клас професора Н. О. Говорухіної), з 2016 року соліст в лірико-драматичних партіях; *Максим Ворачек* – лауреат міжнародних конкурсів, випускник ХНУМ (клас професора Н. О. Говорухіної), соліст від 2016 року, (від осені 2023 року презентує партію ліричного тенора на сцені Львівської національної опери).

Вивчення на засадах інтерпретативного підходу здобутків молоді генерації тенорів у контексті дослідження тенорового мистецтва як складової європейської (світової) оперної практики є ***перспективною подальшого розвитку нашої теми***. Збереження імен мистецької України – кропітка робота, що потребує системного опрацювання друкованих матеріалів, артефактів та дискографії, присвячених діяльності українських співаків, які виступали на театральних сценах Західної Європи і всього світу.

ЛІТЕРАТУРА

- Авраменко, Є. (2020). Тембр-амплуа як інструмент вираження оперного «голосообразу» (на прикладі драматичного тенора). *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОНМА імені А. В. Нежданової*, 30, 1, 89–96. DOI: 10.31723/2524-0447-2020-30-1-14
- Алчевський, І. (1903). Иван Алчевський / Alchevsky – Lohengrin [Розповідь Лоенгріна з опери Р. Вагнера «Лоенгрін»]. <https://www.youtube.com/watch?v=UKGgouQGfXM>

- Антонюк, В. Г. (1999). *Формування індивідуального виконавського стилю: культурно-антропологічний аспект*. Київ: Українська ідея.
- Антонюк, В. Г. (2007). *Вокальна педагогіка (сольний спів)*. Київ: ЗАТ «Віпол».
- Арнольд Азрікан (1937). “Ой, за гаєм, гаєм”, українська народна пісня, обр. О. Сандлера. <https://www.youtube.com/watch?v=sNzBKhdDR7cs>
- Деркач, Л., & Мадішева, Т (2023). Харківська вокальна школа: на шляхах спадкоємності. *Аспекти історичного музикознавства*, 31, 133–166. DOI: 10.34064/khnum2-3106
- Кипоренко-Доманський, Ю. (1952). «Романс Радамеса» Aida 1952 Kyiv. *Ukrainian Opera Artists XXth Century. YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=KIs0VGUs4Z8>
- Кізченко, В. (2003). Алчевський Іван Олексійович. У кн. В. А. Смолій та ін. (ред.), *Енциклопедія історії України*: Т. 1: А-В, с. 70. Київ. Наукова думка. URL: <http://history.org.ua/LiberUA/ehu/1.pdf>
- Комарніцький, Я. (2024). Ампула тенора в музичному театрі Джакомо Пуччіні (інтерпретаторські моделі образу Рудольфа в опері «Богема»). *Вісник Київського національного університету культури і мистецтва. Серія: Музичне мистецтво*, 7(1), 29–43. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.7.1.2024.303758>
- Костянтин Шаша (2019). «Безмежнеє поле» М. В. Лисенка. <https://www.youtube.com/watch?v=NmP86oAJ8-o>
- Лисенко, І. (1997). *Словник співаків України*. Київ: Рада.
- Лисенко, І. М. (2013). Кипоренко-Доманський Юрій Степанович. У кн. І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін. (ред.), *Енциклопедія Сучасної України*, (Електронний ресурс), Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. URL: <https://esu.com.ua/article-6270>
- Михайло Микиша, Василь Лубенцов (1930). Ой, на гору козак воду носить. Українська наробна пісня в обробці М. В. Лисенка. <https://www.youtube.com/watch?v=pihrmzur9VA>
- Оганезова-Григоренко, О. В. (2021). Тембр-ампула як основа музичного образу у вокальному мистецтві. У кн. *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals: collective monograph*, (pp. 440–459). Riga, Latvia: “Baltija Publishing”. DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-072-8-22>

- Сікорська, І. (2013). Микиша Михайло Венедиктович. У кн. М. Г. Жулинський (гол. ред.), *Шевченківська енциклопедія*. (Тт. 1–6). Т.4: М-Па, с. 202. Київ: Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка, https://shron3.chtyvo.org.ua/Shevchenkivska_entsyklopediia/Tom_4_M__Pa.pdf?PHPSESSID=m5707hv449hh81pci bv9v541a1
- Чепалов, О. (1981). Служіння красі. *Вечірній Харків*, 11 листоп.
- Чепалов, О. (2012). *Записки «привиду опери»*. Харків: Золоті сторінки.
- Черненко, А. (2021). *Специфікація оперного вокалу в історично-стильовому аспекті від бароко до веризму*. (Дипломна робота). Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів.
- Чжан, Сяохао (2007). *Художньо-стильові принципи тенорового співу в оперному мистецтві*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса.
- Шуляр, О. Д. (2013). *Історія вокального мистецтва*. (Ч. I–II). Ч. II. Івано-Франківськ: ПНУ ім. В. Стефаніка. <https://ru.scribd.com/document/671489794/shuliar-od-istoriia-vokalnogo-mistetstva-chastina-2>

REFERENCES

- Alchevskyi, I. (1903). Ivan Alchevsky – Lohengrin [Lohengrin's Story from R. Wagner's opera "Lohengrin"]. <https://www.youtube.com/watch?v=UKGgou QGfXM> [in Ukrainian].
- Antoniuk, V. H. (1999). *Formation of individual performance style: cultural and anthropological aspect*. Kyiv: Ukrainian idea [in Ukrainian].
- Antoniuk, V. H. (2007). *Vocal pedagogy (solo singing)*. Kyiv: ZAT "Vipol" [in Ukrainian].
- Arnold Azrikan (1937). "Oi, za haem, haem" ["Oh, behind the forest"]. Ukrainian folk song, arr. O. Sandler. <https://www.youtube.com/watch?v=sNzBKhDR7cs> [in Ukrainian].
- Avramenko, Ye. B. (2020). Timbre as a tool for expressing operatic "voice image" (on the example of a dramatic tenor). *Musical art and culture: Scientific Bulletin of Odesa A. V. Nezhdanova National Musical Academy*, 30, 1, 89–96. DOI: 10.31723/2524-0447-2020-30-1-14 [in Ukrainian].
- Chepalov, O. (1981). Serving beauty. *Evening Kharkiv*, November 11 [in Ukrainian].
- Chepalov, O. (2012). Notes of the "Phantom of the Opera". Kharkiv: Zoloti storinky [in Ukrainian].

- Chernenko, A. (2021). *Specification of opera vocal in historical and stylistic aspect from Baroque to Verism*. (Diploma thesis). Lviv Mykola Lysenko National Academy of Music. Lviv [in Ukrainian].
- Derkach, L., & Madysheva, T. (2023). Kharkiv vocal school: on the path of continuity. *Aspects of historical musicology*, 31, 133–166. DOI: 10.34064/khnum2-3106 [in Ukrainian].
- Kizchenko, V. (2003). Ivan Oleksiiiovych Alchevskiy. In V. A. Smolii et al. (eds.), *Encyclopedia of the History of Ukraine: Vol. 1: A-V*, p. 70. Kyiv: Naukova dumka. URL: <http://history.org.ua/LiberUA/ehu/1.pdf> [in Ukrainian].
- Komarnitskyi, Ya. (2024). The role of the tenor in Giacomo Puccini's musical theater (interpretive models of Rudolph's image in the opera "Bohème"). *Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Musical Art*, 7(1), 29–43. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.7.1.2024.303758> [in Ukrainian].
- Kostiantyn Shasha (2019). "The Boundless Field" by M. V. Lysenko. <https://www.youtube.com/watch?v=NmP86oAJ8-o> [in Ukrainian].
- Kyporenko-Domanskyi, Yu. (1952). "Romance of Radames" Aida 1952 Kyiv. *Ukrainian Opera Artists XXth Century*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=KIs0VGus4Z8> [in Ukrainian].
- Lysenko, I. (1997). *Dictionary of singers of Ukraine*. Kyiv: Rada [in Ukrainian].
- Lysenko, I. M. (2013). Yurii Stepanovych Kyporenko-Domanskyi. In I. M. Dziuba, A. I. Zhukovskiy, M. H. Zhelezniak and others. (eds.), *Encyclopedia of Modern Ukraine*, (Electronic resource). Kyiv: Institute of Encyclopedic Research of the National Academy of Sciences of Ukraine. URL: <https://esu.com.ua/article-6270> [in Ukrainian].
- Mykhailo Mykysha, Vasyl Lubentsov (1930). Oh, a Cossack carries water up the mountain. Ukrainian folk song arranged by M. V. Lysenko. <https://www.youtube.com/watch?v=pihrmzur9VA>
- Ohanezova-Hryhorenko, O. V. (2021). The role of timbre as the basis of a musical image in vocal art. In *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals*: collective monograph, (pp. 440–459). Riga, Latvia: "Baltija Publishing". DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-072-8-22> [in Ukrainian].
- Shuliar, O. D. (2013). *History of vocal art*. (Parts I–II). Part II. Ivano-Frankivsk: Vasyl Stefanyk Precarpathian National University. <https://ru.scribd.com/document/671489794/shuliar-od-istoriia-vokalnogo-mistetstva-chastina-2> [in Ukrainian].

- Sikorska, I. (2013). Mykysha Mykhailo Venedyktovych. In M. H. Zhulynskiy (ed.), *Shevchenko encyclopedia*, (Vols. 1–6), Vol. 4: M-Pa, (p. 202). Kyiv: T. H. Shevchenko Institute of Literature, https://shron3.chtyvo.org.ua/Shevchenkivska_entsyklopediia/Tom_4_M__Pa.pdf?PHPSESSID=m5707hv449hh81pclbv9v541a1 [in Ukrainian].
- Zhang, Xiaohao (2007). *Artistic and stylistic principles of tenor singing in opera*. (Extended abstract of PhD diss.). Odesa A. V. Nezhdanova State Music Academy. Odesa [in Ukrainian].

Oleksii Konorov

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
post-graduate student,
the Department of Interpretation and Music Analysis
e-mail: dirizor9514@gmail.com
ORCID iD: 0000-0003-0731-4662

Kharkiv National Academic Opera and Ballet Theatre: history in the mirror of the tenor art

Statement of the problem.

The tenor is the most demanded voice in the vocal art and is extremely difficult to develop during training. The urgency of our topic is determined by the search for the correspondence of historical and theoretical sources regarding the nature of the singing voice and the modern performing practice of tenors. Although there is a basis of methodical literature devoted to singing, but in musicology the art of tenors is not a dominant strategy. Therefore, the theory of tenor performance should fill the “gap” existing between the singer's creativity and scientific reflection on it.

Objectives, methods, and novelty of the research.

The purpose of the article is the experience of compiling an “anthology” of outstanding tenors as part of the “cultural and stylistic landscape” of Ukrainian art (on the example of the activities of the Kharkiv National Academic Opera and Ballet Theatre named after M. Lysenko). The concept of the work is based on the works of V. Antoniuk, O. Shuliar, L. Derkach & T. Madyшева, Yu. Komarnitskyi, A. Chernenko. Of special interest is the semiotics of the vocal: E. Avramenko, O. Ohanezova-Hryhorenko, Zhang Xiaohao. O. Chepalov's “The Notes by the ‘Phantom of the Opera’” served as a valuable source of historiography of the Kharkiv Opera and Ballet Theatre. As the research methods historical-biographical,

system-functional, genre-stylistic, interpretative were used. The scientific novelty of the study lies in actualizing attention to the phenomenon of tenor art as a component of the cultural and stylistic landscape of musical Ukraine through the compilation of an anthology of outstanding tenors who have entered the history of the Kharkiv National Academic Opera and Ballet Theatre named after M. Lysenko

Results and conclusion.

The presentation of the main material contains two dimensions: the first is theoretical; the second is an “anthology” of outstanding tenors of Kharkiv Opera.

The aesthetics of tenor singing in the European tradition is a unique palette of the figurative and psychological world of male heroes in the best opera plots (Othello, Manrico, Duke, Cavaradossi, Andrii, Petro, Levko and other) who still make up the classical tenor repertoire. The timbre of the singing voice is a way of individualization in chamber singing and the personification of the opera hero. Therefore, the role of the tenor is based on the expression and natural beauty of this type of voice, which should be distinguished by a unique timbre, elevated intonation, cantilena nature (bel canto).

The strategy of the tenor’s performance is the European opera style, which gravitates towards the lyrical-dramatic genre. Its mental qualities: a high degree of emotionality, heightened individualism, psychological “modulations” from lyrical to dramatic states.

The representatives of the tenor art on the stage of the Kharkiv National Academic Opera and Ballet Theatre are tentatively divided into four generations. The study of the achievements of the young generation of tenors of Kharkiv Opera (I. Bondarenko, M. Vorachek) provides a perspective for further research.

Keywords: *opera art; tenor performance; the Kharkiv National Academic Opera and Ballet Theatre named after M. Lysenko; timbre; theatrical roles; generation of singers; national version of bel canto.*

Стаття надійшла до редакції 6 червня 2024 року

Розділ 3.

СВІТОВА МУЗИЧНА КУЛЬТУРА

УДК 130.2:78.01/=3

DOI 10.34064/khnum2-3509

Варавкіна-Тарасова Надія Петрівна

Хмельницький фаховий музичний коледж імені В. І. Заремби,

кандидат мистецтвознавства, викладач

e-mail: nvaravkina@ukr.net

ORCID iD: 0000-0001-93987307

Сакральна архітектоніка Сарабанди *h-moll* Й. С. Баха з Партити № 1 для скрипки соло (пам'яті Вчителя, професора Арсенія Миколайовича Котляревського)

Дослідження присвячено аналізу розгортання композиції Сарабанди *h-moll* з Партити № 1 для скрипки соло Й. С. Баха. На тлі досить широких музикознавчих орієнтацій на виконавську інтерпретацію музики композитора (аналіз партит для скрипки соло Й. С. Баха зазвичай стосується виконавських питань) застосовано рідковживаний метод, пов'язаний із концепцією софійності та спрямований на пошук паралелей між музичною архітектонікою та символікою сакральної архітектури, що становить наукову новизну пропонованого дослідження. Мета статті – вивчення композиційних особливостей Сарабанди *h-moll* для виявлення асоціативного паралелізму між формотворенням в музиці і храмовою архітектурою. Установлено, що звукомислення композитора у межах барокової сарабанди дає можливість відчути усвідомлення майстром сакральної цінності «восьми вісімок»: «початкова квадратність» розгортається у «неквадратність» і відновлюється на більш високому рівні композиційної будови. Багатомірність тематичного ядра твору сприяє вибудовуванню спіралеподібної архітектоніки композиції (*spira mirabilis*), оригінальність якої розкривається при перенесенні її чинників на більш високий, семантичний, план драматургії. Отже, відбувається висхідна композиційна модуляція (*initium-progressus-complementum*), в ході якої виникає низка асоціативних паралелей: жанр лютеранського хоралу – сакральний «фундамент» музичного «храму»; дві ладотональні сфери (*h-moll / D-dur*) – два «шпилі»; процес «запитання-відповідь» між каденціями експонованого «фасаду» – аркові опори, «аркбутани», вихід у субдомінантову

сферу e-moll в точці «золотого перетину» – «світлове вікно», «роза» з пелюстками-геміолами і т. ін. Порівняння музичної архітектоніки та храмової архітектури зумовлене її багатомірністю психологічних аспектів сприйняття, де «кожен шукає свій шлях» (за К. Г. Юнгом), а спільні закони Гармонії здатні стверджувати досконалість вищого порядку – Життя у всіх його проявах, відроджуючи настільки необхідну у наш час сакральну семантику Краси.

Ключові слова: сакральна символіка, золотий перетин; тематичне ядро; символ «світлове вікно»; семантичне поле; арочний компонент; храмова архітектура; *initium–progressus–complementum*; *Spira mirabilis*.

Незліченну кількість разів великі художники виступали із засудженням зла, жорстокості, воєн, стверджуючи право людини на життя та світ!

А. М. Котляревський¹

Постановка проблеми.

«Мудрим наставником» людства вважав Й. С. Баха видатний музикант, педагог, фундатор професійної органної школи в Україні професор Арсеній Миколайович Котляревський (Котляревський, 1985: 11). Дійсно, від становлення тематичного ядра у розгортанні композиції мініатюр – до величі монументальних філософських полотен – Й. С. Бах усюди сягає вершин Мудрості – Софійних вершин – і відкриває шляхи у майбутнє. Метод пізнання духовного мислення геніального німецького композитора через вивчення паралелей між процесами формотворення в музиці та сакральній

¹ Професор А. М. Котляревський – засновник органного мистецтва в Україні – разом з органісткою В. М. Бакеєвою, своєю дружиною, сприяв відкриттю й оновленню концертних органів у таких містах України, як Донецьк, Київ, Ужгород, Львів, Одеса, Луганськ, Вінниця, Кам'янець-Подільський, Хмельницький, Харків, Суми, Чернівці, Черкаси, Рівне, Біла Церква, Ялта, а також появі органа в Середній Азії, першого і єдиного у 40 роках XX століття. Арсеній Миколайович досконало володів німецькою мовою, читав і спілкувався нею, грав і аналізував твори Й. С. Баха і глибоко відчував космічні масштаби його особистості.

архітектурі надихається концепцією, доведеною українським філософом С. Б. Кримським – щодо одвічного становлення орієнтиру Життя, творчості і науки «Під сигнатурою Софії». «Це питання людської екзистенції, онтології культури і гносеології семантичного поля цивілізації, стратегії наукового мислення, соціального інтелекту взагалі, а також проблеми архетипів національного менталітету та метаісторії» (Кримський, 2008: 6).

Вчений наголошує, що «<...> концепція софійності має сакральне ядро <...> ця ідея є притаманною й історії філософії, й історії європейської культури. Вона розкривається через проблематику мудрості, символізацію буття <...>, онтологію краси, осяяних смислів творчості як альтернативи безодні, принцип апокатастасису (онтологічного оптимізму) тощо <...> пересторога Ньютона: “Фізико, стережися метафізики” замінюється визнанням потреби залучення метафізики в пізнавальні моделі буття» (там само: 6–7. [Тут і далі курсів наш. – В.-Т.]). «Отже, цінність духовності полягає в тому, що вона втілює вектор зростання людських якостей, окреслює архетип неба у земному існуванні душі <...>» (там само: 367).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Привертають увагу певні концепції та розвідки, дотичні до проблеми сакральної символіки як сфери когнітивного музикознавства.

1) Доктор мистецтвознавства, професор Г. І. Побережна пропонує метаісторичний підхід до розгляду творчості Й. С. Баха, який «дозволяє віднайти невидимий причинний шар його універсалізму. Належачи до Барочної системи, Бах виходить за її межі, готуючи новий простір – не тільки класицизму, а й романтизму. Закономірно, що музика Баха, яка поєднує центральні етапи музичної історії, *втілює модель світобудови, в якій панує гармонія*» (Побережна, 2016: 79).

2) Н. О. Коляда у своєму дослідженні зазначає: «У 1720 р. Й. С. Бах написав “Sei Solo a Violino senza Basso accompagnato” (“Шість скрипкових соло без акомпануючого басу”). Структура циклу побудована так, що після кожної сонати (sonata da chiesa) звучить партита (sonata da camera)» (Коляда, 2022: 30). «Бах

знаходить цікаві рішення, бо жодна з партит *не має традиційної структури*» (там само: 31).

3) Доктор мистецтвознавства, професор Л. В. Шаповалова (2014: 11) вважає: «Тон (звук) є таємницею, вище якої – таємниця людини». «Духовна реальність музичного твору – це досвід зустрічі з духом Вічності як знаком надмірної Краси через *розуміння* (“зчитування”) *смислів знакової системи символів*, мовних механізмів спілкування Я людини та Першопричини її духовного буття. <...> *Духовна реальність музичного твору – це перебування свідомості в особливому вимірі* <...>» (там само: 20).

4) Доктор мистецтвознавства О. О. Александрова (2018: 8) обґрунтовує духовно-семантичний підхід до пізнання музичних творів: «<...> це спосіб наукового пізнання онтології творчості, завдяки якому виявляються сутнісні відношення митця з Істиною <...>». Дослідниця вирізняє п'ять рівнів духовно-семантичного аналізу музичного твору й зазначає: «На найвищому *п'ятому* рівні відбувається вихід свідомості, яка сприймає музичний твір, в широкий контекст буття: *музика творить духовні цінності загальнолюдського звучання* <...> Розробка духовно-семантичного підходу є похідною від *філософсько-релігійного дискурсу* ...» (там само).

Дослідження музики геніального німецького композитора, якого людство шанує як митця, що сягає високого ступеня універсалізму у вираженні духовного змісту музики, спирається також на єдність духовного, творчого і наукового індивідуального досвіду провідних учених, серед яких – українські музикознавці та дослідники з інших країн світу: Н. Горюхіна (1985); А. Котляревський (1985); І. Котляревський (1985); К. Берденнікова (2002); Ю. Чорний та О. Тимків, (2011); О. Бачинська (2017); Н. Беліченко (2017); О. Гретчин (Hretczyn, 2012)²; А.-С. Муттер / *Anne-Sophie Mutter*, відома німецька

² Оксана Гретчин – випускниця Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка та аспірантури у класі професора Георгія Павлія. Текст її дослідження подано українською, але йому передує розгорнуте польськомовне

скрипалька і викладач, чії погляди представлені в інтерв'ю Л. Найлс (Niles, 2008); Я. Івашкевич (Iwaszkiewicz, 2014); М. Спано (Jung's Red Book – Professor Mathew Spano, 2011).

Праці названих вчених склали наукове підґрунтя пропонованої розвідки, яка також враховує наш власний досвід навчання у Міжнародній Бахівській академії музики (*Internationale Bachakademie für Musik*) під керівництвом професора Крістфріда Брьоделя (*Cristfried Brödel*). У межах двох десятиліть (від 2000/2001) авторка дослідження була активною учасницею Міжнародних Бахівських академій в Україні, уроків майстерності з порадами професорів і доцентів з Німеччини і Австрії, слухачкою концертів з аналітичними методичними поясненнями щодо виконання бахівських творів професора музики і математики Крістфріда Брьоделя; 2016 року була офіційно запрошена у Дрезден і Лейпциг на Міжнародний Бахівський фестиваль і засідання його Правління (див. *Bachfest* у Дрездені, 2016); отримала сертифікат від професора Стефана Лойтхольда (*Stephan Leuthold*) (2018); наразі є Головою Хмельницького філіалу Міжнародного Бахівського товариства (від 2001) на базі ХМУ (тепер ХФМК) імені В. І. Заремби, який заснував пастор Манфред Шмідт (*Manfred Schmidt*), шанувальник і досвідчений знавець творчості Й. С. Баха.

Аналіз партит для скрипки соло Й. С. Баха зазвичай стосується виконавських питань, однак дослідницький підхід, пов'язаний із концепцією С. Кримського та спрямований на пошук паралелей між музичною архітектонікою та символікою сакральної архітектури, становить **наукову новизну** пропонованого дослідження.

Мета статті – вивчення композиційних особливостей Сарабанди *h-moll* з Партити № 1 для скрипки соло Й. С. Баха для виявлення асоціативного паралелізму між формотворенням в музиці і храмовою архітектурою.

резюме, отже, в бібліографічному описі її праці прізвище авторки написано латиницею, а назва статті містить польський переклад.

Завдання дослідження націлені на: 1) актуалізацію *оновленого ракурсу* вивчення паралелей між архітектонікою музики та архітектурою споруд; 2) вивчення будови *складного тематичного ядра* Сарабанди із тональними устоями *h-moll / D-dur*, у якому тональність *e-moll* як субдомінантова для обох вищезгаданих слугує ланкою, що об'єднує весь музичний матеріал, впливає на розвиток форми «другого плану» і позначає «точку золотого перетину» в композиції твору.

Методологія дослідження. Задіяні такі методи аналізу:

– *онто-синергетичний* – як інструмент вивчення духовного виміру композиторського мислення та його відбиття в музичній архітектоніці;

– *аналіз рівня фактурної щільності* музичної тканини, поняття, зміст якого, за І. Котляревським (1985: 91), ще перебуває «у стадії становлення»;

– *духовно-семантичний* – як когнітивний вимір розуміння змісту музичного твору;

– *компаративний метод та метод моделювання*, що дозволяють провести паралелі між музичною архітектонікою та храмовою архітектурою.

Виклад основного матеріалу.

Бахівська музична мова є проявом специфічного музичного мислення епохи Бароко, що передбачає перехід у процесі розвитку від плинну поліфонії до розчленованості музичної думки – розподілу її частин цезурами (кадансовими зворотами) на речення, періоди, що яскраво проявилось, зокрема, в жанрі сарабанди. Невипадково для дослідження сакральної символіки обрана Сарабанда *h-moll* Й. С. Баха (з Партити № 1 для скрипки соло): вона є ідеальним зразком як названого способу розгортання музичного процесу, так і відбиття в музичній композиції християнської числової символіки. П'єса має старовинну двочастинну форму *продовженого типу* із *тричі* розширеною II частиною, з чотирма квадратними побудовами (*один* квадратний період в I частині і *три* – у II частині, тобто [8+24 (8+8+8)]). Знаки репризи, виставлені в нотному тексті,

спонукають до повторення кожного з періодів, завдяки чому утворюється сакральна величина «восьми вісімок»: [**16 (8+8) + 48 (8+8+8 // 8+8+8)**], що в сумі дає число **64 (64:8=8)**. Зазначимо, що у християнській традиції число «вісім» часто пов'язується із Христом та асоціюється з Воскресінням (Нікітенко, 2011: 42). Також вкажемо, що сума двох цифр числа 64, тобто загального числа тактів Сарабанди, що утворюється при виконанні з усіма повтореннями, дорівнює 10. Десятка ж так само має сакральне значення, яке християнські богослови пов'язували з іменем Господа Ісуса (Нікітенко, 2011: 41).

У процесі розгортання величної архітектоніки всього циклу «Сонат і партит для скрипки соло» Й. С. Бах наділяє Сарабанду *h-moll* з Партити № 1 *архетиповою духовною програмою* «єдності у множині».

Тематичне ядро Сарабанди Й. С. Баха *h-moll* (з Партити № 1 для скрипки соло) формується на основі хоральної інтонації з мордентоподібним мелодичним зворотом (тт. 1–2). З неї за принципом «вершини-джерела» витікає пощаблева зв'язка (IV-III-II-I) у межах нижнього низхідного тетраорду, з варійованим розширенням до пентаорду в діапазоні зменшеної квінти (тт. 3–4). У драматургії та семантичному просторі Сарабанди ця зв'язка *отримує наскрізний розвиток*. Вона набуває *нової якості* в заключній кульмінації, *пронизуючи акордову вертикаль хоралу*, і стає *вершиною-джерелом* у збираному триголосі низхідних стрічок *фрігійського тетраорду* при гармонізації заключного розділу Сарабанди:

t_{6/4}–dVII_{6/4}–VI_{6/4}–DVII₆–DVII_{6/5}–D_{4/3}–t (тт. 29–30).

Перша частина має два квадратні речення, відокремлені середнім кадансом (т. 4) на D_{5/3} (що буде нормативом у творах класичного стилю). Заключний каданс – на домінанті без терцієвого тону. У цілому тема першого розділу написана у формі квадратного періоду (4+4): його структурне оформлення точно відповідає класичному стилю. Перші два речення Сарабанди експонують *два інтонаційно-гармонічні звороти, що набувають символічного значення*.

1) **Ладотональний паралелізм тематичного ядра:** гармонічний план *першого речення* першого періоду I ч. є повним

функціональним зворотом T–S–D–T із відхиленням з основної тональності в її паралель:

t–sIV₇ // h-moll // D^{“6”}–D_{5/3}–T // D-dur //;

2) **фрігійський тетрахорд**, який започатковує гармонічний розвиток у другому реченні першого періоду в натуральному *h-moll* та переходить з верхнього голосу у середній (тт. 5–6 + 1 доля т. 7): **t₆–dVII₆–«VI₆»–dVII₇–D_{6/5}–t.**

Гармонічна послідовність «**VI₆**»–**dVII₇** в тональності *h-moll* походить з політонального початкового тематичного ядра Сарабанди, тому що ці два акорди одночасно є **S₆–D₇** для паралельного *D-dur*. Хроматизація нижнього голосу в звороті **dVII₇** – **D_{6/5}** продовжує ідею зіставлення домінантових гармоній паралельних тональностей: **D₇ // D-dur // – D_{6/5} // h-moll** (порів.: звучання 1–2 тт. та 3 долю т. 5 і 1 долю т. 6).

Ці два інтонаційно-гармонічні комплекси-символи в композиції виконують функції *initium*, *progressus*, *complementum* (**in : pro : com**): *initium* № 1 – складне тематичне ядро; *initium* № 2 – багатоцільовий (поліфункціональний) у семантичному полі Сарабанди «фрігійський тетрахорд». Отже, якщо початкове тематичне ядро із паралелізмом тональностей *h-moll* і *D-dur* слід вважати першим тематичним елементом, Сарабанди, то другим є низхідний мелодичний рух, гармонізований фрігійським тетрахордом, який є джерелом гамоподібних побудов, що виростають у ще більш вагомні символи твору.

Третім елементом у побудові тематизму твору є власне фонізм *фрігійського звороту* основної тональності *h-moll*, що об'єднує логіку розвитку перших двох і створює «**драматургічну арку**» в композиції Сарабанди. Він експонується у першій частині, яка водночас є «**тематичним ядром**» для подальшого розвитку в II частині, а також проводиться у завершальній **кульмінації** твору.

Четвертий важливий тематичний елемент Сарабанди – **морден-топодібний мелодичний зворот** з нижнім допоміжним тоном, що є частиною початкового тематичного ядра п'єси. Він експонується вперше на межі 1–2 тактів і складається із двох вісімок з четвертю (з крапкою). Ця мелодична фігура отримує наскрізний розвиток у всіх частинах твору, з'являючись у драматургічно важливих точках

форми у різних ритмічних модифікаціях: викладена рівномірними вісімками, у вигляді імітацій у зменшенні (дві шістнадцяті, вісімка і навпаки), а також у викладенні чотирма шістнадцятими, у збільшенні або в межах одного такту як субмотив.

П'ятий елемент тематичного розвитку Сарабанди – *прохідні гармонії* із дзеркальним та паралельним голосоведенням у крайніх голосах, що мають функцію «формотворчих цеглинок» у багатоголосній фактурі твору. Отже, ладоінтонаційне розгортання в Сарабанді відбувається на основі складного ядра з ладотональним паралелізмом повного функціонального звороту, в якому перші два акорди ($t\text{-sIV}_7$) звучать в основній тональності (*h-moll*), а 3-й і 4-й акорди ($D_6\text{-}D_{5/3}\text{-}T_3$) переводять до паралельного мажору (*D-dur*).

Таким чином, початкове ядро п'єси, що є тонально розімкненим та містить паралелізм мінору і мажору, а також інший музичний матеріал першої частини Сарабанди, приховує в собі важливі для подальшого розвитку та драматургії цілого тематичні елементи.

Хоральна фактура та інтонації хоралу мають велике значення для художнього образу Сарабанди. Акордовий склад тематичного ядра Сарабанди *h-moll* пов'язаний із семантикою пророчої тези. Хоральний виклад у творі характеризується мелодизацією верхнього голосу, зокрема, звертають на себе увагу побудови, що виконують функцію зв'язок між повтореннями періоду. Між кадансами *першої частини* відсутні відношення «питання-відповіді», типові для майбутнього класичного формотворення ($D\dots D\text{-}T$, або $D\dots D_7\text{-}T$). Цей спосіб перенесений на більш високий, «арочний» компонент драматургії.

Заключний каданс із *D* без терцієвого тону створює запитально-відповідне «склепіння» із заключенням усього твору на тоніці теж без терцієвого тону. Обидва каданси, немов «хоральні дзвони-перегуки», заповнюють собою цілі тричетвертні такти. Фактично це єдині настільки довгі зупинки ритмічного руху у цьому творі.

На наше переконання, хоральні звучання набувають значення філософських послань геніального митця людству, включаючи такі і у скрипковій Сарабанді *h-moll*. «Хорал у <...> Баха виконує функції, сході з функціями біблійського тексту у промові проповідника. З його допомогою підтверджується істинність будь-якого судження

у музичній проповіді. <...> Найбільш розповсюджений тип – чотириголосна гармонізація» (Берденнікова, 2002: 149–150).

Квадратні періоди II частини (8+8+8=24), розвиваючи систематичність періоду I частини (4+4=8), відрізняються внутрішнім розподілом і особливостями функціонального забезпечення.

У другій частині Сарабанди спостерігаємо *точний* розподіл на **три 8-тактових періоди** (із двома реченнями квадратної будови).

Тематизм першого речення першого періоду II ч. ($2(1+1)+2=4$) характеризується: а) початковим мелодичним «злетом» тонічної гармонії після *домінантової в хоральному викладі (h-moll)*; б) *дзеркальною графікою* крайніх голосів, роль провідного тематичного елементу виконує нижній низхідний тетрахорд (**A-dur**), що є розвитком *фрігійського* звороту із другого речення I частини.

Важливу роль у гармонічному розвитку Сарабанди відіграє співзвуччя «**a-cis-e**», що тричі «випромінюється» у звуковій тканині твору, отримуючи різноманітне функціональне та тематичне значення:

а) **dVII₆ h-moll** – на другій слабкій долі (т. 5), як частина тематичного ядра другого речення I частини;

б) **T_{5/3} A-dur** – на сильній долі (т. 12), у кадансі першого речення I періоду II частини) – готує появу нової тональності *e-moll* (субдомінанти *h-moll* та міксолідійської доміаннти **A-dur**);

в) **dVII_{6/4} h-moll** – на другій слабкій долі т. 29 як гармонія, що готує повернення до основного ладогармонічного центру на оновленому витку спіралеподібного розвитку загальної драматургії твору.

Виникає паралель із математичною моделлю «*Spira mirabilis*» у формотворенні «другого плану».

Друге речення I періоду II частини також має симетричну квадратну будову із поділом музично-синтаксичних структур на 2 [2 такти (2 долі+2 долі+2 долі)+2 такти=4].

В цій частині форми за допомогою повного досконалого кадансу (**sII₆-K_{6/4}-D_{7-t}**) стверджується нова тональність *e-moll*

Мінорна *субдомінантова* тональність до *h-moll* є типовою для серединного розділу старовинної двочастинної форми. Але є нюанс. Перша побудова II частини містить модуляційний перехід: ***h-moll*–*A-dur*–*e-moll***. Для основної тональності *h-moll* ці акорди

мають функціональне значення **t-dVII-sIV**. Таким чином, це тональне співвідношення може розглядатись як своєрідна модифікація фрігійського звороту *h-moll* на більш високому витку звукової «партитури» Сарабанди. Оригінальним є зіставлення на близькій композиційній відстані функціональної системи *A-dur-e-moll* у ролі «T-dV» або «SIV-t». **Пояснення криється у «магнітосфері» гармонічного плану початкового тематичного ядра Сарабанди, h-moll / D-dur**, у якому тональність *e-moll* є ланкою, що пов'язує між собою паралельні тональності.

Другий квадратний період II частини відкривається тетрахордовою «зв'язкою-сигналом», від якої «вертикаллю» постає (немов «відтворюється») домінантовий септакорд тональності *D-dur*.

Серединний період II частини Сарабанди відтворює тональну структуру початкового тематичного ядра композиції у **дзеркальному** вигляді (відбувається модуляційний рух з *D-dur* в *h-moll*). Тематичний матеріал в цих тональностях охоплює рівно по 4 такти.

Третій (заклучний) період має інтонаційно-тематичні зв'язки з попереднім не тільки завдяки початковій тетрахордовій «зв'язці-сигналу», але й завдяки гамоподібному мелодичному руху, що передається від одного голосу до іншого, охоплюючи діапазон «*fis²-h*», від V до I шаблю і утворюючи гармонічну послідовність **stVI7-s-D...t6-D₆4-t**. З вершини-джерела у діапазоні півтори октави розгортається («низходить») гама гармонічного *h-moll*, щоб «*відкрити*» новий *D₇*, тепер у тональності *A-dur*, вже не у вигляді акордової вертикалі, а у вигляді стрімкого арпеджованого «злету» (т. 26).

На тлі домінантового «злету» розбудовується висхідна мелодична секвенція в нижньому голосі гамоподібної «стрічки» (тт. 25–32). Її три ланки «**d¹-cis¹-h-e¹**», «**e¹-d¹-cis¹-fis¹**», «**fis¹-e¹-d¹-cis¹-h**» чітко окреслюють основні шаблі ладу «**e¹-fis¹-h**».

Сарабанда завершується низхідною гамою у верхньому голосі в амбітусі чистої октави «**h²-h¹**». Під час цього гамоподібного низходження двічі закріплюється домінанто-тонічний зворот – у пощаблевому русі і в кадансі: «**fis¹-e¹-d¹-cis¹-h**» – «**h-e¹-fis¹-h**» (29–32 тт.).

Синтаксис першого періоду п'єси побудований із застосуванням масштабної-тематичної структури *підсумовування* (2+2+4=8). Перша частина виконує функцію *експонування*.

Другий період розвиває ідею парної періодичності та виконує функцію *розвиваючого середнього розділу*.

Третій період II частини формує арку до першого періоду завдяки ритмічному руху вісімками у парних тактах (тт. 26, 28). Однак ритмічна структура тут також оновлюється, завдяки прогресуючому зменшенню тривалостей (чверті-вісімки-шістнадцяті – тт. 25-26-27). Таким чином, у першому реченні цього періоду виникає ефект *варіюваної репризи*. Друге речення третього періоду виконує *функцію завершення (коди)* – «резюме» у семантичному просторі Сарабанди. Отже, композиція твору має риси не лише двочастинності, але й *старовинної сонатної форми*. Отже, відбувається спрямований процес розгортання і кристалізації форми як *висхідної композиційної «модуляції»* від двочастинності до ознак сонатності.

Анна-Софія Мутгер, видатна німецька скрипалька, перша жінка, удостоєна Премії Ернста Сіменса, чутливо сприймаючи скрипкові твори Й. С. Баха, оригінально пояснює багатомірність плетіння їх звукової тканини. «Це як вени в тілі. Ми повинні не тільки дивитися на тіло, але й знати про безліч артерій, які ми маємо, і ці артерії в музиці Баха такі життєво важливі, тому що вони дають пульс музиці. Отже, це прозорість, це швидкість, це внутрішні голоси, і це інша естетика звуку, більш струнка естетика звуку», – зазначає артистка у своєму інтерв'ю (Niles, 2008, October 10).

Пульсація точок «золотого перетину» Сарабанди *h-moll*.

У I частині точка «золотого перетину» припадає на *3-тю долю 5-го такту*, де *вперше в Сарабанді* з'являється виписаний мордент з нижнім допоміжним звуком – початок наскрізного розвитку *Четвертого елемента* тематичного ядра з оновленням ритмічним рисунком – у зменшенні.

На межі 12/13 тт. Сарабанди вперше з'являється тональність *e-moll*, з якою пов'язаний архітектурний символ «світлового

вікна»³ – протяжної кульмінаційної зони (тт. 13–20), що корелюється з точкою «золотого перетину» II частини й всієї композиції, а також катарсичною вершиною у сходженні на шляху осягнення духовного простору твору, виходом свідомості «в особливий вимір» та «досвідом зустрічі з духом Вічності» (за Л. Шаповаловою). У II частині точка «золотого перетину» розташована у 15 такті, на що вказує поява *перших і єдиних в творі трьох «субмотивних сходинок»*, які у рівномірній метроритмічній пульсації готують появу кадансу у *новій* тональності *e-moll* (т. 15).

У серединному періоді II частини точка «золотого перетину» пов'язана із трансформацією домінантового тризвуку паралельної тональності *D-dur*, що «отримує» ще один тон – септиму *i стає D₇* до тональності *G-dur* (20 т., третя доля). Від звуку *g²* розпочинається гамоподібне сходження до *ais¹* (т. 24) – що є частиною нестійкого кадансу, що зупиняє мелодичний розвиток на *D_{5/3}* основної тональності *h-moll*. Ця точка форми є кульмінацією, що завершує серединний період II частини, від якої протягується гамоподібна стрічка до останнього періоду II частини, що виконує функцію репризи як цієї частини, так і всього твору.

Зазначимо важливу роль геміольних мотивів у тематичному процесі Сарабанди, оскільки вони поєднують між собою початкове тематичне ядро та інтонаційні ходи на зменшені інтервали у другій частині п'єси, зокрема, вони присутні й в тт. 15–16 – точці «золотого перетину» II частини Сарабанди.

Геніальний музичний слух Й. С. Баха відчувається й в акордах з використанням тонів шкали обертонового ряду, виявляючи у «щільності» скрипкової фактури «надзвукові золоті пульсації».

Перейдемо до характеристики *асоціативного ряду*, що виникає при порівнянні *архітектоніки музичної форми* та *сакральної архітектури*. На лекціях з історії музики професор А. М. Котляревський

³ Авторкою статті «<...> введено в науковий обіг базові категорії синергійного аналізу музичного твору: “духовний зміст”, “духовний етимон”, “духовна реальність”, “духовне поле”, “світлове вікно”, “орбіталь”» (Варавкіна-Тарасова, 2014: 6).

стверджував, що у своїх творах Й. С. Бах часто звукописав образ християнського храму за допомогою різних засобів музичної виразності: графіки мелодії, ладотонального розвитку, гармонії, фактури, метроритму. «Звертаючись до музичних жанрів і форм, освячених часом, композитор знаходив нові творчі рішення, переосмислюючи традиції» (Котляревський, 1985: 12). Наприклад, у «Магніфікаті» BWV243a, *Es-dur* Й. С. Бах студіював «об'ємний багаточаровий символічний образ (Беліченко, 2017: 305) <...> сприймаючи традицію як особливе художнє завдання. Результатом цієї напруженої творчої роботи стає створення ретельно вивіреної у структурному відношенні величної композиції <...>» (там само: 307).

Польський дослідник Ярослав Івашкевич підкреслює значення глибокої віри Й. С. Баха у *базовій опорі* на лютеранський хорал: «Bach był szczerze i głęboko wierzącym protestantem; samą osnovą, zasadniczym fundamentem jego muzyki jest podstawą jest luterański chorał <...>» (Iwaszkiewicz, 2014: 35)⁴.

О. В. Бачинська на початку ХХІ століття констатує збереження в лютеранських храмах суворої готичної архітектури з «усіма притаманними цьому стилю елементами» (Бачинська, 2017: 38). «Структура фасаду, башта або шпиль, вікно “роза”, стрілчасті вікна, аркбутани, вертикальні гострі лінії фасаду і багато іншого зберігаються в архітектурі кірхи, навіть якщо вона збудована в іншому стилі, який суттєво відрізняється від готики» (там само: 46).

Висновки.

Аналіз сакральної архітектоніки в Сарабанді *h-moll* Й. С. Баха (з Партити № 1 для скрипки соло) привів до духовної інтерпретації символіки твору. Виявлені певні асоціативні зв'язки – паралелі між формотворенням музичної композиції і компонентами архітектури лютеранського храму.

1. Жанр лютеранського хоралу – сакральний інтонаційний «фундамент» музичного храму;

⁴ «Бах був щиро і глибоко віруючим протестантом; самою основою, істотним фундаментом його музики є лютеранський хорал <...>». (Переклад Валерії Дацюк).

2. сакральна величина композиції Сарабанди – «видовжена форма у вигляді ковчега»;
3. акордово-гармонічний склад – «вертикальні гострі лінії фасаду»;
4. дві паралельні тональності у двох реченнях I частини – «два шпилі храму»;
5. дзеркальна графіка крайніх голосів – «стрілчасті вікна»;
6. «світлове вікно», пов'язане з єдиною в тональному плані Сарабанди модуляцією в тональність *субдомінанти*, що збігається з точкою «золотого перетину» в загальній композиції п'єси – вікно «Роза» в храмі (геміоли – її «пелюстки»);
7. закріплення домінанто-тонічним «постулатом» у пощаблевому пентахорді і повному кадансі – «аркбутани»⁵;
8. відношення за типом «питання-відповідь» між кадансами кожної з частин форми асоціюється з арочним компонентом «архітектури фасаду храму»;
9. *низхідна* пощаблева зв'язка, нижній *низхідний тетрахорд* пронизують вертикаль акордів хоралу – подібно до різновидів «скатних дахів».

Порівняння музичної архітектоники та храмової архітектури зумовлене *багатомірністю психологічних аспектів сприйняття*, на яку вказував К. Г. Юнг: «Нехай кожен шукає свій шлях. <...> Люди прийдуть, щоби побачити і відчути схожість і спільність своїх шляхів» (цит. за: Спано, 2022).

Отже, гармонія архітектоники музичної думки здатна стверджувати досконалість вищого рівня творчості Життя у всіх його проявах, відроджуючи настільки необхідну у наш час сакральну семантику Краси.

Перспектива подальшого розвитку теми. Зміст концепції статті, присвяченої порівнянню формотворення музичної композиції та архітектури храму на символіко-асоціативних засадах духовно-семантичного аналізу, відкриває можливість до створення методики виконання і викладання не тільки музики Й. С. Баха. Можлива,

⁵ Аркбутан (*фр. arc-boutant*) – «підпірна арка».

наприклад, проєкція сакральної символіки на твори К. Дебюссі, що деякі з них (як-от фортепіанні Прелюдія «*La cathédrale engloutie / Затонулий собор*», п'єса «*Et la lune descend sur le temple qui fut / І місяць сходить туди, де був храм (або Руїни храму у місячному сяйві)*» з II зошиту «Образів») підштовхують до подібних асоціацій. Цю можливість почасті підтверджує й ідея професора Стефана Лойтхольда виконати на храмовому органі, поруч із творами Й. С. Баха, також музику К. Дебюссі (Leuthold, 2022 a, 2022 b). Архітектура храму Святого Петра в м. Бремен (Німеччина), який з 1689 р. є лютеранським, збудованого у готичному стилі, де відбулося виконання, зафіксована у відеозапису й органічно доповнює звучання органу, через асоціативно-символічний ряд полегшуючи перехід сприйняття музичного твору на новий, вищий, духовний рівень.

ЛІТЕРАТУРА

- Александрова, О. (2018). Духовно-семантичний підхід до вивчення музичного твору. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 49, 4–18 [in Ukrainian].
- Бачинська, О. (2017). Лютерани і їх молитовні будинки-кірхи. *Сучасні проблеми архітектури та містобудування*, 48, 37–48. <https://repository.knuba.edu.ua/server/api/core/bitstreams/db1abfec-2c7c-42aa-a675-d6f49f06cadf/content>
- Беліченко, Н. М. (2017). Магніфікат Й. С. Баха BWV243a, Es-dur: діалог із традицією. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 47, 292–308 [рос.]
- Берденнікова, К. М. (2002). Духовні кантати Баха як філософській роздум (деякі спостереження над вокальними хоральними обробками для солуючих голосів). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 21: Музичний твір як творчій процес, 149–156 [рос.].
- Варавкіна-Тарасова, Н. П. (2014). *Духовний зміст музичного твору*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків. <https://repo.num.kharkiv.ua/server/api/core/bitstreams/ec168e96-6785-4d2f-8387-dab546d9d01f/content>

- Горюхіна, Н. О. (1985). Стиль музики Й. С. Баха. У зб. Н. Герасимова-Персидська (упоряд.), *Й. С. Бах та сучасність: [до 300-річчя від дня народження]*, сс. 19–32. Київ: Музична Україна [рос.].
- Коляда, Н. (2022). *Соната для скрипки соло другої половини ХХ–початку ХХІ століть в аспекті взаємодії «композитор – виконавець»*. (Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту ... д-ра мистецтв). Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ. <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/Kolyada-Nauk-obgrunt-chistovik-pidpisanii-.pdf>
- Котляревський, А. (1985). Мудрий наставник. У зб. Н. Герасимова-Персидська (упоряд.), *Й. С. Бах та сучасність: [до 300-річчя від дня народження]*, сс. 11–18. Київ: Музична Україна [рос.].
- Котляревський, І. (1985). Темп та його позначення у творах Й. С. Баха. У зб. Н. Герасимова-Персидська (упоряд.), *Й. С. Бах та сучасність: [до 300-річчя від дня народження]*, сс. 89–99. Київ: Музична Україна [рос.].
- Кримський, С. Б. (2008). *Під сигнатурою Софії*. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія».
- Нікітенко, М. (2011). Сакральна нумерологія в патериковому “Слові” про прп. Євстратія Постника. *Історія релігій в Україні. Науковий щорічник*, кн. II, 40–47.
- Побережна, Г. І. (2016). Й.-С. Бах в контексті метаісторії. *Культура і сучасність*, 1, 73–79. <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2016.148431>
- Чорний, Ю., & Тимків, О. (2011). Деякі інтерпретаторські проблеми у Партиті II Й. С. Баха. *Молодь і ринок*, 9, 101–104. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mir_2011_9_23
- Шаповалова, Л. (2014). Духовна реальність музичного твору і методи її пізнання. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 40, 11–32 [рос.].
- Спано, М. В. (2022). Червона книга К. Г. Юнга: нотатки для початкового знайомства. (Переклад). *Юнгіанський світогляд*. https://www.jung.fun/2022/01/blog-post_05.html
- Bachfest у Дрездені (2016). <https://muz.km.ua/2021-09-15-11-28-34/naukova-robota/konferentsii/207-bachfest-u-drezdeni>
- Hretczyn, O. (2012). Бароківі проєкції жанру сонати для скрипки соло в творчості Йоганна Себастьяна Баха і Георга Філіпа Телемана: Barokowe projekcje gatunku sonaty na skrzypce solo w twórczości Jana Sebastiana Bacha oraz Geoga Philippa Telemanna. *Wartości w muzyce*, 4, 153–162.

https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Wartosci_w_muzyce/Wartosci_w_muzyce-r2012-t4/Wartosci_w_muzyce-r2012-t4-s153-162/Wartosci_w_muzyce-r2012-t4-s153-162.pdf

- Iwazskiewicz, J. (2014). *Jan Sebastian Bach*. Kraków: Petrus. (Wielcy Ludzie Nauki i Kultury).
- Jung's Red Book – Professor Mathew Spano (2011). Presentation for The Festival of Arts & Sciences 2011 @ Middlesex County College. <https://www.youtube.com/watch?v=IXT2wOXrk0o>
- Leuthold, Stephan (2022 a). Johann Sebastian Bach (1685–1750). Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit, BWV 672. *Orgelklang im Dom St. Petri in Bremen. Silbermann-Orgel*. (Video). <https://www.youtube.com/watch?v=6UG7xyvpRgg>
- Leuthold, Stephan (2022 b). Claude Debussy (1862–1918). Clair de lune aus „Suite bergamasque” (1890). *Orgelklang im Dom St. Petri in Bremen. Sauer-Orgel*. (Video). <https://www.youtube.com/watch?v=qk2SN8Cg3Mc>
- Niles, L. (2008, October 10). Violinist.com interview with Anne-Sophie Mutter. <https://www.violinist.com/blog/laurie/200810/9189/>

REFERENCES

- Aleksandrova, O. (2018). Spiritual and semantic approach to studying a musical composition. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education*, 49, 4–18 [in Ukrainian].
- Bachfest in Dresden (2016). <https://muz.km.ua/2021-09-15-11-28-34/naukova-robota/konferentsii/207-bachfest-u-drezdeni> [in Ukrainian].
- Bachynska, O. V. (2017). Lutherans and their prayer houses – the kirches. *Current problems of architecture and urban planning*, 48, 37–48. <https://repository.knuba.edu.ua/server/api/core/bitstreams/3f0dec73-f00c-4fbf-affd-e379139f9b05/content> [in Ukrainian].
- Belichenko, N. J. S. Bach's Magnificat in Es-dur, BWV243a: dialogue with tradition. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education*, 47, 292–308 [in Russian].
- Berdennikova, K. M. (2002). Bach's spiritual cantatas as a philosophical reflection (some observations on vocal chorale arrangements for solo voices). *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 21: Musical work as a creative process, 149–156 [in Russian].
- Chorny, Yu., & Tymkiv, O. (2011). Some interpretive problems in Bach's Partita II. *Youth and the market*, 9, 101–104. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mir_2011_9_23 [in Ukrainian].

- Horiukhina, N. O. (1985). J. S. Bach' music style. In N. Herasymova-Persydska (ed.), *J. S. Bach and modernity: [to the 300th anniversary of his birth]*, pp. 19–32. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Russian].
- Hretczyn, O. (2012). Baroque projections of the solo violin sonata genre in the works of Johann Sebastian Bach and Georg Philipp Telemann: Barokowe projekcje gatunku sonaty na skrzypce solo w twórczości Jana Sebastiana Bacha oraz Georga Philippa Telemanna. *Wartości w muzyce [Values in Music]*, 4, 153–162. [in Ukrainian, in Polish].
- Iwaszkiewicz, J. (2014). *Jan Sebasnian Bach [Johann Sebastian Bach]*. Kraków: Petrus. (Wielcy Ludzie Nauki i Kultury [Great People of Science and Culture]) [in Polish].
- Jung's Red Book – Professor Mathew Spano (2011). Presentation for The Festival of Arts & Sciences 2011 @ Middlesex County College. <https://www.youtube.com/watch?v=IXT2wOXrk0o> [in English].
- Koliada, N. O. (2022). *Sonata for violin solo of the second half of the 20th – early 21st centuries in the aspect of interaction “composer – performer”*. (D.M.A. thesis). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv. <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/Kolyada-Nauk-obgruntchistovik-pidpisanii-.pdf> [in Ukrainian].
- Kotliarevskiy, A. (1985). A wise mentor. In N. Herasimova-Persidska (ed.), *J. S. Bach and modernity: [to the 300th anniversary of his birth]*, pp. 11–18. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Russian].
- Kotlyarevskiy, I. (1985). Tempo and its designation in the works of J. S. Bach. In N. Herasymova-Persydska (ed.), *J. S. Bach and modernity: [to the 300th anniversary of his birth]*, pp. 89–99. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Russian].
- Krymskyi, S. B. (2008). *Under the Signature of Sophia*. Kyiv: Kyiv-Mohyla Academy Publishing house [in Ukrainian].
- Leuthold, Stephan (2022 a). Johann Sebastian Bach (1685–1750). Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit, BWV 672. *Orgelklang im Dom St. Petri in Bremen. Silbermann-Organ*. (Video). <https://www.youtube.com/watch?v=6UG7xyvpRgg> [in German].
- Leuthold, Stephan (2022 b). Claude Debussy (1862–1918). Clair de lune aus „Suite bergamasque” (1890). *Orgelklang im Dom St. Petri in Bremen. Sauer-Organ*. (Video). <https://www.youtube.com/watch?v=qk2SN8Cg3Mc> [in German].

- Nikitenko, M. (2011). Sacred Numerology in the Pateric “Word” about Ven. Eustratius Postnik. *History of Religions in Ukraine. Scientific Yearbook, Book II*, 40–47 [in Ukrainian].
- Niles, L. (2008, October 10). Violinist.com interview with Anne-Sophie Mutter. <https://www.violinist.com/blog/laurie/200810/9189/> [in English].
- Poberezhna, H. I. (2016). J. S. Bach in the Context of Metahistory. *Culture and Modernity*, 1, 73–79. <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2016.148431> [in Ukrainian].
- Shapovalova, L. (2014). The spiritual reality of musical composition and the methods of its cognition. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education*, 40, 11–32 [in Russian].
- Spano, M. V. (2022). The Red Book of C. G. Jung: notes for an initial introduction. (Translation). *Jungian Worldview*. https://www.jung.fun/2022/01/blog-post_05.html [in Ukrainian].
- Varavkina-Tarasova, N. P. (2014). *Spiritual content of a musical work*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv. <https://repo.num.kharkiv.ua/server/api/core/bitstreams/ec168e96-6785-4d2f-8387-dab546d9d01f/content> [in Ukrainian].

Nadiia Varavkina-Tarasova

Zaremba Khmelnytskyi Professional Music College,
 PhD in Art Studies, Teacher,
 the Music Theory Department
 e-mail: nvaravkina@ukr.net
 ORCID iD: 0000-0001-93987307

**Sacred architecture of J. S. Bach’s *Sarabanda in B minor*
 from *Partita No. 1* for solo violin
 (in memory of Teacher, Professor *Arsenii Mykolaiovych Kotliarevskiy*)**

Statement of the problem. Objectives, methods, and novelty of the research.

The study is devoted to the analysis of the unfolding of the composition Sarabanda in B minor from J. S. Bach’s Partita No. 1 for solo violin. Against the background of fairly broad musicological orientations to the performing interpretation of the composer’s music (the analysis of J. S. Bach’s scores for solo violin usually concerns of performance issues), a rarely used method is applied related to the concept of “Sophiness” by S. Krymskyi and aimed at finding parallels between musical architecture and symbolism of sacred architecture, which

constitutes the scientific novelty of the proposed study. The purpose of the article is to study the compositional features of architectonics of Sarabanda in B minor to reveal the associative parallelism between form-making in music and temple architecture. The following methods of analysis are used:

– spiritual-semantic and synergetic as tools for studying the spiritual dimension of the composer's thinking and its reflection in musical architecture;

– a comparative method and a modeling method that allow drawing parallels between musical architecture and temple architecture.

Results and conclusion.

*It has been established that the sound thinking of the composer within the limits of the baroque sarabanda gives an opportunity to feel the master's awareness of the sacred value of the "eight eights": the "initial squareness" unfolds into "non-squareness" and is restored at a higher level of the compositional structure. The multidimensionality of the thematic core of the work contributes to the construction of the spiral architecture of the work (*Spira mirabilis*), the originality of which is revealed when its factors are transferred to a higher, semantic, level of dramaturgy. Consequently, "an upward compositional modulation" (*initium-progressus-complementum*) occurs, during which a number of associative architecture parallels emerge: the genre of the Lutheran chorale associates with the sacred "foundation" of the musical "temple"; two tonal spheres (*h-moll / D-dur*) – two "spires"; the "question-answer" process between the cadences of the exposed "facade" – with arch supports, "archbutanes"; the exit to the subdominant sphere of E minor at the point of the "golden section" – with "light window", "rose" of the Gothic temple, etc.*

The comparison of musical architecture and temple architecture is due to the multidimensionality of psychological aspects of perception, where "everyone is looking for his own way" (according to C. G. Jung), and the common laws of Harmony are able to affirm the perfection of a higher order – Life in all its manifestations, reviving what is so necessary in our time sacred semantics of Beauty.

Keywords: *sacred symbolism, golden section; thematic core; "light window"; semantic field; arch component; temple architecture; initium-progressus-complementum; Spira mirabilis.*

Стаття надійшла до редакції 15 травня 2024 року

УДК 78.071.1(44)(092):782
DOI 10.34064/khnum2-3510

Кисельова Тетяна Іванівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірантка кафедри історії української та зарубіжної музики
e-mail: kisel tanya@ukr.net
ORCID iD: 0000-0002-6643-7614

Жанровий синтез в опері «*La muette de Portici*» Д. Обера

Першим твором у жанрі французької «grand opera», яка являє собою синтетичний видовищний спектакль із поєднанням оперних і балетних сцен, є опера «La muette de Portici» Д. Обера (1828). Особливості жанрового синтезу у цьому творі досі не стали темою, достатньо висвітленою в сучасному українському музикознавстві, що зумовлює актуальність здійсненого в межах статті дослідження, мета якого – виявити рівні жанрового синтезу в названій опері. У дослідженні застосовано жанровий, структурно-функціональний та контекстуальний види аналізу. Виявлено, що Д. Обер вводить великі хореографічні сцени як характеристику героїв та засіб розгортання оперної драматургії. Підкреслено, що хор є безпосереднім учасником конфлікту та бере участь у вузлових сценах опери. Балетні та хорові сцени переважають над сольними номерами, що є нетиповим для оперного мистецтва і дозволяє визначити жанр твору Д. Обера «La muette de Portici» як оперу-балет. Виявлено, що жанровий синтез відбувається на двох основних рівнях: на рівні оперного цілого та на рівні його хорової складової.

Ключові слова: опера; балет; grand opera; велика історична опера; опера-драма.

Постановка проблеми.

Як визначає у своєму словнику з історії музики відомий французький мистецтвознавець Жерар Перну, опера (італійською мовою – «твір», скорочення від «opera in musica»), це – «музична драма для солістів, хору та оркестру, зазвичай, на світське лібрето; опера може мати певну форму (*opera seria, opera buffa, opéra bouffe, opéra-*

comique, singspiel) або не мати її, може бути інсценізована, передбачати балет і т. ін.» (Pernon, 2007: 333). Як відомо, опера з'явилася на початку XVII століття, після того, як, на думку Ж. Перну, «поліфонічна музика поступилася місцем акомпанованій монодії та відродилося античне мистецтво драми», й коли Західна Європа «насолоджувалася економічним процвітанням, що дозволило буйати придворним розвагам» (там само). Зародження оперного жанру в Італії ознаменувалося експериментами, які здійснювала «*Camerata Fiorentina*» графа Барді. «*Edipo tiranno*» з хорами А. Габріелі (1585), драматичний мадригал «*Amfipamasso*» О. Веккі (1597) стали віхами на шляху створення оперного жанру.

Засновником французької оперної традиції став Ж. Б. Люллі, який творив при дворі короля Людовіка XVI. Разом із лібретистом Ф. Кіно Ж. Б. Люллі створює «*tragedien musique*» – форму, у якій поєднано танцювальну музику, сольний та хоровий спів («*Cadmus et Hermione*», 1673; «*Alceste*», 1674; «*Thésée*», 1675; «*Atys*», 1676).

Героїка, сценічна видовищность і монументальність знайшли відображення в оперному жанрі, що з'явився в XIX столітті – «*grand opera*», фундатором якої став Д. Обер (Pernon, 2007: 22). Перший зразок цього жанру, «*La muette de Portici*», Д. Обер створив у співпраці з лібретистом Е. Скрібом у 1828 році. Працюючи над лібрето, митці спирались на історичні події – повстання неаполітанців під проводом рибалки Мазаньєло проти іспанців у 1647 році. Через відсутність відповідної співачки на роль Фенели на сцені з'явилася німа героїня, образ якої втілювала артистка балету. Таким чином, Д. Обер та Е. Скріб у «*La muette de Portici*» поєднали оперний і балетний жанри.

Особливості синтезу цих жанрів в опері Д. Обера не можна назвати достатньо вивченими в сучасному українському музикознавстві, чим і зумовлена **наукова новизна результатів** нашої розвідки.

Останні дослідження та публікації за темою. Жанру великої французької опери присвячено праці як українських (Іванова, Куколь, & Черкашина, 1998; Енська, 2018; Шан Юн, 2021; Омельяненко, & Максименко, 2023), так і іноземних дослідників (Clement, & Larousse, 1869; Slatin, 1979; Fulcher, 1987; Schneider, 1992; Bartlet, 2001; Pernon,

2007; Hibberd, 2009 та ін.). Зародження та еволюцію оперного жанру розглянуто в «Історії опери» авторства І. Іванової, Г. Куколь та М. Черкашиної (1998). Якщо французький дослідник Ж. Перну визначає «*La muette de Portici*» Д. Обера як «*grand opera*» (Pernon, 2007: 22), то у праці українських учених жанрова назва «*grand opera*» не використовується. Натомість «*La muette de Portici*» Д. Обера, «*Guillaume Tell*» Дж. Россіні, «*Les Huguenots*» Дж. Мейєрбера розглядаються як зразки «великої історичної опери» (Іванова, Черкашина, & Куколь 1998: 252), що корелюється із сюжетами «*grand opera*», основою яких є значущі історичні події. «Досконалість утілення в опері Дж. Мейєрбера комплексу засобів поетики історичного масштабного жанру (в оперній версії) саме “Гугенотам” відвела місце першого повноцінного зразка романтичної історичної великої опери», – зазначає також О. Сакало (2016: 62–63).

Разом із тим, у вітчизняній науковій літературі утвердилася і жанрова дефініція «*grand opera*» (здебільшого у перекладі), до якої часто додається визначення національної приналежності («французька») та стилістики («романтична»), як у дослідженнях, зокрема, О. Стахевича, де у зв'язку з розглядом еволюції сольного співу йдеться про «жанр романтичної великої французької опери», «великої французької опери» (Стахевич, 2012: 145), О. Енської (2018), де у назві фігурують «Хореографічні сцени у “великих” операх Ф. Галеві», та інших музикознавців. Наприклад, дисертація Шан Юн (2021) має назву «Містеріальні аспекти “великої” французької опери». Предметом розгляду в іншій статті О. Сакало є «спадкоємність із жанром *tragedie lyrique* першої великої романтичної опери Дж. Мейєрбера “Роберт-Диявол”» (Сакало, 2017: 64). Тобто, у використанні дефініції «*grand opera*» / «велика опера» українськими дослідниками спостерігається певна варіативність.

Згідно дослідженням відомої канадсько-американської музикознавиці Мері Елізабет Каролін Бартлет, дефініція «*grand opera*» зазвичай стосувалася творів, написаних для Паризької опери (Bartlet, 1991). До 1830 року визначення «*grand opera*» отримали твори Д. Обера, Ф. Галеві, Дж. Мейєрбера та Дж. Россіні. З іншого боку,

сучасники Ж. Б. Люллі також називали створені ними музичні трагедії «*grand opera*».

Дослідники вказують на характерні ознаки жанру «*grand opera*», серед яких – великі часові масштаби (п'яти, рідше чотириактна структура) та помпезність. Крім численних виконавців головних і другорядних ролей, для здійснення постановки «*grand opera*» необхідні були великі за складом оркестр і хор, балет, артисти мімансу. «Хоровий колектив, зазвичай, створював образи представників різних груп, що конфліктують між собою; балет отримав подвійну функцію: інколи видовищну, та, переважно, він брав участь в оперній дії. Симфонічний оркестр не тільки був розширений за рахунок кількісного складу, композитори прагнули до створення безлічі спеціальних оркестрових ефектів» (Bartlet, 1991). Оперні партитури містять розмаїття типів фактури і стилістичних ознак. Наприклад, віртуозні, великі за діапазоном арії нагадують італійські, що вимагають володіння технікою *bel canto* і контрастують із відносно простими романсами. Сольні номери часто є частиною більших побудов, зокрема ансамблевих і хорових сцен. Таким чином, у часопросторі музично-театральних опусів «*grand opera*» переважають хори і ансамблі, що створюють динаміку розвитку оперної драматургії і сценічної дії. Інтерес творців великої французької опери до місцевого колориту і видовищності привів до новаторських пошуків сценічних рішень. Перш за все, це проявилось у стилі декорацій і костюмів, які створювалися відповідно до епохи, змальованої в опері. Мізансцени солістів і артистів хору ставали менш статичними, наповнювалися динамікою відповідно до драматургічних завдань, у зв'язку з чим великого значення набували ремарки композиторів стосовно деталей сценічної дії.

Мета цього дослідження полягає у вивченні синтезу театральних жанрів в опері Д. Обера «*La muette de Portici*» і визначенні рівнів їх співвідношення та виявленні драматургічної ролі таких складових музично-сценічного твору, як балет і хор.

Об'єктом дослідження виступає жанр «*grand opera*», а його **предметом** – жанровий синтез в «*La muette de Portici*» Д. Обера.

Виклад основного матеріалу дослідження.

1825 року Жермен Делавінь написав лібрето до трьохактної опери на революційну тему під назвою «Мазаньєлло», або «*La muette de Portici*», але цензори вимагали змін. Після кількох переробок, здійснених Е. Скрібом, лібрето стало драматичною основою твору нового жанру – «*grand opera*». Г. Шнайдер зазначає, що Е. Скрібом було написано декілька версій лібрето, одна з яких не була завершена: «...у цій версії Скріб не тільки змінив концепцію відповідно до вимог цензури, виключивши явно революційний матеріал, а й створив новий тип лібрето для великої опери в п'яти діях. Він додав перший акт, який представляє традиційну пару закоханих, що неминуче вплинуло на наступні акти, але ця версія істотно відрізнялася від фінальної. Початковий революційний зміст, спроба логічно мотивувати дії головних героїв і хору породили нестиковки, які не вдалося виправити в остаточному п'ятиактному варіанті» (Schneider, 1992).

На думку Г. Шнайдера, «Опера надала нові можливості для спільної роботи режисера, лібретиста, художника-постановника і художника з костюмів, вони уважно вивчили історичне підґрунтя неаполітанського повстання. Кульмінація фінальної сцени з виверженням Везувію спричинила сенсацію, і її вплив відчувався у *grand opera*: від Мейєрбера і його сучасників до “*Götterdämmerung*” Вагнера» (Schneider, 1992).

Поява в лібрето німої дівчини Фенелли – героїні опери, яка бере участь тільки в пантомімі – є новаторським прийомом для опери того часу. До цього сюжету зверталися в різні часи Р. Кайзер («*Die neapolitanische Fischer-Empörung oder Masaniello furioso*», 1706), Г. Р. Бішоп («*Masaniello, the fisherman of Naples*», 1825) і М. Карафа («*Masaniello, ou le Pêcheur napolitain*», 1827), але жоден із цих митців не виводив на сцену німу героїню. Ідея створення такого образу виникла завдяки, з одного боку, роману «*Peveiril of the Peak*» Вальтера Скотта (1822), з другого – мелодраматичним творам бульварних театрів.

Прийом пантоміми в оперному мистецтві з'явився завдяки оперній реформі К. Глюка. Композитор увів пантоміму в оперу «Орфей та Еврідіка» для посилення драматичної дії. Наприклад,

у сцені, під час якої Орфей спускається до підземного світу, щоб повернути Еввідіку, пантоміма допомагає передати атмосферу та емоції, пов'язані з цією похмурою й небезпечною подорожжю. У сцені зустрічі Орфея та Еввідіки взаємодію героїв часто супроводжують виразні жести й рухи, які підкреслюють їхні почуття та драматичні колізії. Пантоміма в опері К. Глюка, наявна і в хорових сценах, застосована для того, щоб допомогти візуально передати емоції радості, печалі або страху.

Зазначимо, що в опері «*La muette de Portici*» Д. Обера прийом пантоміми композитор застосовує тільки для Фенелі, яка не має вокальних номерів.

Підкреслюючи, що головна героїня опери – актриса балету, К. Омеляненко та А. Максименко вважають, що це зумовило новий підхід до створення партитури: «Композитор, працюючи над твором, по-перше, мав урахувати німу “розмову” Фенеллі й надавати можливість висловлювати їй свої думки й почуття, тому опера виявилася насиченою оркестровими епізодами, які супроводжували сценічну гру героїні» (Омеляненко, & Максименко, 2023: 49). Дослідники також вважають, що Д. Обер та Е. Скріб, доручивши балерині головну роль в «*La muette de Portici*», вивели пантоміму в оперному жанрі на новий рівень. Адже до цього моменту пантоміма була притаманна лише комічному жанру й асоціювалася з таємничою інтригою.

Важливим для жанру «*grand opera*» є створення національного колориту, що, на думку дослідників, зумовило, зокрема, появу розгорнутих хореографічних сцен: у першій дії міститься два іспанських танці – гуараш та болеро, що супроводжують появу іспанської принцеси з молодими дівчатами в ролі свити: «...перший на рівні підтексту підкреслює ситуаційний момент дії, другий – створює жанрову портретну замальовку» (Омеляненко, & Максименко, 2023: 50).

Гуараш – танець, що має кубинське походження. Його вважали танцем для черні, тому що він мав дещо пікантний характер, а головним його принципом є чергування сольного та колективного виконання (там само).

Д. Обер застосував гуараш в опері відповідно до характеристик танцю – адже танець виконують жителі Неаполя, що протиставляють себе принцесі. К. Омеляненко та А. Максименко звертають увагу на політичний аспект, зокрема на сатиричну чи революційну спрямованість гуарашу, яка дає підстави інтерпретувати сцену як передвісницю події, що розіграється у третьому акті – повстання на чолі з Мазаньєлло. Дослідники підкреслюють, що запровадження гуарашу, який був розповсюджений в Іспанії, натякало саме на іспанське походження Ельвіри. Крім того, на їхню думку, цей «танець-розпуста нагадував і про пікантні обставини, які спровокували драматичні події та призвели до загибелі обох головних героїв» (там само).

Танцем, що продовжує хореографічну сцену, є № 4¹ – болеро, що, за висловом дослідників, є «портретом іспанської нареченої». Увагу звернено на декоративність «сцени, яка пов'язана з весільною ходою – те, без чого “велика” опера як жанр у недалекому майбутньому не зможе існувати, оскільки видовищність спектаклю залишалася пріоритетною» (там само). Наступний танцювальний номер – тарантела (№ 16) – є символом італійської культури. Як зауважують К. Омеляненко та А. Максименко, з «часом використання побутових жанрів тієї чи іншої історичної епохи, а також місцевості, де відбувається дія, стає однією з головних ознак жанру “великої” історичної опери» (там само).

Г. Шнайдер зазначає: «Сугестивна сила музики пантомім і танців Фенели вплинула на багато інших творів; наприклад, *Allegro vivace* у першій частині № 4 перегукується з однією з тем Дж. Верді, використаних в його увертюрі до “*Oberto conte di San Bonifacio*”» (Schneider, 1992).

Виходячи з того, що композитор доручив головну партію в опері артистці балету та використав танцювальні жанри для характеристики персонажів, підкреслимо значну роль балету в «*La muette de Portici*» Д. Обера. Таким чином, можна стверджувати, що твір має жанрові ознаки опери-балету, що і є першим рівнем жанрового синтезу.

¹ Розгляд номерів опери здійснено за клавіром німецького видавництва С. F. Peters (Auber, 1870).

В «*La muette de Portici*» Д. Обер для характеристики дійових осіб, уводячи хор, обирає такі жанри, що сприяють розгортанню оперної драматургії:

- ❖ **I дія** – арія, балет (гуараш, болеро);
- ❖ **II дія** – баркарола;
- ❖ **III дія** – тарантела;
- ❖ **IV дія** – арія та каватина Мазаньєло, хор та каватина, марш та хор;
- ❖ **V дія** – баркарола.

Щодо застосування хорового чинника в оперному цілому зазначимо, що ми спиралися на визначення Н. А. Белік-Золотарьової, яка оперно-хорову сцену розуміє як «достатньо значну за обсягом частину музично-сценічного твору номерної або наскрізної структури, художній зміст якої розкривається засобами хорового співу у поєднанні з драматичною дією» (Белік-Золотарьова, 2020: 34). Критеріями визначення поняття мають бути: театральність, контекстність, завершеність у структурі цілого, стабільний і варіативний склад виконавців, функціональне навантаження. Відповідно до цього визначення, відмітимо наявність у партитурі Д. Обера розгорнутих, масштабних оперно-хорових сцен. Це, зокрема, інтродукція з хором (№ 1) «*Du Prince, objet de notre amour*», сцена з хором (№ 5), Фінал «*Ils sont unis!*» (№ 6), хор рибалок «*Amis, amis, le soleil*» (№ 7), фінал «*Venez amis venez!*» (№ 11), хор «*Au marche qui vient de souvenir*» (№ 14), сцена з хором (№ 16), фінал «*Courons a la vengeance*» (№ 18), сцена з хором «*Mais on vient!*» (№ 21), фінал з хором та балетом (№ 24), баркарола з хором (№ 25), фінал «*Ou vient, silence amis!*» (№ 26).

Отже, Д. Обер надає великого значення не тільки балету, а й хору, який є безпосереднім учасником усіх вузлових моментів опери, адже він має як окремі номери (№ 14 «*Au marche qui vical de sourire*»), що отримують динамічно-дієву функцію, так і стає коментатором подій у сольних номерах головних героїв (II дія, № 8 «*Barcarolle*»; IV дія, квартет із хором «*Des entrangers dans*»). Як учаснику розгорнутих сцен (I дія, № 5 – «*Dans ces jardins quel brail*», № 6 – Фінал; II дія, № 7 – інтродукція з хором «*Amis, le soteil va paraitre*», № 11 – Фінал з хором; IV дія, сцена з хором «*Mais on vient!*»), Д. Обер надає

хоровому чиннику різне функціональне навантаження: динамічно-дієве, коментатора подій, функцію підтримки думок героїв, а також функцію тла.

Необхідно зазначити, що участь хору в сольних епізодах (II дія, № 8 «*Barcarolle*»; IV дія, квартет з хором «*Des entrangers dans*») зумовлює жанровий синтез, адже відбувається поєднання пісні з хоровою сценою та камерного жанру квартету із хором крупної форми.

Хор є уособленням основних етнічних та соціальних груп, представлених в опері: неаполітанців, іспанців, рибалок, солдатів, що вимагає для постановки опери хорового колективу з великою кількістю учасників, адже композитор залучає одночасно, наприклад, хор народу та хор солдат у Фіналі першої дії «*Quel est done ce mystere?*» (№ 6). Композитор також задіяв закулісні хори мішаного складу, зокрема, хор з інтродукції «*Da Prince, objet de notre amour*», драматургічна функція якого – очікування нареченої – іспанської принцеси – та уславлення союзу Альфонсо та Ельвіри.

Г. Шнайдер вважає, що музика Д. Обера «по-перше, перебуває під впливом комічної опери та популярної політичної пісні того часу; по-друге, більш формального типу оперної арії, ансамблю, танцю та фіналу; і, по-третє (у сценах пантоміми), мелодрами» (Schneider, 1992). На нашу думку, дослідник, вказуючи на впливи комічної опери, мав на увазі, перш за все, хор із третьої дії (№ 14), який змальовує картину галасливого ринку, де продавці наперебій пропонують свої товари, розхвалюючи їхню якість. Драматургічну функцію хорового компонента визначимо тут як динамічно-дієву.

Щодо впливу політичної пісні, підкреслимо втілення притаманних їй ознак через жанр баркароли. Баркарола – «від італійського *barcaruolo* (гондольєр), пісня човняра, згодом вокальний чи інструментальний твір, написаний у схожому ритмі, що провокує коливання» (Pernon, 2007: 36). Типовим для баркароли є розмір 6/8, зручний для зображення коливання човна на хвилях. У XVIII столітті цей пісенний жанр був поширеним в Італії, отже, він слугує в опері для характеристики неаполітанця Мазаньєло та його споборників – рибалок-повстанців.

Баркарола Мазаньєло № 8 із першої сцени II акту (Мазаньєло, Борело, рибалки) містить замаскований виклик тиранам. Хоча баркарола починається зі слів «*Amis, la matinée est belle*» («Друзі, ранок прекрасний»), але слова приспіву згодом стають «девизом» повстанців-змовників: «*Conduis ta barque avec prudence, / Pêcheur, parle bas; / Jette tes filets en silence, / Pêcheur, parle bas*» («Веди свій човен обережно, / Рибалка, розмовляй тихо, / Закинь сітки потайки, / Рибалка, розмовляй тихо»). Мазаньєло та Борело повторюють двічі «Рибалка, розмовляй тихо» (у цей час оркестр затихає), неначе акцентують увагу на революційному підтексті, після чого приспів ще раз повторює хор, що посилює його змістове значення.

Баркарола готує знаковий номер опери – «*Mieux vaut mourir*» («Краще померти»), що його у другій сцені II дії виконують Мазаньєло (тенор) та його соратник П'єтро (бас). Номер свого часу здобув широку популярність в Європі як дует «священної любові до Батьківщини», оскільки саме ці слова – «*Amour sacré de la patrie*» – повторюються у приспіві й несуть головне смислове навантаження не тільки у цій сцені, а й загалом в опері, з огляду на ту роль, яку зіграла брюссельська постановка «*La muette*» у здобутті Бельгією незалежності. «Визнано як факт музичної історії, – зазначає дослідниця Соня Слатін, – що виконання у Брюсселі 25 серпня 1830 року опери Обера “*La muette de Portici*” прискорило революцію, яка привела, врешті, до утвердження Бельгії як незалежної нації» (Slatin, 1979: 45). Публіка, що надихнулася схожістю між становищем бельгійського народу та подіями, які розігрувались на сцені Театру де ля Монне, ще до початку останнього акту вистави вибігла на вулиці міста, розпочавши таким чином хвилю протестів, що привели до революційних змін. «Спроби історичних пояснень безпрецедентного революційного триумфу *La Muette de Portici* в ніч на 25 серпня варіюються від припущень щодо впливу революційного духу часу у цілому до, більш конкретно, впливу Липневої революції 1830 року в Парижі, яка викликала значне хвилювання в усіх європейських містах і селах, і особливо у франкофільському Брюсселі, влітку того року» (там само). І хоча далі С. Слатін говорить про можливість випадкового збігу подій, оскільки день початку Бельгійської революції

був призначений повстанцями заздалегідь (там само: 60), не можна недооцінювати досить чіткого віддзеркалення в опері демократичних, в дусі часу, політичних настроїв. Навряд чи можна вважати випадковістю, що знаковий рядок згаданого вище приспіву дуету дослівно збігається з початком шостого куплету «Марсельези»²:

«Марсельеза»

*Amour sacré de la Patrie,
Conduis, soutiens nos bras vengeurs
Liberté, Liberté chérie,
Combats avec tes défenseurs!*

Рефрен дуету

*Amour sacré de la patrie,
Rends nous l'audace et la fierté ;
À mon pays je dois la vie ;
Il me devra sa liberté.*

Завдяки майстерності Е. Скріба цитата стає органічною частиною тексту дуету: «Краще померти, ніж залишитися нещасним! / Чим ризикує раб? / Скиньте ярмо, що обважнює нас, / І під нашими ударами загине чужинець! / *Свята любов до батьківщини*, / Поверни нам сміливість і гордість; / Батьківщині я завдячую своїм життям; / Вона буде зобов'язана мені своєю свободою».

У IV (фінальній) сцені III акту, коли повстанці, яких Мазаньєло закликає до боротьби, роззброюють солдатів, звучить хор «*Courons à la vengeance! / Des armes, des flambeaux!*» («Помститися біжи! / До зброї, до вогню!»), повнозвучні репліки якого (ремарка *Choeur général*) у наступному дуеті Мазаньєло і П'єтро перетворюються на рефрен, де знов виникають натяки на «Марсельезу»:

«Марсельеза» (рефрен)

*Aux armes, citoyens,
Formez vos bataillons,
Marchons, marchons!*

Хоровий рефрен (фінал III дії)

*Marchons!
Des armes! Des flambeaux!*

Ще одну баркаролу з політичним тираноборчим підтекстом на початку V дії (№ 25) виконує П'єтро. За ремаркою, що міститься у клавірі, він сидить з гітарою на кутку столу, в оточенні дванадцяти

² Тут і далі текст цитовано за офіційною електронною версією (Paroles de «La Marseillaise», 1792, 25 avril).

змовників і Морено. Пажі подають йому та його супутникам вино. Музиканти, що стоять на терасі, акомпанують танцівницям. Рибалки п'ють і співають.

Баркарола з V дії розвиває ідею, закладену в баркаролі з II-ї, де йшлося про те, як обережно треба вести човен. У V дії П'єтро співає: «*Voyez du haut de ces rivages / Ce frêle esquif voguer sur la mer en fureur!*» / «Погляньте з вершин цих берегів, / Цей тендітний човник пливе по бурхливому морю!», – і хор йому відповідає: «*Buvons! La barque est dans le port*» / «Давай вип'ємо! Човен у порту». Отже, знов присутній образ човна, символу повстанців. Текст також несе в собі революційний підтекст – рибакі побоюються отримати в особі Мазаньєло ще одного тирана, вважаючи його зрадником, і прагнуть його позбутися. Наприкінці другого куплету баркаролі як кода звучить діалог П'єтро та одного з рибалок. Рибак цікавиться: «*De ce nouveau tyran as-tu brisé les chaînes?*» / «Чи зламані кайдани нового тирана?», – маючи на увазі Мазаньєло і вказуючи на вихід із бенкетної зали, де перебуває останній. П'єтро одказує: «*Oui, j'ai de notre chef puni la trahison. Et par mes soins, un rapide poison. Déjà circule dans ses veines*» / «Так, я покарав нашого лідера за зраду. Як на мене, швидко отрута. Вже циркулює в його жилах». У Баркаролі превалює динаміка *ff* та *tutti* оркестру, тоді як у сцені змови – навпаки, нюанси *pp-ppp*, й фактура оркестру стає більш прозорою, адже, за ремаркою Д. Обера, Рибак та П'єтро спілкуються пошепки.

У цьому номері хор виконує функцію підтримки думок героїв. Зазначимо, що в ньому також відбувається поєднання пісні й танцю, що і є другим рівнем жанрового синтезу в оперному цілому.

Висновки.

У результаті аналізу виявлено, що оскільки в «*La Muette de Portici*» Д. Обер доручив виконання головної партії артистці балету, яка за сюжетом є німою дівчиною, артисти балету є рівноправними учасниками дії поруч зі співаками, що виконують партії головних героїв, та артистами хору. Про це свідчить і наявність в оперному цілому великих хореографічних сцен, що сприяють динамічнішому розгортанню оперної драматургії. В опері Д. Обера балет і пантоміма поєднуються з іншими жанрами та оперними формами, що є

продовженням традиції, яку започаткував К. В. Глюк. Отже, є підстави визначити «*La muette de Portici*» Д. Обера, перший твір, написаний в жанрі «*grand opera*», як оперу-балет. Жанровий синтез в опері Д. Обера відбувається не лише на рівні всього художнього цілого вистави, але й на рівні хорової складової опери, прикладом чого є поєднання хорової пісні (баркароли) або розгорнутої хорової сцени з балетом.

Перспективи подальшого дослідження полягають у вивченні жанрових поєднань в інших зразках французької «*grand opera*» або інших оперних шедеврів.

ЛІТЕРАТУРА

- Белік-Золотарьова, Н. А. (2020). Критерії визначення поняття оперно-хорова сцена. У зб. *Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики*, сс. 32–34. Харків: Харківський національний університет імені І. П. Котляревського.
- Еньська, О. Ю. (2018). «Опера з самого початку тяжіла до видовищності», або Хореографічні сцени у «великих» операх Ф. Галеві. *Аспекти історичного музикознавства*, XII, 7–22
- Іванова, І., Куколь, Г., & Черкашина, М. (1998). *Історія опери: Західна Європа XVII–XIX століття*. Київ: Заповіт.
- Омельяненко, К. А., & Максименко, А. І. (2023). Хореографія як драматургічний і виразний ресурс в опері Данієля Обера «Німа з Портічі». *Слобожанські мистецькі студії*, 3, 47–52. DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2023.3.10>
- Сакало, О. В. (2016). «Гугеноти» Джакомо Мейєрбера: залаштункові процеси першої вистави. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1, 54–64. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys_2016_1_8
- Сакало, О. В. (2017). «Роберт-Диявол» Джакомо Мейєрбера і французька tragedie lyrique. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 4, 64–75. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys_2017_4_9
- Стахович, А. Г. (2012). *Bel canto в западноевропейской опере XIX века: творчество, исполнительство, педагогика*. Saarbrücken, Deutschland: LAP LAMBERT Academic Publishing. URL: <https://library.spu.edu.ua/wp-content/uploads/2018/04/52-2.pdf>

- Шан Юн. (2021). *Містеріальні аспекти «великої» французької опери та їх відтворення у творчості Дж. Меєрбера та Ж. Ф. Галеві*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеська Національна Музична Академія імені А. В. Нежданової. Одеса.
- Auber, D. F. E. (1870). *Die Stumme von Portici: grosse oper in 5 akten* (Klavierauszug). Leipzig und Berlin: C. F. Peters.
- Bartlet, M. E. C. (2001). Grand opéra. In *Grove Music Online*. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/search?q=grand+opera&searchBtn=Search&isQuickSearch=true>
- Clement, F., & Larousse, P. (1869). *Dictionnaire lyrique ou Histoire der operas*. Paris : Imprimerie Pierre Larousse.
- Fulcher, J. F. (1987). *The Nation's Image: French Grand Opera as Politics and Politicized Art*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hibberd, S. (2009). *French Grand Opera and the Historical Imagination*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Paroles de «La Marseillaise» (1792, 25 avril). La Marseillaise de Rouget de Lisle. *ÉLYSÉE*. <https://www.elysee.fr/la-presidence/la-marseillaise-de-rouget-de-lisle>
- Pernon, G. (2007). *Dictionnaire de la musique*. Editions Jean-Paul Gisserot. <http://livre21.com/LIVREF/F23/F023002.pdf>
- Schneider, H. (1992). La Muette de Portici. *Grove Music Online*. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000903028?rsk=JG7euB&result=1>
- Slatin, S. (1979). Opera and revolution: La Muette de Portici and the Belgian revolution of 1830 revisited. *Journal of Musicological Research*, 3(1–2), 45–62. <https://doi.org/10.1080/01411897908574506>

REFERENCES

- Auber, D. F. E. (1870). *Die Stumme von Portici: grosse oper in 5 akten* [“*The Mute of Portici*”: *grand opera in 5 acts*]. (Piano reduction). Leipzig and Berlin: C. F. Peters [in German / French].
- Bartlet, M. E. C. (2001). Grand opéra. In *Grove Music Online*. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/search?q=grand+opera&searchBtn=Search&isQuickSearch=true> [in English].
- Bielik-Zolotariova, N. A. (2020). Criteria for defining the concept of an opera and choir scene. In *Conducting and Choral Education: Synthesis of Theory and Practice*, pp. 32–34. Kharkiv: Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University [in Ukrainian].

- Clement, F., & Larousse, P. (1869). *Dictionnaire lyrique ou Histoire der operas [Lyrical dictionary or History of operas]*. Paris: Imprimerie Pierre Larousse [in French].
- Enska, O. Yu. (2018). “Opera from the very beginning tended towards entertainment” or Choreographic scenes in “grand” operas by F. Halévy. *Aspects of Historical Musicology*, XII, 7–22 [in Russian].
- Fulcher, J. F. (1987). *The Nation’s Image: French Grand Opera as Politics and Politicized Art*. Cambridge: Cambridge University Press [in English].
- Hibberd, S. (2009). *French Grand Opera and the Historical Imagination*. Cambridge: Cambridge University Press [in English].
- Ivanova, I., Kukol, H., & Cherkashyna, M. (1998). *The history of opera: Western Europe, XVII–XIX centuries*. Kyiv: Zapovit [in Ukrainian].
- Omelianenko, K., & Maksymenko, A. (2023). Choreography as a dramatic and expressive resource in Daniel Auber’s opera “La Muette de Portici”. *Artistic Studies of Slobozhanshchyna*, 3, 47-52. <https://doi.org/10.32782/art/2023.3.10> [in Ukrainian].
- Paroles de «La Marseillaise» (1792, 25 avril). La Marseillaise de Rouget de Lisle. *ÉLYSÉE*. <https://www.elysee.fr/la-presidence/la-marseillaise-de-rouget-de-lisle> [in French].
- Pernon, G. (2007). *Dictionnaire de la musique [Music Dictionary]*. Editions Jean-Paul Gisserot. <http://livre21.com/LIVREF/F23/F023002.pdf> [in French].
- Sakalo, O. V. (2016). “Huguenots” by Giacomo Meyerbeer: the behind-the-scenes processes of the first performance. *Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 1, 54–64. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys_2016_1_8 [in Ukrainian].
- Sakalo, O. V. (2017). “Robert the Devil” by Giacomo Meyerbeer and the French ‘tragedie lyrique’. *Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 4, 64–75. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys_2017_4_9 [in Ukrainian].
- Schneider, H. (1992). La Muette de Portici. *Grove Music Online*. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000903028?rskey=JG7euB&result=1> [in English].
- Shang Yun. (2021). *Mysterious aspects of the Grand French opera and its reproduction in the works of G. Meyerbeer and J. F. Halévy*. Odesa A. V. Nezhdanova National Academy of Music. Odesa [in Ukrainian].

- Slatin, S. (1979). Opera and revolution: La Mulette de Portici and the Belgian revolution of 1830 revisited. *Journal of Musicological Research*, 3(1–2), 45–62. <https://doi.org/10.1080/01411897908574506> [in English].
- Stakhevych, A. H. (2012). *Bel canto in Western European opera of the 19th century: creativity, performance, pedagogy*. Saarbrücken, Germany: LAP LAMBERT Academic Publishing. URL: <https://library.sspu.edu.ua/wp-content/uploads/2018/04/52-2.pdf> [in Russian].

Tetiana Kyseliova

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student,
the Department of Ukrainian and Foreign Music History
e-mail: kiseltanya@ukr.net
ORCID iD: 0000-0002-6643-7614

Genre synthesis in D. Auber's opera “La Mulette de Portici”

Statement of the problem. Objectives, methods, and novelty of the research.

The genre of grand opera is associated with the work by D. Auber. The first work in this genre was the opera ‘La Mulette de Portici’, which was produced by D. Auber in collaboration with the librettist in 1828. When creating the libretto, the artists relied on historical events of the Neapolitan rebellion against the Spaniards in 1647 led by the fisherman Mazaniello. For the first time, a mute heroine appeared on the opera stage as the main character, whose image was embodied by a ballet dancer. Thus, D. Auber and E. Scribe combined the genres of opera and ballet in “La mulette de Portici”. The opera immediately became popular on the stages of European theaters, nevertheless, the issues of genre synthesis in this work doesn’t have sufficient level of research until today.

The purpose of this study is to identify the levels of genre synthesis in the opera ‘La Mulette de Portici’ by D. Auber. The systematic approach as a main method to research choral and choreographic components has led to the use of genre, structural-functional and contextual types of analysis.

Results and conclusion.

The results of the study revealed that the opera score has a wide range of different types of texture and stylistic features. For example, the virtuosic, large-range arias, reminiscent of Italian ones that require mastery of the bel canto technique, contrast with the relatively simple romances. The solo opera numbers

are often the part of larger complexes, including ensembles and choirs. The chorus has diverse functional weight, as it embodies Neapolitans, Spaniards, fishermen, people and soldiers. The ballet in D. Auber's operatic masterpiece reaches a new level, as the composer introduces large choreographic scenes as a means of unfolding the operatic drama focused around the main heroine and political collisions. In D. Auber's opera, ballet and pantomime are combined with other genres and operatic forms, so there are reasons to define 'La muette de Portici' as an opera-ballet. Genre synthesis in D. Auber's opera takes place not only at the level of the artistic whole performance, but also at the level of the choral component of the opera, an example of which is the combination of a choral song (barcarole) or an extended choral scenes with a ballet.

Key words: *opera; ballet; genre; grand opera; great historical opera; opera drama.*

Стаття надійшла до редакції 29 травня 2024 року

УДК 78.071.1Пярт:783.6:784.1(045)

DOI 10.34064/khnum2-3511

Тарасенко Назарій Олександрович

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського,
творчий аспірант кафедри хорового диригування,
e-mail: nazarii.tarasenko@gmail.com
ORCID iD: 0009-0004-7797-306X

**«Sieben Magnificat-Antiphonen» Арво Пярта:
переосмислення традиції**

В українському музичному середовищі – виконавському і науковому – твори Арво Пярта викликають зацікавленість, хоча присутність їх в репертуарі наших музикантів та висвітлення їх в роботах музикознавців є недостатніми. Мета статті – на основі аналізу хорового циклу Арво Пярта «Sieben Magnificat-Antiphonen» та порівняння його частин з відповідними григоріанськими піснеспівами простежити, як композиторська трактовка цих текстів узгоджується із традицією західного християнського обряду. Пропонований вокально-хоровий цикл уперше розглядається в українському музикознавстві, що зумовлює наукову новизну дослідження. Використано загальнонаукові (порівняльний, індуктивний) та специфічно музикознавчі методи аналізу системи музичних засобів у зв'язку із канонічним текстом. Результати аналізу словесного тексту семи антифонів, а також його музичного втілення в григоріанських піснеспівах та у хоровому циклі Арво Пярта дають підстави для висновку, що композитор переосмислює традицію, залишаючись вірним «не букві, але духові» давніх текстів. Не звертаючись до цитування григоріанської мелодики, Арво Пярт створив оригінальний хоровий цикл, у якому ключові конструктивні і змістовні ідеї текстів втілюються свіжо й переконливо.

Ключові слова: творчість Арво Пярта; *tintinnabuli*; сучасна хорова музика; богослужбова традиція західного обряду; антифон; *Magnificat*; диригентська інтерпретація.

Постановка проблеми.

Одним з найактуальніших та водночас найскладніших завдань сучасних виконавців є опанування нових творів сучасної музики.

Вони потребують не тільки належного рівня виконавської майстерності, а й ґрунтового аналітичного підходу. Плюралізм композиторських технік, характерний для ХХ та початку ХХІ століття, спонукає до ретельного та індивідуалізованого відбору аналітичного інструментарію, який часто застосовується в рамках творчості лише одного композитора або навіть одного твору. Розуміння логіки композиції того чи іншого опусу є ключовим етапом свідомого виконання. Трапляються випадки, коли досягнення творчого методу митця видається неможливим без його авторських коментарів. Саме така ситуація склалася навколо творчості естонського композитора Арво Пярта, опуси якого до 1990 років розглядалися поза специфікою його техніки *tintinnabuli*. Нині стиль А. Пярта, який відзначається поєднанням раціонального та інтуїтивного начал, є доволі дослідженим явищем і на батьківщині композитора, і за кордоном. Однак в українському музикознавстві техніка композиції А. Пярта, особливо в хороших творах *a cappella*, ще не отримала широкого висвітлення. Тому аналіз вокально-хорового твору «*Sieben Magnificat-Antiphonen*», який раніше не ставав об'єктом досліджень українських музикознавців, зокрема, його виконавського аспекту, зумовлює **наукову новизну дослідження**.

Останні дослідження і публікації. Першою працею, яка розкрила розуміння специфіки стилю *tintinnabuli* Арво Пярта, стала монографія британського диригента, спеціаліста з виконання старовинної та сучасної музики Пола Хіллера «*Arvo Pärt*» (Hillier, 1997). Книга П. Хіллера стала основою для подальших досліджень техніки композиції А. Пярта, а досвід виконання його творів став показовим. Водночас, аналіз, здійснений П. Хіллером, є базовим щодо будь-якого твору, який фігурує в його монографії, хоча в ньому частково й присутні виконавські поради. Ми ж пропонуємо глибші виконавські аналітичні нариси, які базуються на результатах концертної реалізації циклу А. Пярта.

Ще однією важливою для розуміння естетики та системи мислення А. Пярта стала публікація видавництва «Дух і Літера» (*Арво Пярт: бесіди, дослідження, розмышлення*, 2014), яка є перекладом аналогічного видання німецькою мовою і доповнена статтями інших

музикознавців. У цій збірці містяться матеріали, написані самим А. Пяртом з його рефлексією щодо власної творчості; ґрунтовна стаття Л. Браунайса про стиль *tintinnabuli* (Brauneiss, 2014); інтерв'ю Е. Рестаньо (Restagno, 2014) і стаття С. Кареди (Kareda, 2014), у яких розкривається система поглядів композитора. Проте у цих матеріалах відсутній спеціальний ракурс дослідження, який був би пов'язаний з хоровою музикою. Цим питанням займалася О. Приходько (2017), однак творчість А. Пярта в її дослідженні розглядалася з позицій роботи композитора з вербальним текстом.

Проблематика специфіки техніки *tintinnabuli* в хоровій музиці тільки починає розроблятися. Зокрема, публікація С. Гоменюк і Н. Тарасенка (2023) була присвячена особливостям композиторської техніки А. Пярта у його вокально-хорових творах на основі порівняння їх з інструментальними. Автори детально аналізують базові інструменти техніки *tintinnabuli* на прикладах ранніх творів як інструментального, так і хорового жанру. Висновки та наукові результати вищезгаданої статті будуть корисними при аналізі твору, що становить об'єкт нашого дослідження.

Також ми не можемо оминати наукові праці, в яких ґрунтовно проаналізовано музичну тканину циклу Арво Пярта, технічні рішення композитора, узгодженість М- та Т-голосів і ладо-гармонічні аспекти. У цих дисертаціях досліджено різні аспекти музики естонського композитора, зокрема й твір «*Sieben Magnificat-Antiphonen*», з різних точок зору. Дисертація Аллана Дж. Баллінджера (Ballinger, 2013) досліджує сакральні аспекти музики Пярта та її відношення до духовності, у той час як Кімберлі Енн Карджайл (Cargile, 2008) пропонує аналітичний підхід до акапельних творів композитора, розкриваючи структурні та інтерпретаційні аспекти. Дисертація Джуліана Хартриджа Сконайерса (Sconyers III, 2017) досліджує адаптацію «*Sieben Magnificat-Antiphonen*» для духового ансамблю, підкреслюючи особливості композиції А. Пярта у новому інструментальному контексті. Названі роботи спільно сприяють глибшому розумінню композиційного стилю А. Пярта, його духовних натхнень та універсальності його музики в різних виконавських середовищах.

У своїх інтерв'ю А. Пярт неодноразово декларував, що його орієнтиром у винаходженні власної композиторської техніки була стилістика давньої музики, передусім григоріанська монодія з її синкретизмом музики та слова. Він глибоко вивчав старовинні наспіви та надихався ними. У зв'язку із цим, розглянути твір «*Sieben Magnificat-Antiphonen*» було б особливо цікаво, адже він має зв'язок із Західною церковною традицією. Тому вкрай важливим етапом цього дослідження було ознайомлення із працями, що стосуються теорії та історії григоріанського хоралу, таких авторів, як Д. Гілей (Hiley, 1993) та Е. Кардін (Cardine, 2008). У середині ХХ століття суттєво підвищилася наукова і виконавська увага до давніх зразків григоріанської монодії. А згодом утворився рух, метою якого стало вивчення і порівняння ранніх рукописів, що зберегли зразки хоралу у безлінійній нотації. Шляхом порівняння різних варіантів одних і тих самих наспівів, що були зафіксовані в різних локальних рукописних традиціях, вчені і практики встановили глибокий зв'язок між словом та наспівом, який фіксували давні форми запису хоралів і який втратили більш пізні форми. Таким чином, у науковому аспекті було обґрунтовано, що слово і музика були синергетичною єдністю. Це положення поступово набуло домінуючого значення для композиторів, які зверталися до канонічних текстів.

Мета нашої статті – на основі аналізу хорового циклу А. Пярта «*Sieben Magnificat-Antiphonen*» та порівняння його частин з відповідними григоріанськими піснеспівами простежити, як композиторська трактовка цих текстів узгоджується із традицією західного християнського обряду.

У процесі дослідження реалізуються такі **завдання**:

1) проаналізувати семантику і структуру текстів Великих антифонів, описати зв'язки між текстами циклу;

2) проаналізувати григоріанські хорали на тексти Великих антифонів *Magnificat* і встановити, яким чином структура і семантика словесного тексту втілюються у григоріанській монодії, якими засобами забезпечено єдність циклу;

3) проаналізувати хоровий цикл А. Пярта «*Sieben Magnificat-Antiphonen*» з погляду співвідношення слова та музики, виявити засоби творення композиційного циклу;

4) позначити зв'язок між розумінням композиційних особливостей циклу та обґрунтуванням виконавської інтерпретації цього твору.

Методологія дослідження. У дослідженні використано загальнонаукові та специфічно музикознавчі методи. З-поміж загальнонаукових зазначимо *порівняльний* (порівнюється втілення канонічного тексту у григоріанській монодії і творі сучасного композитора), *індуктивний* (на основі аналізу окремих частин циклу А. Пярта зроблено висновки про будову цілого). Специфічно музикознавчим методом, використаним у дослідженні, є *метод аналізу системи музичних засобів* у зв'язку із канонічним текстом.

Виклад основного матеріалу дослідження.

О-Антифони (або *Великі Адвентові антифони*) є одним з давніх поетичних жанрів панегіричної поезії періоду раннього християнства. Це антифони *Магніфікату*, які співаються або читаються на Вечірні протягом семи днів (з 17 по 23 грудня) перед Святвечором. Крім семантичного зв'язку, Адвентові антифони об'єднують також і конструктивні характеристики. По-перше, сім антифонів утворюють акровірш: читання початкових літер кожного другого слова (тобто слова після «О») у зворотному напрямі дає словосполучення «*Ero cras*», що означає «Завтра я прийду». Цей конструктивний елемент працює на семантику, адже його задачею є демонстрація зворотного відліку часу до одного з найважливіших релігійних свят – Різдва Христового. По-друге, кожен із цих антифонів написаний за певною композиційною схемою: звернення, якому передус «О»; розкриття головного образу; прохання. Не беручи до уваги музичну складову цих антифонів, зауважимо, що їхня форма вже постає перед нами як циклічно завершена композиція.

Протягом багатьох століть композитори зверталися до Великих антифонів, беручи за основу власних творів як вербальне першоджерело, так і григоріанський наспів. Яскраві приклади їх використання належать таким композиторам, як К. Дезуальдо, Р. В. Вільямс, А. Пярт, Б. Чілкотт, П. Лукашевський та ін. Досвід

звернення до цих текстів демонструє розуміння цих антифонів як циклу. Ця ідея цілісної структури підтверджується найдавнішими прикладами використання О-антифонів, які пов'язані з григоріанським хоралом. Малі піснеспіви складають цикл, цілісність якого забезпечується варіативною повторністю кожного наспіву, що регулюється вербальним текстом. Для прикладу порівняємо фрагмент двох антифонів – найбільшого за кількістю складів (*Приклад 1*) та найменшого (*Приклад 2*). В основному на один склад тексту припадає один або два звуки, а в особливих випадках навіть чотири або шість. У наведеному фрагменті першого антифону 17 складів вербального тексту втілено у 24 звуках, натомість в аналогічному фрагменті п'ятого антифону 11 складів втілюються у 19 звуків. Бачимо, що, зберігаючи контур мелодичної лінії, з неї вилучають певні групи звуків таким чином, щоб не порушити загального плину наспіву.

Приклад 1. Початковий фрагмент першого антифону.

A. II d

O Sa-pi-énti-a, * quæ ex ore Alt-íssimi pro- dísti,

Приклад 2. Початковий фрагмент п'ятого антифону.

A. II d

O O-ri-ens, * splendor lu-cis æ-térnæ

Незважаючи на зміну словесного тексту, у семи григоріанських хоралах простежується тотожність синтаксичної структури, яка складається, як і вербальний компонент, з трьох фаз. (У наведених вище прикладах продемонстрована перша фаза). До того ж, у музичному плані наявні риси репризності завдяки квартовому

висхідному стрибку, що втілює ідею звернення до певного божественного образу (перша фаза) із закликом «veni» («прийди»). У цьому проявляється синкретизм музики і слова, характерний для давньої музики. Традиція розуміння семи Адвентових антифонів як циклу, увага до вербального компоненту та плавність мелодичної лінії ріднить їх музичне втілення А. Пяртом з григоріанським хоралом. Однак ті чи інші спільні ідеї втілюються композитором іншими засобами.

«*Sieben Magnificat-Antiphonen*» були написані композитором у 1988 році на замовлення Камерного хору Берлінського радіо. Переїхавши до Німеччини у 1980-му, композитор почав писати твори німецькою мовою. Цикл антифонів не став винятком, тому латинські тексти були перекладені. Оскільки елементи техніки *tintinnabuli* значною мірою залежать від структури тексту, зміна мови вербальної основи викликає певні інші зміни. Цей твір демонструє багатогранність стилю А. Пярта: беручи за основу каркас *tintinnabuli*-техніки, композитор у різний спосіб модифікує її в кожній частині.

Спираючись на традицію, А. Пярт скомпонував Адвентові антифони у цикл. Однак цілісність циклу створюється не варіюванням одного наспіву, а контрастним зіставленням окремих завершених частин. Твір мислиться як єдине наскрізне полотно завдяки принципу контрасту, який проявляється на рівні фактури, тембрів, тонального плану тощо. Власне тональна структура в «*Sieben Magnificat-Antiphonen*» визначається центральним тоном «ля». Перша і заключна частини написані в тональності *Ля-мажор*, а центральна – у *ля-мінорі*. Друга і третя частини представляють тональності, які розташовані на відстані великої терції вниз (фа-мінор – друга частина) та вверх (*до-дієз-мінор* – третя частина) від основної. У п'ятому номері використовуються дві однойменні тональності (*Мі-мажор* та *мі-мінор*), а в шостому – *Ре-мажор*. Обидва номери пов'язані з основною тональністю кварто-квінтовими відносинами. Таким чином, загальний тональний план циклу окреслює тризвуки *Ля мажору* та *ре-мінору*, де другий є дзеркальним відображенням першого.

У першому антифоні «**O Weisheit**» («О, Мудросте»), текст якого розміщено нижче (Таблиця 1), вербальна складова використовується

композитором послідовно. Єдине втручання полягає у повторенні початкового закликлу наприкінці частини.

Таблиця 1. *Текст першого О-антифону*

<i>Латиною</i>	<i>Німецькою</i>	<i>Українською</i>
O Sapientia, quae ex ore Altissimi prodiisti,	O Weisheit, hervorgegangen aus dem Munde des Höchsten,	О, Мудросте, що вийшла з уст Всевишнього,
attingens a fine usque ad finem, fortiter suaviterque disponens omnia:	die Welt umspannst du von einem Ende zum andern, in Kraft und Milde ordnest du alles:	сягаючи з кінця в кінець, із силою і ніжно впорядковуючи все:
veni ad docendum nos viam prudentiae.	o komm und offenbare uns den Weg der Weisheit und Einsicht.	прийди, щоб навчити нас шляху розсудливості.

Логіка перемінного метру основана на кількості складів у слові, де кожному слову відведено один такт. Композитор використовує силабічний стиль промовляння слова, характерний для стилю *tintinnabuli*. Структурний поділ на фрази в партитурі А. Пярта подібний до того, що був у григоріанському хоралі. В обох випадках розділові знаки знаходять своє музичне втілення. У А. Пярта кожна кома, двокрапка і крапка позначаються моментами тиші в межах одного такту, який у традиційному виконанні має тривати стільки ритмічних одиниць, скільки мав попередній такт. Частина написана для мішаного хору з використанням незмінної динаміки – *p*. Мелодичний голос розташований в партії першого і другого тенорів і являє собою рух паралельними терціями, де для першого тенора центральним тоном виступає V щабель, а для другого тенора – III-й. Напрямок руху М-голосів є перемінним, застосовуються такі модуси, як низхідний та висхідний рух до центрального тону. Т-голос поміщено в альтові партії: перші альти рухаються відповідно до перших тенорів, другі альти пов'язані з другими тенорами.

Обидва Т-голоси розташовані у найближчому верхньому положенні стосовно М-голосу.

Односкладові слова декламуються на одній висоті рівними половинними тривалостями, а у словах, що перевищують один склад, підкреслення наголошеного складу відбувається шляхом його подовження до цілої тривалості ноти. Однак два слова тексту порушують логіку побудови М-голосу: «*Hervorgegangen*» (Приклад 3) та «*offenbare*» є єдиними словами цього антифону, які складаються з більш ніж двох складів, а спосіб їх музичного втілення не відповідає встановленим правилам. Замість того, щоб покроково підніматися чи опускатися до або від основної ноти, ці слова виконуються на одній висоті, а виділяється в них тільки наголошений склад, який робить секундовий крок униз і ритмічно збільшується. Крайні голоси (сопрано та баси) вмикаються у фактуру на кожне друге слово зі звучанням I і V щаблів, які не змінюються протягом частини. Партія сопрано (звуки «ля-мі») є віддзеркаленням басової партії («мі-ля»).

Приклад 3. *Антифон №1 «O Weisheit», mm. 1–6.*

Важливо, щоб у процесі виконання М-голоси домінували у звучанні та були тембрально і позиційно рівними. Усі інші голоси мають стати своєрідним акомпанементом, допомагаючи в досягненні вершин фраз, динамічному ущільненні та філіруванні. Одним з важливих аспектів виконання є збереження чистоти квартово-квінтового

співзвуччя у крайніх групах хору (баси та сопрано). Нерегулярність їх співу змушує сконцентрувати увагу на м'якості атаки, щоб не порушити плин основного матеріалу.

У роботі з вербальним компонентом другого антифону «**O Adonai**» («О, Господи») (Таблиця 2) видозміна полягає у повторенні початкового закликів наприкінці. Крім цього, остання фраза тексту повторюється тричі.

Таблиця 2. Текст другого антифону

<i>Латинією</i>	<i>Німецькою</i>	<i>Українською</i>
O Adonai, et Dux domus Israel,	O Adonai, der Herr und Führer des Hauses Israel,	О, Господи, і провіднику дому Ізраїлевого,
qui Moysi in igne flammae rubi apparuit, et ei in Sina legem dedisti:	im flammenden Dornbusch bist du dem Mose erschienen und hast ihm auf dem Sinai das Gesetz gegeben:	що явився Мойсєєві у вогні полум'я купини і дав йому закон на Синаї:
veni ad redimendum nos in brachio extento.	o komm und befreie uns mit ausgestrecktem Arm.	прийди викупити нас із простягнутою рукою.

У частині задіяні лише партії чоловічого хору (тенор і бас), яким поперемінно доручається промовляння тексту. Динаміка тут постає більш деталізованою і простягається від *ppp* до *mf*. Фактура побудована таким чином, що текст промовляється партіями поперемінно: останній склад кожної фрази подовжується і слугує фоном (інтервал квінти) для наступного фрагменту тексту, який співає інша партія. Розподіл вербального компоненту в основному відбувається за розділовими знаками. М-голоси чергуються між партіями другого тенора і другого баса. Модус, як і в попередній частині, є перемінним, однак спільним є центральний тон – усі голоси завжди рухаються до або від І щабля. Партії першого тенора і першого баса виконують функцію Т-голосу, який розміщено у верхній позиції з розташуванням через один тон звуків тризвуку стосовно М-голосу.

Для слів, що складаються з більш ніж одного складу, кількість складів безпосередньо визначає діапазон поспівки (два склади – секунда, три склади – терція і т. д.). Наголошений склад слова розташовується таким чином, щоб він був найвіддаленішим звуком від тонального центру. Наприклад, слово «*Adonai*» має чотири склади, відповідно, діапазон поспівки має бути в обсязі кватири (Приклад 4). Наголошеним є третій склад, тому мелодична лінія не рухатиметься плавно до центрального тону, а спочатку підніметься до найвищої ноти у фразі (звук «*ci*»), яка, до того ж, виділяється ще й ритмічно, а потім зробить низхідний стрибок до тоніки (звук «*фа-дієз*»).

Приклад 4. Антифон № 2 «*O Adonai*», *mm. 1–2*.

The image shows a musical score for two parts, Tenor (T) and Bass (B). The key signature has two sharps (F# and C#). The Tenor part starts with a half note rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The Bass part starts with a half note G3, followed by a half note F#3, and a half note E3. The lyrics 'A - do - na - i, O' are written below the notes. There are dynamic markings 'p' and 'mp' and a '6' above the Tenor staff.

У заключному проведенні текст фінальної фрази доручено обом партіям, тому весь чоловічий хор співає еквіритмічно. М-голоси рухаються протилежно один одному, що вимагає кропіткої роботи з вибудовування ансамблю на вершинах фраз, які позначені довгими тривалостями. Крім того, потрібно штучно виводити на перший план М-голоси та прибирати динаміку Т-голосів. Загалом цей антифон вимагає активізації виконавської уваги, особливо в моментах утримання квінтових співзвуч, які слугують фоном для проведення основної мелодекламаційної лінії.

Третій антифон «**O Sproß aus Isais Wurzel**» («*O, Корене Єссееве*») написаний для жіночого хору. Вербальний текст (Таблиця 3) не зазнає жодних структурних змін і має фактурне розташування, подібне до того, що було в попередній частині. Останній склад фрази однієї

групи голосів «зависає», тоді як інша група голосів на цьому фоні починає наступну фразу. Розподіл тексту між хоровими партіями відбувається відповідно до розділових знаків. Паузи між попереднім і наступним проведеннями зменшується на одну лічильну одиницю (від п'яти одиниць до однієї), що створює враження прискорення плину часу та надає драматургічного напруження циклу загалом.

Таблиця 3. *Текст третього антифону.*

<i>Латиною</i>	<i>Німецькою</i>	<i>Українською</i>
O radix Jesse, qui stas in signum populorum,	O Sproß aus Isais Wurzel, gesetzt zum Zeichen für die Völker,	О Корене Єссеєве, що стоїш на знак народів,
super quem continebunt reges os suum, quem Gentes deprecabuntur:	vor dir verstummen die Herrscher der Erde, dich flehen an die Völker:	на якому царі тримати- муть свої уста, на якому народи будуть молитися:
veni ad liberandum nos, jam noli tardare.	o komm und errette uns, erhebe dich, säume nicht länger.	прийди, щоб визволити нас, не зволікай більше.

Функція М-голосу почергово надається партії другого альтя й другого сопрано, де мелодична лінія рухається по звукоряду угорської мінорної гами зі збільшеними секундами між III–IV та VI–VII щаблями. Центральні тони М-голосів з кожною новою фразою поступово підіймаються від V щабля через I та III знову до V-го. У сопрано й альтя – протилежний мелодичний рух *від* заданої ноти: у альтів – висхідний, у сопрано – низхідний.

Партії перших альтів і сопрано представляють Т-голос у верхній найближчій позиції. Ця усталена модель не порушується протягом усієї частини. Кожна пара голосів зберігає свою звучність аж до останнього слова тексту, яке співає наступна пара: у поєднанні з Т-голосами, що розташовані в близькій позиції, це створює різкі дисонуючі співзвуччя. Наприклад, у 12 такті на заключний склад фрази партії сопрано припадає інтервал малої секунди, тоді як партія альтів

вступає у 14 такті з малої терції, а коли М-голос піднімається до ноти «ре», в обох голосах утворюються малі секунди (Приклад 5). Ці хроматичні поспівки підсилюють настрої туги та очікування, про які йдеться в тексті антифону. Співзвуччя малої секунди в обох партіях вимагають від виконавців певної досвідченості та вокальної майстерності для забезпечення стабільного інтонаційного і тембрально рівного балансу цих гостро-напружених інтервалів.

Приклад 5. Антифон № 3 «O Sproß aus Isais Wurzel», mm. 7–18.

6 3 1 3 1 3 3 4

7 ge - setzt zum Zei - chen für die Völ - ker,

14 1 3 1 3 1

vor dir ver - stum - men die Herr - scher der

Наприкінці частини можна побачити примітку композитора «*attacca*», що вказує на необхідність виконання наступного антифону одразу після третього. Таке ж позначення міститься й після четвертого антифону, отже, три центральні частини циклу мають виконуватися без зупинки. В останньому такті утворюється дисонантне співзвуччя (великий мажорний септакорд), верхній звук якого є ввідним тоном до тональності наступної частини.

Поступове посилення динаміки протягом цього номера становить основну драматургічну складність для виконавців. Кожна наступна фраза теситурно піднімається, тому зростання гучності буде досить природним процесом. Утримані тони відіграють у фактурному

розвитку неабияку роль, адже музика розвивається на довгих тривалостях. Тому відповідальність за безпосереднє посилення звучності несуть саме утримані голоси.

У четвертій частині під назвою «**O Schlüssel Davids**» («О, ключ Давидів») вербальна складова (Таблиця 4) зазнає змін за рахунок потрібного повторення останньої фрази тексту. Кожний розділовий знак відіграє важливу роль у фразуванні музичного матеріалу і втілюється в партитурі у вигляді пустого такту, поміщеного між фрагментами тексту.

Таблиця 4. *Текст четвертого антифону.*

<i>Латиною</i>	<i>Німецькою</i>	<i>Українською</i>
O Clavis David et sceptrum domus Israel,	O Schlüssel Davids, Zepter des Hauses Israel,	О, ключ Давидів і скіпетр дому Ізраїлевого,
qui aperis, et nemo claudit; claudis, et nemo aperit:	du öffnest, und niemand kann schließen, du schließt, und keine Macht vermag zu öffnen:	що відкриваєш, і ніхто не зачинить; замикаєш, і ніхто не відкриє:
veni et educ vinctum de domo carceris, sedentem in tenebris et umbra mortis.	o komm und öffne den Kerker der Finsternis und die Fessel des Todes.	прийди й виведи в'язня з дому в'язниці, що сидить у темряві й тіні смерті.

Центральний номер циклу відзначається насиченим звучанням, яке створюється завдяки гучній динаміці (*ff*), залученню повного складу мішаного хору з *divisi* в кожному голосі, акордовій фактурі тощо. Чоловічий та жіночий хори дублюють один одного в інтервал октави. Зовнішні голоси кожного хору (перше сопрано і другий альт та перший тенор і другий бас) є М-голосами. У мелодичному голосі використано лише низхідний рух по звуках мінорної гами від центрального тону. Т-голоси складаються з решти внутрішніх партій і

розташовані у нижньому найближчому положенні щодо високих голосів, та у найближчому нижньому – відносно низьких.

В М-голосі кожне нове слово тексту, замість постійного повернення до центрального тону, починається з висоти, проспіваної на останньому складі попереднього слова (*Приклад 6*). Тобто А. Пярт перетворює останній звук попереднього слова в центральний тон, з якого починається наступне слово. Це створює ефект повільного опускання протягом усієї частини, що приводить до низької теситури.

Приклад 6. Антифон №4 «O Schlüssel Davids», mm. 1–3.

1 3

S O Schlüs - sel Da - vids,

A O Schlüs - sel Da - vids,

T O Schlüs - sel Da - vids,

B O Schlüs - sel Da - vids,

У тексті виділяються чотири основні фрази, й на початку кожної з них мелодична лінія знову повертається до первісного тонального центру. Однак четверта фраза лунає трічі: за першим разом мелодичний голос починається з I та III шаблів, удруге – з V та VII шаблів, на завершення – з III та V-го. Як і в попередніх частинах, А. Пярт в окремих випадках відхиляється від установлених ним принципів руху голосів. Найпомітнішим винятком є останній такт твору. Мелодія двоскладового слова «Todes» мала б спуститися вниз на другому складі, однак композитор залишає останній склад на тій самій ноті. Номер закінчується дисонуючим звучанням (перше

обернення великого мажорного септакорду) з позначкою «*attacca*», як і у попередніх антифонах.

Активність туттійного хорового вступу продиктована теситурними та динамічними умовами. Усі нижні голоси партій повинні артикулювати слова в надактивний спосіб. З поступовим зниженням високої теситури до більш зручної високим голосам також варто долучатися до активної артикуляційної роботи. У середній теситурі може виникати загроза деактивації артикуляційного апарату, однак слід твердо переконати виконавців у необхідності належного промовляння слова.

Модифікації, які відбуваються із вербальним текстом (Таблиця 5) п'ятої частини «*O Morgenstern*» («О, Сходе»), споріднюють її з першою та другою частинами: залишаючи послідовний плин вербального тексту, композитор вводить у кінці початкову закличну фразу. Тут зберігається поділ на фрази, між якими поміщено паузи тривалістю в один такт. Приводом для розмежування тексту стають або розділові знаки (коми, крапки, двокрапки), або сполучник «*und*».

Таблиця 5. *Текст п'ятого антифону.*

<i>Латиною</i>	<i>Німецькою</i>	<i>Українською</i>
O Oriens, splendor lucis aeternae	O Morgenstern, Glanz des unversehrten Lichtes.	О Сходе, сяйво вічного світла
et sol justitiae:	Der Gerechtigkeit strahlende Sonne:	і сонце правди,
veni et illumina sedentes in tenebris et umbra mortis.	o komm und erleuchte, die da sitzen in Finsternis und im Schatten des Todes.	прийди й освіти тих, що сидять у темряві й тіні смертній.

Частина призначена для мішаного хору, як і попередня, однак характер її звучання суттєво відрізняється. Кількість голосів коливається від чотирьох до шести. Лише у групі басів здійснюється *divisi*. Контрастним також є і динамічний план, який простягається від *pp* до *ppp*, хоча заради вокальної свободи у виконанні допускаються

гучніші динамічні нюанси. Але вони не мають виходити за рамки *p*. Найбільш очевидною відмінністю цієї частини від решти номерів є політональність – одночасне співіснування однойменних тональностей *Mi-мажору* (в Т-голосах) та *фрігійського mi-мінору* (в М-голосах). Комбінація цих двох тональностей персоніфікує темряву і світло, про які йдеться в тексті.

П'ятий антифон презентує чи не найскладніше співвідношення М- і Т-голосів. Партії альти і першого басу представляють М-голоси, які рухаються у протилежних напрямках та поперемінно вгору або вниз від тонального центру (V щабель). Відхилення від основних правил техніки *tintinnabuli* полягає в тому, що кожен наголошений склад слова виділяється шляхом розспівування його на два звуки вгору або вниз відповідно до руху по звукоряду гами. Таким чином, у другому такті (Приклад 7) в партії сопрано перший склад переходить від ноти «сі» до ноти «ля», а наступний склад повторює попередню ноту.

Приклад 7. Антифон №5 «O Morgenstern», mm. 1-2.

The image shows a musical score for the antiphon 'O Morgenstern' in 3/6 time. It features four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked with a quarter note equal to a common time signature (♩ = C). The dynamic is *pp*. The lyrics are 'O Mor - genstern,'. The score shows the first two measures of the piece. In the second measure, the Soprano part has a melisma on the syllable 'genstern', moving from a G#4 note to an A4 note.

Т-голоси (сопрано і тенор), як і пов'язані з ними М-голоси, також рухаються протилежно один одному. Складність Т-голосу полягає в його змінному індексі. Сопрано починають із нижньої найближчої позиції відносно партії альтів, що протягом усієї частини чергується з верхньою найближчою позицією, тоді як Т-голос тенора починається з позиції, найближчої до першого басового М-голосу, що подібним чином змінюється на нижню позицію. Однак зміна індексу відбувається не на кожній наступній ноті, а продиктована структурою слова та наголошеними і ненаголошеними складами. Партії другого і третього басів не включені в систему голосів *tintinnabuli*-техніки, натомість вони з'являються зі звучанням чистої квінти (або просто звуком V щабля) в першій, третій, п'ятій та сьомій фразях.

Завдання виконавців полягає у відтворенні закладеного композитором контрасту між попередньою активною, насиченою та повнозвучною частиною і прозорою, аскетичною за звучанням п'ятою. Потрібно налаштуватися на зовсім інший плин часу та нову динамічну шкалу, але разом із тим важливо залишити ясною і зрозумілою вербальну складову. Т-голоси партій тенора і сопрано охоплюють досить широкий діапазон, однак зміна теситури не має відображатися на динаміці звучання цілого. Диригенту слід скерувати баланс усіх голосів таким чином, щоб на будь-якому теситурному відрізку звучання хору було м'яким і злагодженим.

Шоста частина «**O König aller Völker**» («О, Царю народів») відрізняється від решти частин складною ритмічною побудовою. Якщо до цього вербальний текст переважно промовлявся еквіритмічно всіма групами хору, то шостий номер демонструє ярусну ритміку, де текст антифону (*Таблиця 6*) промовляється різними хоровими партіями з різною швидкістю.

Частина написана для мішаного хору та побудована як пропорційний канон між партією сопрано та чоловічими голосами (*Приклад 8*): партія групи сопрано викладена крупними тривалостями (половинними та цілими), а партія групи чоловічих голосів має такий самий ритм, що і сопрано, але у зменшенні вдвічі (чверті та половинні). У результаті партії тенора і баса повторюють текст двічі (у початковій формі та інверсії), а сопрано – лише один раз.

Таблиця 6. Текст шостого антифону.

Латинною	Німецькою	Українською
O Rex gentium, et desideratus earum,	O König aller Völker, ihre Erwartung und Sehnsucht,	О Царю народів, бажання їхнє,
lapisque angularis, qui facis utraque unum:	Schlußstein, der den Bau zusammenhält:	і наріжний камінь, що робиш обох одним:
veni et salva hominem, quem de limo formasti.	o komm und errette den Menschen, den du aus Erde gebildet!	прийди і спаси людину, яку ти створив із глини.

Приклад 8. Антифон №6 «O König aller Völker», мм. 1–4.

♩ = 120

S
O Kö - nig al - ler Völ - ker,

A
O Kö - nig al - ler Völ - ker,

T
O Kö - nig al - ler Völ - ker, ih - re Er - war - tung

B
O Kö - nig al - ler Völ - ker, ih - re Er - war - tung

М-голос розташований в партії другого сопрано і другого тенора. Їх центральним тоном є V щабель, а напрям руху поперемінно веде до центрального тону або від нього. Принцип побудови мелодичного голосу у цьому номері збігається з таким у четвертій частині, де наголошений склад має розташовуватися у найвіддаленішій від основного тону точці. Як уже зазначалося, другий тенор повторює

текст двічі. В обох проведеннях ритм залишається незмінним, однак мелодична лінія другого проведення є інверсією першого. Ця інверсія не є буквальною, бо композитор зберігає тональність, а тому використовує інші інтервали. Партія другого сопрано має мелодичну лінію, ідентичну мелодії другого тенора в першому проведенні. Друге сопрано має відповідний Т-голос у першому сопрано, розташований у верхній найближчій позиції. Другий тенор має два Т-голоси: у партії першого тенора та баса використаний другий індекс, однак у першому випадку це верхнє положення, а у другому – нижнє.

У цьому антифоні бере участь ще один голос – альт. Через використання коротших тривалостей альти промовляють текст антифону двічі, після чого ще два рази звучить заключна фраза. Рівномірна декламація на основному тоні ладу створює безперервну напругу, яка поступово наростає. Композитор виділяє альтову партію ще й динамічно. У той час як усі хорові партії починають частину в нюансі *pp*, альти вступають пізніше в динаміці *p* (Приклад 8). Незважаючи на наростання звучання, партія альтів на один нюанс має бути гучнішою. Тільки наприкінці номера динамічні позначки у всіх партіях збігаються – голоси об'єднуються в повнозвучному *ff*. Задача диригента – правильний розрахунок поступового крещендо. Поліпластовість фактури становить певну складність, тому, перед тим як працювати над звучністю повного складу, варто якісно пропрацювати кожний пласт. А у з'єднаному звучанні всіх хорових голосів кожна партія має прислухатися до декламації альтів і намагатися не перебивати її динамічно.

Заключний номер «**O Immanuel**» («О, Еммануїле») проводить текст антифону (Таблиця 7) тричі, і в кожному проведенні використовуються різні виконавські склади, фактура, співвідношення Т- та М-голосу тощо.

У першому розділі антифону задіяний жіночий хор (з *divisi* в партії альтів) і партія тенора. Динаміка простягається від *pp* до *ff*. Тактові риси відділяють не слова, як це було в попередніх частинах, а фрази, які у вербальному тексті позначені розділовими знаками. Перший, другий альт і тенори представляють М-голоси. Вони поступово рухаються вгору, але не паралельно, а швидше ковзаючи.

Наприклад, у першій фразі «O Immanuel» другі альти зберігають висоту «ля», тоді як перші альти й тенори крокують на секунду вгору на другому складі слова (*Приклад 9*).

Таблиця 7. *Текст сьомого антифону.*

<i>Латиною</i>	<i>Німецькою</i>	<i>Українською</i>
O Emmanuel, Rex et legifer noster,	O Immanuel, unser König und Lehrer,	О Еммануїле, Царю наш і Законодавче,
exspectatio gentium et salvator earum:	du Hoffnung und Heiland der Völker:	надіє народів і їх Спасителю:
veni ad salvandum nos, Domine Deus noster.	o komm, eile und schaffe uns Hilfe, du unser Herr und unser Gott.	прийди спасти нас, Господи Боже наш.

Приклад 9. *Антифон № 7 «O Immanuel», тт. 1–2.*

$\text{♩} = \text{♩}$
5
p
 S O Im - ma - nu - el, un - ser Kō - nig und Leh - rer,
mp
 A O Im - ma - nu - el, un - ser Kō - nig und Leh - rer,
mp
 T O Im - ma - nu - el, un - ser Kō - nig und Leh - rer,
 B

Т-голос представлений всього однією партією – сопрано – і розташований відносно партії першого альту у верхній найближчій позиції. Сопрано вступають першими, а М-голоси у вигляді тризвуків вступають наче із запізненням в одну чверть. Маючи однаковий ритмічний малюнок, ці два фактурних пласти рухаються поперемінно протягом усього розділу.

Починаючи з другого розділу, повертається тактовий поділ за словами тексту, водночас М-голоси (альти і тенори) повертаються до моделі першого антифону. У цих двох партіях представлений рух паралельними секстами, а їх центральними тонами є III та V шаблі, з перемінним висхідним та низхідним рухом до тонального центру. Слова, що мають більше ніж два склади, декламуються на одній висоті з відхиленням на один крок угору чи вниз на наголошеному складі. Сопрано і басы поділяються на три голоси і застосовують просторові кварто-квінтові звучання, створюючи фон над і під М-голосами. Цей фрагмент частини має виконуватися в динаміці *ff*, щоб у заключному розділі раптово переключитися на *pp*. У третьому викладі тексту сопрано і басы замовкають на перших двох словах, щоб проспівати наступні два слова, і так далі поперемінно. Партії альтів і тенорів містять *divisi*, де верхні голоси обох партії функціонують як Т-голоси у найближчій верхній позиції. Повернення тихої динаміки, темпу й фактури першої частини у третьому розділі заключної частини демонструє аркову будову загального циклу.

Висновки.

Розглянувши католицький Адвентовий цикл Великих антифонів, який Арво Пярт використав як текстологічне джерело, ми можемо підсумувати, що композитор не йшов шляхом збереження канонічної мелодії на ці сакральні тексти. Натомість він залишив ідею циклу, але реалізував її інакшим чином. На посилення єдності циклу спрямовані такі засоби, як 1) контраст: почерговість тембрів (чоловічий, жіночий та мішані хори), деталізований динамічний план (особливо у шостому антифоні), фактурні контрасти між номерами (№№ 3–4 та 2), створення наскрізної логіки всього циклу: тональний план з центральним тоном «ля», аркова композиційна будова, техніка *tintinnabul*», яка проникає у всі номери, поєднуючи їх.

З одного боку, А. Пярт дотримується традиції, адже він komponує тексти разом із музичним матеріалом саме у формі циклу. Але, з іншого боку, інструменти об'єднання окремих творів у цикл не наслідують у буквальному вигляді канонічну співацьку традицію католицької церкви. Тому можна сказати, що цим твором А. Пярт оновлює традицію та шукає нові способи циклізації семи Великих антифонів.

Хорова музика А. Пярта є унікальною та актуальною за своєю суттю, отже, інтерес до його творів лише зростає, особливо в українських музичних колах. Незважаючи на трагічні події в Україні, протягом майже трьох років дії воєнного стану, музика естонського композитора виконується по всій країні, починаючи від деокупованої Бучі. Це найкраще демонструє прагнення музикантів виконувати сучасну музику, розвиваючи національну виконавську традицію, й дає всі підстави для подальшого поглибленого аналізу музикознавцями творів естонського митця.

ЛІТЕРАТУРА

- Арво Пярт: беседи, дослідження, розмишлення* (2014). Н. Пярт, С. Гоменюк, В. Богуславская, & Н. Комарова (Ред.). Київ: Дух і Літера.
- Браунайс, Л. (2014). Введение в стиль *tintinnabuli*. *Арво Пярт: беседи, дослідження, розмишлення*, Н. Пярт, С. Гоменюк, В. Богуславская, Н. Комарова (ред.), сс. 125–194. Київ: Дух і Літера.
- Гоменюк, С., Тарасенко, Н. (2023). Особливості раннього стилю *tintinnabuli* Арво Пярта: взаємодія слова і числа. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 137, 95–109.
- Карета, С. (2014). Назад к истоку. *Арво Пярт: беседи, дослідження, розмишлення*, Н. Пярт, С. Гоменюк, В. Богуславская, Н. Комарова (ред.), сс. 195–204. Київ: Дух і Літера.
- Приходько, О. (2017). *Хорова музика а cappella другої половини ХХ – початку ХХІ ст.: теоретичне осмислення і виконавські підходи*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Рестаньо, Э. (2014). В диалогe с Арво Пяртом. *Арво Пярт: беседи, дослідження, розмишлення*, Н. Пярт, С. Гоменюк, В. Богуславская, Н. Комарова (ред.), сс. 17–124. Київ: Дух і Літера.
- Ballinger, A. J. (2013). *In Quest of the Sacred: Arvo Pärt and Sieben Magnificat-Antiphonen*. (D. M. A. diss.). University of Connecticut. Storrs, Mansfield. <https://opencommons.uconn.edu/dissertations/64>
- Cardine, E., Dom. (2008). *Semiologia gregoriańska*. (Przekład. z jęz. ang. M. Kaziński, M. Siciarek [Orig. ed.: Cardine, E. (1968). *Semiologia gregoriana: Note raccolte dalle lezioni*. Roma: Pontificio istituto di musica sacra]). Kraków: Wydawnictwo Benedyktynów Tynieć.

- Cargile, K. A. (2008). *An Analytical Conductor's Guide to the SATB A Capella Works of Arvo Part*. (D. M. A. diss.). University of Southern Mississippi. Hattiesburg, MS. <https://aquila.usm.edu/dissertations/1106>
- Hiley, D. (1993). *Western Plainchant: A Handbook*. Oxford: Clarendon Press.
- Hillier, P. (1997). *Arvo Pärt* Oxford: Clarendon Press. (Oxford Studies of Composers).
- Sconyers III, J. H. (2017). *Arvo Part, Sieben Magnificat-Antiphonen: A Transcription for Wind Ensemble*. (Doctoral diss.). University of South Carolina. Columbia. <https://scholarcommons.sc.edu/etd/4190>

REFERENCES

- Arvo Pärt: Conversations, Research, Reflections* (2014). N. Pärt, S. Homeniuk, V. Bohuslavskaya, & N. Komarova (eds.). Kyiv: Dukh i Litera [in Russian].
- Ballinger, A. J. (2013). *In Quest of the Sacred: Arvo Pärt and Sieben Magnificat-Antiphonen*. (D. M. A. diss.). University of Connecticut. Storrs, Mansfield. <https://opencommons.uconn.edu/dissertations/64> [in English].
- Brauneiss, L. (2014). Introduction to Tintinnabuli Style. In N. Pärt, S. Homeniuk, V. Bohuslavskaya, & N. Komarova (eds.), *Arvo Pärt: Conversations, Research, Reflections*, pp. 125–194. Kyiv: Dukh i Litera [in Russian].
- Cardine, E., Dom. (2008). *Semiologia gregoriańska [Gregorian semiology]*. (Transl. from English by M. Kaziński, M. Siciarek [Orig. ed.: Cardine, E. (1968). *Semiologia gregoriana: Note raccolte dalle lezioni*. Roma: Pontificio istituto di musica sacra]). Kraków: Wydawnictwo benedyktynów Tyniec [in Polish].
- Cargile, K. A. (2008). *An Analytical Conductor's Guide to the SATB A Capella Works of Arvo Part*. (D. M. A. diss.). University of Southern Mississippi. Hattiesburg, MS. <https://aquila.usm.edu/dissertations/1106> [in English].
- Hiley, D. (1993). *Western Plainchant: A Handbook*. Oxford: Clarendon Press [in English].
- Hillier, P. (1997). *Arvo Pärt* Oxford: Clarendon Press. (Oxford Studies of Composers) [in English].
- Homeniuk, S., Tarasenko, N. (2023). Features of the early ‘tintinnabuli’ style in the works by Arvo Pärt: interaction a word and a number. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 137, 95–109 [in Ukrainian].
- Kareda, S. (2014). Back to the roots. In N. Pärt, S. Homeniuk, V. Bohuslavskaya, & N. Komarova (eds.), *Arvo Pärt: Conversations, Research, Reflections*, pp. 195–204. Kyiv: Dukh i Litera [in Russian].

- Prykhodko, O. (2017). *Choral music a cappella of the second half of the 20th – early 21st centuries: theoretical understanding and performance approaches*. (PhD diss.) Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv [in Ukrainian].
- Restagno, E. (2014). In dialogue with Arvo Pärt. In N. Pärt, S. Homeniuk, V. Bohuslavskaya, & N. Komarova (eds.), *Arvo Pärt: Conversations, Research, Reflections*, pp. 17–124. Kyiv: Dukh i Litera [in Russian].
- Sconyers III, J. H. (2017). *Arvo Part, Sieben Magnificat-Antiphonen: A Transcription for Wind Ensemble*. (Doctoral diss.). University of South Carolina. Columbia. <https://scholarcommons.sc.edu/etd/4190> [in English].

Nazarii Tarasenko

Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music,
creative postgraduate student,
the Choral Conducting Department
e-mail: nazarii.tarasenko@gmail.com
ORCID iD: 0009-0004-7797-306X

Arvo Pärt’s “Sieben Magnificat-Antiphonen”: rethinking tradition

Statement of the problem.

In the Ukrainian musical community both, performing and scientific, Arvo Pärt’s works arouses interest, although their presence in the repertoire of our musicians and in the studies of musicologists is insufficient. The reason for this lies, in particular, in the misunderstanding of the specifics of A. Pärt’s style. The feigned simplicity, lack of external eventfulness gives rise to the opinion that A. Pärt’s works cannot be an accent of the concert program, it is difficult to attract the attention of the listener for those works. In such conditions, the role of research is important, which would explain and comment on the principles of A. Pärt’s aesthetics and technique, reveal the depth of the content of his work and the perfection of his stylistic solutions. The mentioned problem is especially acute in relation to A. Pärt’s choral music, which, compared to the instrumental works of the composer, is much less researched and commented on. This article is designed to fill this gap. It focuses on the peculiarities of the embodiment of the sacred word in A. Pärt’s choral cycle “Sieben Magnificat-Antiphonen” on the comparison of the composer’s approach

and the Gregorian tradition, as well as on the specifics of the functioning of the “tintinnabuli” technique in the conditions of the choral texture.

Objectives, methods, and novelty of the research.

The purpose of the study is basing on the analysis of A. Pärt’s choral cycle “Sieben Magnificat-Antiphonen” and its comparison with the corresponding Gregorian chants, to trace how the composer’s interpretation of these texts is consistent with the tradition of the Western Christian rite. The cycle is analyzed for the first time in Ukrainian musicology, which determines the scientific novelty of the study. The research uses general scientific and specifically musicological methods. Among the general scientific ones, there are the comparative (compares the embodiment of the canonical text in the Gregorian monody and the work by a modern composer) and the inductive (based on the analysis of individual parts of A. Pärt’s cycle, the conclusions are drawn about the structure of the whole). The method of analyzing the system of musical instruments in connection with the canonical text is a specifically musicological one.

Results and conclusion.

As a result of the analysis of the verbal text of the “Seven Antiphons” and its musical embodiment in the Gregorian chants and A. Pärt’s choral cycle, we came to the following conclusions:

1. The verbal text of the antiphons is a seven-part cycle, in which the constituent parts are united by content and structure, and the structural unification is designed to emphasize the main idea of the text: active anticipation of the Nativity of Christ.

2. The constructive unity laid down in the seven short verbal texts of the antiphons realized in the Gregorian chant: all seven antiphons have a similar melody; it alternately changes, reflecting changes in the number of syllables in the verbal text; despite these changes, the key intonations (initial and cadential structures, the method of implementing the pitch mode) remain unchanged in all seven chants.

3. The idea of a cycle in the work by A. Pärt is also realized by musical means, but these means are different than in the Gregorian tradition. The key means of creating a cycle for A. Pärt are not variant repetition (as in the Gregorian chants), but contrast and end-to-end development; the contrast is realized by means of dynamics and choral texture, and the through development – by the tonal organization of the cycle and the specifics of using the “tintinnabuli” technique.

The analysis of A. Pärt’s choral cycle confirms: the composer rethinks the tradition, remaining faithful “not to the letter, but to the spirit” of the ancient

texts. Without resorting to quoting the Gregorian melody, A. Pärt created an original choral cycle in which the key constructive and meaningful ideas of the texts are embodied in a fresh and convincing way.

Key words: *the works by Arvo Pärt; tintinnabuli; modern choral music; liturgical tradition of the Western rite; antiphon; Magnificat; conductor's interpretation.*

Стаття надійшла до редакції 2 червня 2024 року

УДК 785.6(1-027.63)"19/20"

DOI 10.34064/khnum2-3512

Ващенко Олена Вікторівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
кандидатка мистецтвознавства, доцентка,
кафедра історії української та зарубіжної музики
e-mail: elen.vashchenko@gmail.com
ORCID iD: 0000-0003-0130-7568

**Тенденції розвитку зарубіжного інструментального
концерту кінця ХХ – першої чверті ХХІ століття**

У статті розглядаються зразки зарубіжного інструментального концерту за період 1995–2024 років, зокрема твори К. Акіхо, Ф. Гласса, А. Дормана, М. Маццолі, Тан Дуна, Ю. Тіенсуу, С. Хаапамякі, Д. Фудзікури, И. Чін та інших митців, з метою виявлення загальних тенденцій розвитку жанру наприкінці ХХ – в першій чверті ХХІ століття. Подібні спроби досі не здійснювалися, що й зумовлює новизну результатів дослідження. Аналіз низки сучасних зарубіжних зразків концертного жанру показав, що у сфері інструментального концерту продовжують свій розвиток тенденції, заявлені у ХХ столітті, зокрема змішування стилістичних елементів, взаємодія з далекими жанровими моделями, послаблення принципу сонатності і ролі сонатної форми або її витіснення іншими структурами. Водночас спостерігається ряд новітніх явищ, які зародилися у ХХ столітті, однак переважно не розповсюджувалися на жанр інструментального концерту, зокрема: розширення кола інструментів, які можуть виконувати функцію сольних (звернення до нових етнічних різновидів, залучення видових інструментів або декількох представників групи в рамках одного твору, винахідництво, структурна чвертьтонова модифікація традиційних моделей); урізноманітнення темброво-виражальної і віртуозної палітри соліста за рахунок арсеналу розширених виконавських технік, а також новий тип віртуозності соліста.

Ключові слова: *інструментальна музика; жанр; інструментальний концерт; зарубіжна музика ХХ–ХХІ століть; розширені виконавські техніки.*

Постановка проблеми.

Інструментальний концерт залишається однією з найважливіших жанрових сфер композиторської творчості кінця ХХ – першої чверті ХХІ століття, що підтверджує широка палітра творів, написаних митцями різних національних шкіл і напрямів. Серед них – Філіп Гласс (13 концертів, з них 10 написано у ХХІ столітті), Калеві Аго / *Calevi Aho* (близько 40 концертів, з яких 36 створено у ХХІ столітті), Тан Дун / *Tan Dun* (близько 20 концертів за період від 1994 до 2021 року), Джон Адамс (10 концертів, з них 8 – у ХХІ столітті), Мирослав Скорик (15 концертів, з них 8 написано у ХХІ столітті), Еса-Пекка Салонен / *Esa-Pekka Salonen* (8 концертів, з них 6 – у ХХ столітті), Ейноюгані Раутаваара / *Einojuhani Rautavaara* (близько 18 концертів, з них 6 – у ХХІ столітті), Инсук Чін / *Unsuik Chin* (7 концертів за період від 1996 до 2021 року), Дай (Дай) Фудзікура / *Dai Fujikura* (21 концерт за період від 2004 до 2023 року), Авнер Дорман (16 концертів за період від 1995 до 2022 року). До концерту звертаються і такі видатні представники музичної культури сучасності, як Ерроллін Воллен / *Errolllyn Wallen*, Міссі Маццолі / *Missy Mazzoli*, Кайя Сааріаго / *Kaija Saariaho*, Сампо Хаапамякі / *Sampho Haapamäki*, Ней Розауро / *Ney Rosauero*, Пітер Махайдік / *Peter Mahajdik*, Юкка Тіенсуу / *Jukka Tiensuu*, Лі-Інг Ву / *Li-Ying Wu* тощо. При цьому концерт нерідко виявляється основним полюсом творчого тяжіння композиторів порівняно із симфонією, представленою в їхньому доробку поодинокими зразками (Тан Дун) або взагалі витісненою на периферію чи відсутньою (М. Скорик, І. Чін, Д. Фудзікура, А. Дорман). Вибір кола композиторів, представлених у нашому дослідженні, зумовлений не тільки плідною роботою цих митців у жанрі концерту, але й їх репрезентативністю для музичної культури певного регіону чи навіть за його межами¹, виконуваністю творів², представлених на різних світових сценах. Різні за своєю

¹ Наприклад, Тан Дун – усесвітньо відомий артист і посол доброї волі UNESCO, лауреат найпрестижніших нагород сучасності, включаючи премії *Grammy*, *Oscar*, «Золотий Лев» тощо, а його музику виконують провідні оркестри всього світу (Tan Dun, 2024).

² Згідно з даними за 2022 рік одного з найкрупніших вебсайтів, який веде

стилістикою, естетичним рівнем, композиційними принципами та виконавськими техніками, новітні твори по-різному віддзеркалюють сучасний етап розвитку інструментального концерту і викликають закономірне питання, що саме їх об'єднує.

Останні дослідження і публікації. Нещодавні дослідження демонструють зростаючий інтерес до трансформацій жанру концерту у ХХ столітті. Так, Т. Е. Рід вивчає концерти для труби з оркестром, написані у цей час (Reed, 2020). Дисертація Д. Максименко (2018) присвячена європейському саксофонному концерту; серед зразків ХХ століття в ній розглядаються концерти А. Ешпая, О. Флярковського, В. Рунчака. Жанровий різновид концерту для фортепіано і струнних на матеріалі творів П. Хіндемита, А. Шнітке, Є. Станковича висвітлює Б. Решетілов (2021). О. Антонова здійснює аналіз окремих зразків американського концерту ХХ століття, у тому числі творів Ф. Гласса, Дж. К. Менотті (Антонова, 2022), Е. Макдауела (Антонова, 2023), С. Барбера (Антонова, 2021).

Меншої уваги удостоєний концерт кінця ХХ – першої чверті ХХІ століть, хоча у цьому напрямі вже відбуваються суттєві зрушення, що підтверджують публікації В. Мартинової (2019), Н. Зимогляд (2022), А. Новак (Nowak, 2023), Ф. Х. Т. Руїса (Ruiz, 2023), О. Василенка (2023) та дисертація К. Сліпченко (2023).

Зокрема, В. Мартинова (2019) розглядає концерт для гобоя у творчості композиторів «новітнього часу», охоплюючи більше 70 творів у часовому діапазоні від 1919 (Концерт для гобоя з оркестром Дж. Пауера) до 2018 року (Дж. Вейр). Дослідниця виділяє три

статистику класичної музики – *Bachtrack*, до п'ятірки найбільш виконуваних композиторів сучасності увійшли митці, які працюють у жанрі концерту, зокрема Дж. Адамс (третє місце), Ф. Гласс (п'яте місце). У першу «лігу» потрапили і 20 композиторок, серед них – К. Сааріаго, І. Чін, Е. Воллен та М. Маццолі (On the up: *Bachtrack's Classical Music Statistics 2022, 2023, 05 January*). Можна спостерігати і за успіхом окремих творів. Так, Концерт для сямісена з оркестром Д. Фудзікури, прем'єра якого відбулась у 2019 році в Нью-Йорку, наразі вже було виконано дев'ятьма різними оркестрами (Fujiyuga, n.d.); а, до прикладу, Віолончельний концерт І. Чин видання «*The Guardian*» визнано «одним із найважливіших» із часів Віолончельного концерту В. Лютославського 1970 року (Clemens, 2014).

групи творів: академічну, яка характеризується зверненням до класичної тричастинної композиції, типового для неї темпового співвідношення, усталених функцій і форм частин (сонатна – тричастинна – рондо-соната), а також традиційного артикуляційно-штрихового комплексу (Мартінова, 2019: 77). Друга група втілює експериментальну тенденцію, «відображену через свободу структури» і «використання нетрадиційних прийомів гри» (там само). Третю визначено як пасторальну, «засновану на виокремленні ключової семантики гобойного звукообразу» (там само). Ці групи дозволяють представити напрями розвитку сучасного гобойного концерту за параметрами жанру (структура, функції частин) та виконавських прийомів і технік, а також специфіки тембру і звукообразу.

Н. Зимогляд досліджує трансформації українського фортепіанного концерту на межі ХХ–ХХІ століть, виявляючи таку новітню тенденцію в його розвитку, як редуційна трансформація або «кристалізація-мінімалізація структури» (Зимогляд, 2022: 113). У той же час, більшість інших характеристик українського фортепіанного концерту, як-от суб'єктивізація змісту, алюзійність, «меморіалізація», «деструкція академічного локусу» (там само), апелюють до тенденцій музики ХХ століття.

А. Новак, досліджуючи нові естетичні ідеї і «пам'ять жанру» польських концертів ХХ та ХХІ століть, виділяє концерт Агаги Зубель, у якому звучать два фортепіано – натуральне і «штучне», препароване (прищіпка для тканини, гумка, гвинт), що втілює ідею «сучасної віртуозності» (Nowak, 2023: 4). Новизна Третього фортепіанного концерту «Фрагменти пам'яті» (2019) З. Краузе полягає в тому, що піаніст виконує лише наративний сюжет, визначений послідовністю слів (Nowak, 2023: 7).

О. Василенко виокремлює таку новітню тенденції розвитку баянного концерту, як органологічне оновлення за рахунок чвертьтонового варіанта інструмента (Василенко, 2023: 67). К. Сліпченко (2023) виділяє ряд тенденцій, притаманних розвитку домрового концерту, шлях якого охоплює період від 1947 до 2019 року. Характеристики творів двох його останніх етапів, позначених дослідницею, виявляються співзвучними і зарубіжному концерту, зокрема тенденція

до жанрової взаємодії (1980–1993), що, зрештою, приводить до нового жанрового синтезу і мозаїчності форми (1998–2019).

Здійснений огляд останніх публікацій дозволяє резюмувати, що поточні дослідження концерту кінця ХХ – першої чверті ХХІ століття переважно фокусуються на доробку одного митця, національної школи – української (Н. Зимогляд, К. Сліпченко), іспанської (Ф. Х. Т. Руїс), польської (А. Новак), або різновиді цього жанру для певного інструмента, як, наприклад, гобойному концерті (В. Мартинова), фортепіанному (Н. Зимогляд, А. Новак), баянному (О. Василенко), домровому (К. Сліпченко), концерті для оркестру (Ruiz, 2023). При деяких важливих спостереженнях щодо «сучасної віртуозності» соліста (А. Новак), «жанрової взаємодії» (К. Сліпченко), композиційної редуції (Н. Зимогляд) спроби виявити загальні тенденції розвитку зарубіжного концерту кінця ХХ – першої чверті ХХІ століття досі не здійснювалися, що зумовлює **новизну отриманих результатів цього дослідження**.

Його **метою** є визначення спільних ознак інструментальних концертів кінця ХХ – першої чверті ХХІ століття та виокремлення на цій основі деяких тенденцій розвитку зарубіжного концерту на сучасному етапі.

Для цього залучені такі **методи**:

- *історичний* – для виявлення спадкоємності окремих зразків концерту і жанру у цілому;
- *структурно-функціональний* – для аналізу музичної партитури концерту з погляду музично-виражальних засобів, форми, структури, специфіки застосування оригінальних виконавських прийомів;
- *порівняльний* – для пошуку спільних закономірностей, характерних для різних зразків жанру концерту.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Серед характеристик, притаманних новітньому концерту, що починають проявлятися в останні роки ХХ століття, привертає увагу **розширення кола інструментів, які можуть виконувати функції сольних**. Поряд із традиційними претендентами, серед яких пальму першості все ще зберігають скрипка та фортепіано, композитори

звертаються до раніше не вживаних національних, нерідко екзотичних, тембрів. Рекордсменами з опанування нової тембрової палітри можуть за правом вважатися представники **крос-культурного напряму** сучасної музики, зокрема Дай Фудзікура, уродженець Японії (нар. 1977, Осака), який у 15-річному віці переїхав до Великої Британії і з того часу веде активну діяльність в різних країнах Європи; американо-китайський композитор Тан Дун (нар. 1957); представниця південнокорейської музичної культури Инсук Чін (нар. 1961), яка отримала музичну освіту в Сеулі, однак пізніше навчалась у Д. Лігеті (Гамбург); тайванська композиторка Лі-Інг Ву (нар. 1978), яка навчалася в Королівській консерваторії Данії і нині проживає в Копенгагені.

Дай Фудзікура пише низку концертів для японських інструментів, у тому числі щипкових – сямісена (2019) та кото (два концерти – 2020, 2022) – і сякухаті – поздовжньої бамбукової флейти з торцевим дуттям (2021). Для сямісена та кото характерні розгалужені системи технік гри та відповідна термінологія, що може становити додатковий бар'єр для бажаючих опанувати ці інструменти. Сямісен³ розповсюджений у побуті, у сольному та ансамблевому музикуванні і навіть у сучасній рок-музиці Японії (наприклад, *Wagakki Band*). Порівняно з його аналогами в європейській музичній культурі, зокрема домрою, він відзначається ширшими перкусійними можливостями і «агресією» звуковидобування, чому не в останню чергу завдячує великому міцному плектру (медіатору). Це зумовлює широту образно-виражальної палітри інструмента, яку розкриває в Концерті для сямісена Д. Фудзікура (Fujikura, 2018/2019). Так, у повільній інтродукції композитор вибудовує сонорно-шумову атмосферу саспенсу за рахунок оркестрових динамічних хвиль і безперервного тривожного тертя струн сямісена краєм медіатора (прийом *suri-bachi*) з ковзаннями між тонами, що поєднується

³ Сямісен – це триструнний інструмент лютневого сімейства, з довгим грифом, без ладів. Йому властиві різні техніки (перебори пальцями, ковзання долонею, постукування, удари медіатором, *pizzicato* медіатором та без нього, різноманітні ковзання). Детальне описання технік гри можна знайти на ресурсі *Pro Musica Nipponia* (Shamisen, 2002).

з *vibrato*, а також звуковидобуванням нігтем лівої руки без медіатора (*suri-yubi*, т. 29). Функцію рефрену концерту виконує активна тема з ритмом скачки (чотири проведення). Перший епізод (т. 105) розкриває можливості інструмента з погляду дрібної етюдної техніки, а тематизм другого (т. 167) характеризується ознаками джазової та рок-музики (синкопи, форшлагги, що нагадують про техніку слепу на бас-гітарі, численні стрибки). Не менше розмаїття виражальних прийомів втілено Д. Фудзікурою і в концертах для кото (Fujikura, 2020), що свідчить про глибоке розуміння ним специфіки традиційного виконавства. Техніка гри на кото відрізняється від притаманної сямісену, оскільки грають на ньому за допомогою медіаторів-«нігтів» (*koto nails*).

До тембру шена звертаються у своїх концертах И. Чін (Chin, 2009), Лі-Інг Ву («Тіні», 2018), Ю. Тіенсуу («Теотон», 2021). Його привабливість для сучасних композиторів (перші згадки про шен відносять до XI–VI століть до н.е.) зумовлена не тільки характером звукового забарвлення, але й музичним строем люй-люй, що являє собою дванадцятиступеневу хроматичну систему.

У свою чергу, Тан Дун обирає на ролі солістів своїх «органічних» концертів інструменти, які до середини XX століття, зокрема творчої діяльності Джона Кейджа з його активним «омузиченням» шуму і предметів оточуючого побуту, взагалі не розглядалися як учасники академічної музичної композиції, і, відповідно, не зустрічалися у творах концертного жанру. В одному з перших таких творів – «*Water Concerto*» (1999) – Тан Дун використовує 13 інструментів для партії «водної перкусії», включаючи напівсферичні прозорі ємності, наповнені водою (з підсвіченням), ударні водні чашки, вотерфон⁴ (із контрабасовим смичком), водний гонг, водний шейкер, препарований вібрафон, дзвіночки агого, пляшку для булькаючих

⁴Вотерфон, водафон (*waterphone*) – це тип ідіофона, що складається зі сталевого резонатора та циліндричного грифу. Сталевий резонатор містить невеликий об'єм води, яка починає рухатися, коли інструмент перевертають, тримаючи за гриф. По периферії плоскої резонаторної круглій ємності розміщені бронзові трубки різної довжини, які труться або іноді б'ються смичком. Інструмент був винайдений і виготовлений Річардом Вотерсом (Waters, 2016).

звуків, водну трубку, водяні ударні (дерев'яні салатники, що плавають у перевернутому вигляді на поверхні водних ємностей), сито з ручкою, а також водну трубку з лопаткою та іграшку-пружинку (slinky phone). Підготовку більшості з цих інструментів композитор зафіксував на *demo video*, яке можна придбати у видавництві Г. Шрімера (Tan Dun, 1999). Партія соліста доповнюється двома сетами перкусії в оркестрі із залученням водних інструментів, які разом утворюють «водний» ансамбль. Звукова атмосфера на початку твору, із ковзаннями струнних та грою смичком на вотерфоні, нагадує композиції, натхненні записами співу китів⁵. Пізніше розгортається широке ритмічно пульсуюче плато із грою чашками по воді (*watercup drum*), а завершується перша частина великою каденцією, виконуваною на водних ємностях із використанням звуків бульбашок, крапель, ударів по воді, вокалізації, тупотіння і гри в повітрі пальмовими паличками (*rattan*). Друга частина пов'язана з подальшим розкриттям звукового потенціалу водного гонгу, зокрема веденням по його поверхні колотушкою із одночасним зануренням у воду, причому треба видобувати вказані висоти (*g-f-c-d*, літера А); із залученням гри на перевернутих у воді салатниках (*waterdrum*), водному шейкері (т. 78), вібрафоні (т. 109) і різних способів використання водної трубки (крик, удари). У фіналі додаються дзвіночки агого (літера F), гра смичком на гонгу (літера H), а в коді повертається вотерфон. Завершує концерт ще один новий візуально-звуковий ефект – «просіювання» води через сито над прозорою ємністю. Принцип поступового нашарування нових інструментів і прийомів поєднується із використанням наскрізного тематизму – мотиву струнних із виразною терцією і тритоном, доповненим чвертьтоновим

⁵ Наприкінці 60-х – початку 70-х композитори масово захоплювалися співами горбатих китів, запис яких здійснили і випустили на платівці в 1970 році Роджер Пейн та Скотт Маквей. Серед творів, які виникли під безпосереднім її впливом, слід назвати «І створив Бог риб великих» (ор. 229 № 1) А. Хованесса, *Vox Balaenae* (1969) Дж. Крама. «Китові» мотиви можна почути і в Концерті для чвертьтонового акордеона Ю. Тіенсуу (2015), друга частина якого має подвійну назву «Вальс / Кит» (*Whaltz / Valassi*).

мордентом і мікро-*glissando*, який вперше експонується в першій частині (літера В). Пізніше композитор створить «Паперовий концерт» / «*Paper Concerto*» (Tan Dun, 2003), де солісту доручаються 14 різних паперових інструментів.

Якщо в концертах Тан Дуна простежується лінія спадкоємності від ударно-шумових композицій Дж. Кейджа, то коріння концерту «Рикошет» для настільного тенісу / «*Ping-Pong Concerto*» (2018) Енді Акіхо / *Andy Akiho* (нар. 1979) можна віднайти в інструментальному театрі М. Кагеля. В композиції «*Match fur drei Spieler*» (1964), написаній більш ніж півстоліття тому, М. Кагель втілює ідею «псевдоатлетичного змагання між двома віртуозами» (Pittenger, 2010: 22) – двома віолончелістами, які сидять на низькому подіумі із двох боків сцени, а посередині – ударник, який їх розділяє, виконуючи функцію рефері. На відміну від М. Кагеля, Е. Акіхо залучає реальний матч професійних гравців у пінг-понг. На першому плані розташовуються солісти-музиканти – скрипаль та перкусіоніст, а спортсмени – на постаменті позаду сцени, що дозволяє порівняти їх «із оперними співаками, які виступають з оркестром» (Barone, 2018). У результаті композиція перетворюється із власне концерту на гібрид між концертом і спортивним змаганням; при цьому критики відзначають, що партії в настільному тенісі в ньому «вимагають не меншої майстерності, ніж гра на традиційних інструментах» (там само).

У сфері винахідництва інструментів для партій солістів попередниками Тан Дуна та Енді Акіхо може вважатися і Е. Раутаваара з його «немодерністично доступним» (Burton, 2022) концертом «*Cantus Arcticus*» для птахів та оркестру (1972), хоча останній скоріше й ставить питання зв'язку із традицією О. Мессіана.

Крім екзотичних тембрів, композитори нерідко застосовують у партіях солістів **модифікації традиційних інструментів**, які дозволяють останнім поставати в новому амплуа. Такими є чвертьтонові акордеон (винайдений Велі Куджала), чвертьтонова гітара (Юусо Ніемінен), чвертьтонове фортепіано (винайдене Елізою Ярві), для кожного з яких написав сольні концерти представник фінської

музичної культури Сампо Хаапамякі / *Sampo Haaramäki* (нар. 1979)⁶. З метою досягнення чвертьтонового звучання відбувається зміна в конструкції інструмента, результатом чого стає змішана клавіатура із сірими клавішами на додаток до чорних та препаративаних білих (фортепіано), заміна резонаторних камер (*reed blocks*) лівого та правого мануалів (акордеон), які можуть застосовуватися на звичайному інструменті, та додавання чвертьтонових ладів на стандартно налаштовану шестиструнну гітару.

До категорії модифікованих можна віднести і електроінструменти, концерти для яких поодинокі зустрічаємо в музиці XXI століття. Так, під натхненням від гри джазового скрипаля Трейсі Сілвермана Дж. Адамс пише концерт для електроскрипки з оркестром «*The Dharma at Big Sur*» (2002), а Д. Фудзікура починає свій творчий шлях з концерту «*Abandoned time*» для рок-гітари та ансамблю (2004).

Особливий різновид концертів становлять твори, у яких композитори розкривають діалогічний потенціал класичного та екзотичного через **дуети традиційних та етнічних або екзотичних інструментів**, нерідко представляючи їх у вигляді семантичних і тембрових **пар-двійників**. Не дивно, що Лі-Інг Ву пише концерт для дуету шена та акордеона (2018), оскільки шен вважається одним з найдавніших прашурів баяна та органа. Концепції двійників відповідає його програмна назва «Тіні» («*Shadows*»). У такому ж ключі трактовані мандоліна і гітара в подвійному концерті «Стани речовини» (*States of Matter*) Авнера Дормана⁷ (2022), хоча мандоліна в зарубіжній музиці навряд чи може вважатися представником «екзотики». Зустрічну тенденцію демонструє Тан Дун у гітарному

⁶Серед них – Концерт для чвертьтонового баяна з камерним оркестром – «*Velinikka*» (2008); Подвійний концерт для чвертьтонового баяна, чвертьтонової гітари і оркестру – «*Conception*» (2012); також можна відзначити ансамблевий твір «*24/7*», написаний виключно для чвертьтонових інструментів – флейти, кларнета, гітари, фортепіано, баяна, скрипки та віолончелі (2019) (*Sampo Haaramäki*, 2024).

⁷Авнер Дорман / *Avner Dorman* (нар. 1975) – ізраїльський композитор, що мешкає у США. Отримав освіту у Джульєрдській школі (Нью-Йорк). У 2018 році здобув престижну нагороду «*Azrieli Prize*» за Концерт № 2 для скрипки з оркестром «*Nigunim*» (*Avner Dorman: composer, conductor, educator, n.d.*).

концерті «Yi-2»⁸ (Tan Dun, 1996), де соліст спочатку відтворює стилістику фламенко із характерними широкими акордами, акцентуацією, ударами по корпусу інструмента і навіть хлопками в долоні, які доручаються диригенту (перша тема), а потім наслідують ліричний стиль гри на піпі / *lyric pipa style* (друга тема). Із цією метою залучаються численні тремоло на кожному тоні мелодичної лінії, які поєднуються із філіруванням, ковзаннями, репетиціями на флажолетних тонах, рясними форшлагами.

Тяжіння до екзотики можна побачити і в Концерті для фортепіано з оркестром № 2 «За Льюїсом і Кларком» / «*After Lewis and Clark*» Ф. Гласса (Glass, 2004), у другій частині якого вводиться індіанська флейта (*native / indigenous American flute*). Не будучи двійником фортепіано, вона служить засобом привнесення екзотики, **контрастного відтінення**, і сприяє розкриттю програмного задуму, оскільки друга частина – це музичний портрет індіанської дівчини Сакагавеї, яка стала провідницею у колоністській експедиції В. Кларка та М. Льюїса (1804–1806). Особливістю тембру індіанської флейти є так звані переливи (*a warble / warbling*), сильні коливання інтонації між різними висотами на грані «брудного» звучання, що насправді пов'язано з перемінним пануванням різних гармонік.

Розширення кола інструментів-солістів інколи може відбуватися і в межах одного твору із **залученням видових** або споріднених, у тому числі мало використовуваних у сольній та ансамблево-оркестровій практиці, інструментів. Вимагаючи від виконавця постійної зміни інструмента, на якому він грає, композитор по-новому розкриває його професійний потенціал і рівень віртуозності. Так, у Концерті для флейти Д. Фудзікури (Fujikura, 2015) відбувається послідовна зміна звичайної флейти на флейту *piccolo* (т. 203), потім –

⁸ Це третій із серії концертів із філософською програмою, натхнених китайською «Книгою змін» – «Й-Цзін» («*Yi-Ching*»), звідки і походить їхня назва («Yi-0» – Концерт для оркестру, «Yi-1» – Концерт для віолончелі, «Yi-2» – Концерт для гітари). За словами композитора, його прагненням було втілити ідею балансу через діалог (контрапункт) різних стилів, епох, Сходу та Заходу, структур, тембрів і динаміки (Tan Dun & Humphrey, 1996).

на контрабасову (т. 243), на якій виконується розгорнута каденція (тт. 247–328), а завершує концерт розділ, зіграний на басовій флейті (тт. 330–399). Авнер Дорман улаштовує справжнє випробовування для виконавця на ударних інструментах у «Застиглих у часі» (Dorman, 2008), вимагаючи грати на джембе, маримбі, сенсеррос (коров'ячі дзвіночки) та ударній установці в першій частині циклу; на вібрафоні – у другій; на вібрафоні, маримбі, оркестрових дзвіночках та ударній установці – у фіналі концерту.

Розробка розширених виконавських технік (*extended techniques*) відбувалася ще у 60–70 роки ХХ століття; тоді ж виникають перші теоретичні праці, у яких обґрунтовується відповідний термінологічний апарат. Однак апробація різноманітних прийомів переважно здійснюється в сольному або ансамблевому репертуарі⁹, у той час як у сольних партіях концертів панують конвенціональні виконавські прийоми. Серед поодиноких зразків розширеного арсеналу тембрової палітри в музиці ХХ століття переважають концерти для смичкових інструментів, наприклад, у Віолончельному концерті В. Лютославського (1970) мікрохроматика проникає і в партію соліста, і в оркестрову партію.

Іншу ситуацію демонструє концерт кінця ХХ – першої чверті ХХІ століття, висуваючи **розширені виконавські техніки як один із шляхів оновлення партії соліста**. Крайнім полюсом цієї тенденції став Концерт для фортепіано *pizzicato* та десяти інструментів Тан Дуна, у якому композитор ставить перед виконавцем завдання гри виключно нетрадиційними прийомами. Згідно зі вказівками в партитурі (Tan Dun, 1995), здійснюється підготовка рояля (твір написаний для рояля *Steinway Concert Grand*), а саме – маркування струн для видобування обертонів та для виконання ковзань (*slides*)

⁹ Серед творів панують мініатюри й етюди на кшталт «Секвенцій» (1958–1998) Л. Беріо, написаних для різних інструментів. Активно розробляв розширені виконавські техніки струнних смичкових, флейти, голосу та фортепіано Дж. Крам в камерно-ансамблевій і фортепіанній музиці, прикладом чого можуть служити чотири книги «Мадригалів» (1965–1969), «Ніч чотирьох місяців» (1969), «Чорні янголи» (1970), «Стародавні голоси дітей» (1970), «Макрокосмос» I–IV (1972–1979) та ін.

за допомогою фарфорового чи металевого блюдця. Серед технік гри, які пропонує композитор, переважають гра «всередині» рояля, зокрема *pizzicato* одним, трьома чи чотирма нігтями, чому відповідають позначки \downarrow $\downarrow\downarrow$ $\downarrow\downarrow\downarrow$; пальцями (кінчиками пальців) без нігтів – \vee , ковзання нігтями й без них по струні і по обертоновій позиції. Композитор також розрізняє гру із приглушенням (*mute*), що передбачає притискання струни у кінця, і з демпферуванням (*dampen*) – притискання у центрі. Так само розширеними техніками рясніє оркестрова партія (безтонове дихання, напівсвист, випадкові мультифоніки, напівповітряне-напівтонове звучання, «биття язиком» / *tonque ram* – у духових; трель лівої руки, підтягування струн – *bending*, перкусійні удари / *slap* – як на струнах, так і на грифі – у гітарі).

Активне застосування розширених виконавських технік характерно для партій солістів концертів Д. Фудзікури. Зокрема, у Концерті для фагота з оркестром (Fujikura, 2012) послідовно вводяться зловісно-інfernальні мультифонні співзвуччя, нагадуючи звуки якоїсь космічно-фантастичної труби (тт. 1–5); друга тема розвивається з інтонації «розгойдування» чвертьтону, який поступово обростає мелодичною фігурацією у вигадливій ритміці (тт. 84–91). Згідно із приміткою в партитурі, виконавець має уявити гру на сигнальному розі у стародавні часи в горах, що викликає асоціації із трембітою. Третя тема концерту близька до тем «злих» скерцо, насичена широкими стрибками і різкими акцентами. Вона має звучати дико, неначе на гітарі з *distortion*, з постійним акцентованим *tenuto* і агресивною артикуляцією (т. 280). Флейтовий концерт (2015) демонструє широку артикуляційну палітру із залученням різноманітних фонем, перкусійних ефектів – у партитурі наявні неодноразові вказівки на необхідність відчувати грув, грати неначе ударні в рок-музиці у стилі «метал» чи у джаз-бенді (наприклад, т. 47). Тут же зустрічається гра зі співом (тт. 182–198), імітація електрогітари з *distortion*, передудання й обертони в максимально можливій кількості – в каденції контрабасової флейти (тт. 267–308). Увага до сирого, оголеного, неприкритого, розбурханого звуку духових із залученням перкусійного потенціалу, шаленого тиску, обертонових призвуків характерна для всіх концертів Д. Фудзікури.

Стилістика концертів кінця ХХ – першої чверті ХХІ століття демонструє активне тяжіння до *змішування різних ідіом* – естрадних, джазових, неокласичних, романтичних, авангардних тощо. Показовим у цьому плані є творчий шлях Дж. Адамса, який заявив про себе як послідовник Ф. Гласса і «бароковий мінімаліст» (Коау, 2012), однак невдовзі прийшов до джазовості, що панує в ряді творів, починаючи від Концерту для кларнета з оркестром «*Gnarly Buttons*» (1999) і завершуючи фортепіанним «*Must the Devil Have All the Good Tunes?*» (2018). Широка палітра стилістичних елементів представлена в «*Lost Souls*» А. Дормана (Dorman, 2009), де соліст (загублена душа, дух, якого викликають у спиритичному ритуалі, і демон) ніби поступово пригадує репертуар, який він грав за життя. Діапазон цих ремінісценцій сягає від алюзій на Токату та фугу *d-moll* Й. С. Баха (друга тема, лейтінтонація першої частини і «токата» в умовній репризі) і бартоківських варваризмів (перша тема І частини, поліладова тема в розробці) до єврейської народної музики (кода І частини) і джазу (ліричний епізод в розробці).

Не менш активні процеси взаємопроникнення відбуваються на рівні жанру. Їх можна визначити як *зближення далеких жанрових моделей* через взаємодію з театральними формами, ритуалом і духовною музикою. Перше вже спостерігалось в окремих зразках концертів ХХ століття, на що вказують О. Антонова (2022), К. Сліпченко (2023), однак сьогодні композитори не обмежуються оперою. Так, в дисертації К. Сліпченко згадується Концертштюк для домри та фортепіано (2009) О. Костіна, «який став камерно-ансамблевою версією балету (1994) по мотивам роману В. Набокова “Запрошення до страсти”» (Сліпченко, 2023: 171), а також йдеться про синтез концертного жанру з месою та пасіоном – у «“Вірую!” *Credo*» А. Нижника для домри з оркестром (2007) (там само: 169).

Зарубіжний концерт ХХІ століття демонструє різноманітні прояви цієї тенденції. Концерт для віолончелі з оркестром (2009) Й. Чін виявляє зв'язок із різновидом корейського національного театру – пансорі (Chin, 2009), а М. Маццолі апелює до середньовічних покайних процесій в першій частини Скрипкового концерту (Mazzoli, 2021), при цьому весь твір трактований як п'ять ритуалів

зцілення. А. Дорман в Концерті № 2 для скрипки з оркестром, «*Nigunim*» (2018), звертається до жанру нігунів – форми групової єврейської релігійної пісні (на канонічні тексти або на повторювані фонемі). Взаємодія з іншими жанровими сферами також може проявлятися через засоби інструментального театру – переміщення соліста по сцені і світлорежисура дають ефект його раптової появи і зникнення (після ритуалу «екзорцизму») в дорманівському «*Lost Souls*» (Dorman, 2009); міміка і жести втілюють образ спантеличеного акордеоніста, який наче розгубився і не знає, що грати – в «*Anomal Dances*» Ю. Тіенсуу (Tiensuu, 2015).

Останні два процеси підтверджують, що інструментальний концерт наразі залишається універсальним жанром, який може витримати все – будь-які стилістичні й жанрові поєднання, виконавські техніки та інструментарій. При цьому, однак, не можна не відзначити, що, чим складнішою і вигадливішою є партія соліста, тим більше роль оркестру відсувається на другий план, а діалогічність замінюється на монолог соліста з оркестровим супроводом.

У такому контексті **принципу чергування *tutti* – *sol*** загрожує витіснення принципом *сумісної гри соліста з оркестром* із явним домінуванням соліста. Прикладом можуть слугувати концерти Д. Фудзікури, у яких партія соліста нерідко виконує функцію «рельєфу», а оркестр стає фоном. Однак і в них відбувається певне чергування за рахунок послідовного розрідження і ущільнення оркестрової тканини. Інший підхід спостерігається у зразках *concerti grossi* XXI століття (Е. Воллен, А. Дорман), де зіставлення *tutti* – *sol* складають частину стратегії зближення із принципами барокового музикування. Цікаве рішення чергування сольних і оркестрових епізодів пропонує Ф. Гласс у Подвійному концерті для скрипки та віолончелі з оркестром (Glass, 2010), у якому відносно лаконічні дуети солістів (№№ 1, 2, 4 – 46 тактів, № 4 – 75 тактів) чергуються з розгорнутими частинами, де вони грають разом із оркестром (*Parts* 1–3).

Одночасно відбувається і подальше **послаблення принципу сонатності** і дезінтеграція сонатної форми, яка розпадається на ряд численних контрастно-тематичних утворень, умовно зв'язаних моноінтонацією, із паралельним поширенням принципу експозиційності

на розробку (І частина «*Lost Souls*» А. Дормана), що вже спостерігалось у ХХ столітті. Це і дозволяє дослідникам говорити про «рудименти» сонатної форми (Ross, 2019). Більш близькою композиційній логіці митців ХХІ століття нерідко виявляється рондальна форма, яка може організовувати як весь твір (Концерт для кото Д. Фудзікури), так і структуру окремої його частини (фінал «*Frozen in Time*» А. Дормана). Зв'язок різнорідного контрастного матеріалу також реалізується через моноінтонації чи наскрізні тематичні комплекси, які пронизують всі частини циклу або розділи твору (Тан Дун).

Трактовка каденції як структурного елементу концертного жанру переважно визначається індивідуальним композиторським задумом. Так, в «Паперовому концерті» Тан Дуна ми зустрічаємо лише один невеликий фрагмент, який може претендувати на роль каденції (ІІ частина, т. 22, *Adagio senza misura*), а в його «Водному концерті» – три виокремлених розділи, відзначені ремаркою *Cadenza* (в І, ІІ, ІІІ частинах), при цьому дві з них доволі масштабні (*Cadenza I* – 3'10"; *Cadenza II* – 3'30") (Tan Dun, 1999). У Концерті для тромбона Тан Дуна (2021, прем'єра – 2024) розгорнуті каденції відсутні (окрім завершення І частини, де короткий епізод тромбона без супроводу виконує функцію коди), однак в партії соліста постійно використовуються імпровізаційно-алеаторні прийоми, що виключає необхідність каденції як такої.

Ф. Гласс переважно відмовляється від каденцій, однак у Третьому фортепіанному концерті (Glass, 2017) сольне висловлювання фортепіано відкриває першу (чотири такти) і третю (18 тактів) частини твору, виступаючи у функції експозиції тематизму. В «*Anomal Dances*» Ю. Тіенсуу (Tiensuu, 2015) каденція у третій частині опціональна (грається за бажанням виконавця) і може імпровізуватися солістом (т. 40).

Натомість у концертах Д. Фудзікури каденція (не обов'язково із відповідною позначкою) може вважатися постійним елементом композиції. У кожному із творів є принаймні одна розгорнута каденція, як, наприклад, 80-тактове соло контрабасової флейти і такого ж обсягу каденції в Альтовому (2020) та Четвертому

фортепіанному концертах (2019). Їхня функція полягає в розкритті прихованого потенціалу інструмента або введенні і експонуванні нового інструмента, контрастного до основного. Положення каденції, як правило, – перед кодою чи фінальним проведенням основної теми. Однак можливі й численніші каденції, як, наприклад, у Концерті для кото (Dai Fujikura, 2020), серед яких зустрічаються і відносно розгорнуті епізоди (тт. 177–211; тт. 511–580), і короткі соло (тт. 357–368; 387–392; 398–402), які чергуються із сумісною грою з оркестром і можуть розглядатися як втілення принципу *tutti – soli*.

Висновки.

Панорамний огляд інструментального концерту кінця ХХ – першої чверті ХХІ століття довів актуальність цього жанру як сфери втілення спадкоємності традиції, з одного боку, і експериментів, з іншого. Численність його зразків унеможливило охоплення всіх існуючих тенденцій, вимагаючи подальшого дослідження і розширення палітри розглянутих творів. Однак на ґрунті здійсненого аналізу ми можемо підбити деякі підсумки. В інструментальному концерті продовжують свій розвиток тенденції, заявлені у ХХ столітті, зокрема, спостерігається активне змішування чи злиття (ф'южн) стилістичних елементів, що наразі набуває характеру еkleктики (А. Дорман, Дж. Адамс); взаємодія з далекими жанровими моделями (середньовічна покаюнна процесія – М. Маццолі, пансорі – И. Чін, нігуни – А. Дорман), подальше послаблення принципу сонатності і ролі сонатної форми або її витіснення іншими структурами. Водночас композитори індивідуально трактують принцип *tutti – soli*, який може витіснятися сумісною грою соліста з оркестром, а також роль, положення і масштаби каденцій соліста.

Серед новітніх тенденцій, які зародилися у ХХ столітті, однак переважно не розповсюджувалися на жанр інструментального концерту, виділімо такі.

1) Розширення кола інструментів, які можуть виконувати функції солістів за рахунок:

– звернення до малорозповсюджених у композиторській практиці етнічних інструментів, таких як кото, сямісен, сякухаті

(Д. Фудзікура), шен (Лі-Інг Ву, И. Чін, Ю. Тіенсуу), індіанська флейта (Ф. Гласс);

– залучення видових (аж до всього сімейства) або декількох інструментів групи в рамках одного твору (Д. Фудзікура, А. Дорман);

– винахідництва інструментів, а саме використання в ролі солістів предметів побуту, спортивного знаряддя чи спеціально винайдених приладів (Тан Дун, Е. Акіхо);

– структурної модифікації інструментів-солістів у вигляді їх чвертьтонових варіантів (С. Хаапамякі, Ю. Тіенсуу);

– використання електроінструментів (Дж. Адамс, Д. Фудзікура).

2). Урізноманітнення темброво-виражальної і віртуозної палітри соліста за рахунок потенціалу розширених виконавських технік (Д. Фудзікура, Тан Дун, И. Чін, Ю. Тіенсуу).

3). Нова віртуозність партії соліста, яка передбачає володіння й арсеналом розширених технік (Д. Фудзікура, Тан Дун, И. Чін, Ю. Тіенсуу), і видовими або просто різними інструментами (ознаки мультинструменталізму) (Д. Фудзікура, Тан Дун), а також нерідко навичками джазового виконавства (Дж. Адамс, А. Дорман).

Усе це робить зарубіжний концерт кінця ХХ – першої чверті ХХІ століття плідним матеріалом для подальших наукових розвідок як у напрямі вивчення творчості окремих композиторів, які працюють у жанрі концерту, окремих типів концерту (як, наприклад, *concerto grosso*), питань концертного діалогу, ансамблевої взаємодії, так і більш ґрунтового аналізу окремих тенденцій і композицій, а також пошуку й розкриття нових векторів розвитку жанру.

ЛІТЕРАТУРА

- Антонова, О. Г. (2021). «Capricorn Concerto» Семюела Барбера: змістові та жанрово-стильові виміри. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 130, 52–68.
- Антонова, О. Г. (2022). Скрипковий концерт Джана Карло Менотті: на перетині оперного та інструментального жанрів. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 135, 82–95.

- Антонова, О. Г. (2023). Перший фортепіанний концерт Едварда МакДауелла: біля витоків американської історії жанру. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 136, 165–178.
- Василенко, О. (2023). Тенденції розвитку жанру концерту для баяна з оркестром у світовому музичному мистецтві кінця XX – початку XXI століть. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 65 (1), 62–69. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/65-1-10>
- Зимогляд, Н. (2022). Трансформації жанру фортепіанного концерту у творчості українських композиторів на межі XX – XXI століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 52 (1), 109–114. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/52-1-15>
- Максименко, Д. П. (2018). *Європейський саксофонний концерт: теоретичні засади та виконавські інспірації*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів.
- Мартінова, В. І. (2019). Концерт для гобоя з оркестром у творчості композиторів новітнього часу: аспекти жанрової стилістики. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 54, 71–93. DOI 10.34064/khnum1-5405
- Решетілов, Б. Ю. (2021). *Концерт для фортепіано зі струнним оркестром у XX столітті: генезис, еволюція, специфіка трактовки камерності*. (Дис. ... д-ра філософії). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Сліпченко, К. Д. (2023). *Жанрово-стильові напрями домрової творчості українських композиторів*. (Дис. ... д-ра філософії). Харківський національний університет мистецтв імені і. П. Котляревського. Харків.
- Avner Dorman: Composer, conductor, educator. (n.d.). <https://www.avnerdormanmusic.com/fullbiography>
- Barone, J. (2018, Feb. 19). Watch Ping-Pong Make Its New York Philharmonic Debut. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2018/02/19/arts/music/ping-pong-new-york-philharmonic-lunar-new-year-gala.html>
- Burton, O. (2022). Rautavaara's Cantus Arcticus: National Exoticism or International Modernism? *Twentieth-Century Music*, 19(2), 251–282. doi:10.1017/S1478572221000311
- Chin, Unsuk. (2009). *Concerto for cello and orchestra*. (Full score). [New York; London; Berlin]: Boosey & Hawkes Music Publisher Ltd.

- Clemens, A. (2014). Unsub Chin: Piano Concerto; Cello Concerto; Šu review – reimagining the concerto form. *The Guardian* (13 Aug., 2014). <https://www.theguardian.com/music/2014/aug/13/unsub-chin-piano-concerto-cello-concerto-su-review>
- Dorman, Avner. (2008) *Frozen in time. Percussion Concerto*. (Full score). New York, NY: G. Schirmer, Inc.
- Dorman, Avner. (2009). *Lost Souls*. A Piano Concerto. (Score). New York, NY: G. Schirmer, Inc.
- Fujikura, Dai. (2012). *Bassoon Concerto*. (Score). Berlin: Ricordi.
- Fujikura, Dai. (2018/2019). *Shamisen Concerto* (Orchestra Version). Berlin: Ricordi.
- Fujikura, Dai. (2020). *Koto Concerto*. Ensemble Version. (Score). Berlin: Ricordi.
- Fujikura, Dai. (2015). *Flute Concerto* (2015 – Orchestra Version). (Score). Berlin: Ricordi.
- Fujikura, Dai. (n.d.). *Shamisen Concerto*. (Edited by Alison Phillips). *Dai Fujikura – Composer*. https://www.dai-fujikura.com/prog_shamisen_concerto
- Glass, Philip. (2004) *Piano Concerto No. 2 (after Lewis and Clark)*. (Full score). New York, NY: Dunvagen Music Publishers.
- Glass, Philip. (2019). *Double Concerto for Violin, Violoncello*. (Score). New York, NY: Dunvagen Music Publishers.
- Koay, K. K. (2012). Baroque minimalism in John Adams’s Violin Concerto. *Tempo*, 66 (260), 23–33. doi:10.1017/S0040298212000149
- Mazzoli, Missy. (2021). *Violin Concerto (Procession)*. (Full score). New York, NY: G. Schirmer, Inc.
- Nowak, A. A. (2023). New Aesthetic Ideas and the “Memory of Genre” in the 20th and 21st Century Polish Instrumental Concertos. *Literature and Arts Review*, vol. 2023, 1–13. URI <http://www.ss-pub.org/wp-content/uploads/2023/06/LAR-2023031401.pdf>
- On the up: Bachtrack’s Classical Music Statistics 2022 (2023, 05 January). *Bachtrack*. <https://bachtrack.com/classical-music-statistics-2022>
- Pittenger, E. (2010). *Visible Music: Instrumental Music Theatre Shaping Sight and Sound in Instrumental Music*. (D.M.A. thesis). McGill University. Montréal, QC.
- Reed, T. R. (2020). *A Guide to Performance of Twentieth-Century Concerti for Trumpet and Orchestra by Karl Pilss, William Lovelock, and John Williams*. (Master’s thesis). The University of Queensland. Brisbane QLD, Australia.

- Ross, A. (2019, March 25). The Concerto Challenge. *The New Yorker*. <https://www.newyorker.com/magazine/2019/03/25/the-concerto-challenge>
- Ruiz, F. J. T. (2023). El «concierto para orquesta» en España en el siglo XXI (2001–2014): análisis técnico y pensamiento estético. *Revista de Musicología*, 46(1), 297–304. <https://doi.org/10.2307/27223530>
- Sampo Haapamäki. (2024). Compositions. <https://sampoahaapamaki.com/en/compositions/?kategoria=concerto>
- Shamisen. (2002). *Pro Musica Nipponia*. <https://www.promusica.or.jp/english/shamisen.html>
- Tan Dun & Humphrey, Mary Lou. (1996). Tan Dun. Concerto for Guitar and Orchestra (Yi2). Composer Note. *Wise Music Classical*. <https://www.wisemusicclassical.com/work/33548/Concerto-for-Guitar-and-Orchestra-Yi2--Tan-Dun/>
- Tan Dun. (1995). *Concerto for pizzicato piano*. (Full score). New York, NY: G. Schirmer, Inc.
- Tan Dun. (1996). *Concerto for Guitar and Orchestra (Yi²)*. (Score). New York, NY: G. Schirmer, Inc.
- Tan Dun. (1999). *Water Concerto for Water Percussion and Orchestra*. New York, NY: G. Schirmer, Inc.
- Tan Dun. (2003). *Paper Concerto. Concerto for Paper Percussion and Orchestra*. (Full score). New York, NY: G. Schirmer, Inc.
- Tan Dun. (2024). Summary. *Wise Music Classical*. <https://www.wisemusicclassical.com/composer/1561/Tan-Dun/>
- Tiensuu, Jukka. (2015). *Anomal Dances for Quarter-tone Accordion and Orchestra*. (Score). <https://core.musicfinland.fi/works/anomal-dances>
- Waters, R. (2016). Waterphone Story. (Condensed version). <https://web.archive.org/web/20161009124815/http://www.waterphone.com/story.php>

REFERENCES

- Antonova, O. H. (2021). “Capricorn Concerto” by Samuel Barber: content and genre-stylistic dimensions. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 130, 52–68 [in Ukrainian].
- Antonova, O. H. (2022). Gian Carlo Menotti’s violin concerto: at the intersection of operatic and instrumental genres. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 135, 82–95 [in Ukrainian].

- Antonova, O. H. (2023). Edward McDowell's First Piano Concerto: Near the Origins of the Genre's American History. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 136, 165–178 [in Ukrainian].
- Avner Dorman: Composer, conductor, educator. (n.d.). <https://www.avnerdormanmusic.com/fullbiography> [in English].
- Barone, J. (2018, Feb. 19). Watch Ping-Pong Make Its New York Philharmonic Debut. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2018/02/19/arts/music/ping-pong-new-york-philharmonic-lunar-new-year-gala.html> [in English].
- Burton, O. (2022). Rautavaara's Cantus Arcticus: National Exoticism or International Modernism? *Twentieth-Century Music*, 19(2), 251–282. doi:10.1017/S1478572221000311 [in English].
- Chin, Unsuk. (2009). *Concerto for cello and orchestra*. (Full score). [New York; London; Berlin]: Boosey & Hawkes Music Publisher Ltd [in English].
- Clemens, A. (2014). Unsuk Chin: Piano Concerto; Cello Concerto; Šu review – reimagining the concerto form. *The Guardian* (13 Aug., 2014). <https://www.theguardian.com/music/2014/aug/13/unsuk-chin-piano-concerto-cello-concerto-su-review> [in English].
- Dorman, Avner. (2008) *Frozen in time. Percussion Concerto*. (Full score). New York, NY: G. Schirmer, Inc. [in English].
- Dorman, Avner. (2009). *Lost Souls*. A Piano Concerto. (Score). New York, NY: G. Schirmer, Inc. [in English].
- Fujikura, Dai. (2012). *Bassoon Concerto*. (Score). Berlin: Ricordi [in English].
- Fujikura, Dai. (2018/2019). *Shamisen Concerto* (Orchestra Version). Berlin: Ricordi [in English].
- Fujikura, Dai. (2020). *Koto Concerto*. Ensemble Version. (Score). Berlin: Ricordi [in English].
- Fujikura, Dai. (2015). *Flute Concerto* (2015 – Orchestra Version). (Score). Berlin: Ricordi [in English].
- Fujikura, Dai. (n.d.). *Shamisen Concerto*. (Edited by Alison Phillips). *Dai Fujikura – Composer*. https://www.daifujikura.com/prog_shamisen_concerto [in English].
- Glass, Philip. (2004) *Piano Concerto No. 2 (after Lewis and Clark)*. (Full score). New York, NY: Dunvagen Music Publishers [in English].
- Glass, Philip. (2019). *Double Concerto for Violin, Violoncello*. (Score). New York, NY: Dunvagen Music Publishers [in English].

- Koay, K. K. (2012). Baroque minimalism in John Adams's Violin Concerto. *Tempo*, 66 (260), 23–33. doi:10.1017/S0040298212000149 [in English].
- Maksymenko, D. P. (2018). *European saxophone concerto: theoretical foundations and performance inspirations*. (PhD diss.). Lviv Mykola Lysenko. National Academy of Music. Lviv [in Ukrainian].
- Martynova, V. I. (2019). Concerto for Oboe and Orchestra in the Works by Modern Time Composers: Aspects of Genre Stylistics. *Problems of interaction of art, pedagogy, theory and practice of education*, 54, 71–93. DOI 10.34064/khnum1-5405 [in Ukrainian].
- Mazzoli, Missy. (2021). *Violin Concerto (Procession)*. (Full score). New York, NY: G. Schirmer, Inc. [in English].
- Nowak, A. A. (2023). New Aesthetic Ideas and the “Memory of Genre” in the 20th and 21st Century Polish Instrumental Concertos. *Literature and Arts Review*, vol. 2023, 1–13. <http://www.ss-pub.org/wp-content/uploads/2023/06/LAR-2023031401.pdf> [in English].
- On the up: Bachtrack's Classical Music Statistics 2022 (2023, 05 January). *Bachtrack*. <https://bachtrack.com/classical-music-statistics-2022> [in English].
- Pittenger, E. (2010). *Visible Music: Instrumental Music Theatre Shaping Sight and Sound in Instrumental Music*. (D.M.A. thesis). McGill University. Montréal, QC [in English].
- Reed, T. R. (2020). *A Guide to Performance of Twentieth-Century Concerti for Trumpet and Orchestra by Karl Pilss, William Lovelock, and John Williams*. (Master's thesis). The University of Queensland. Brisbane QLD, Australia [in English].
- Reshetilov, B. Yu. (2021). *Concerto for piano and string orchestra in the twentieth century: genesis, evolution, specifics of interpretation of chamberness*. (PhD diss.). Ukrainian National Tchaikovsky Music Academy. Kyiv [in Ukrainian].
- Ross, A. (2019, March 25). The Concerto Challenge. *The New Yorker*. <https://www.newyorker.com/magazine/2019/03/25/the-concerto-challenge> [in English].
- Ruiz, F. J. T. (2023). El «concierto para orquesta» en España en el siglo XXI (2001–2014): análisis técnico y pensamiento estético. [The “concert for orchestra” in Spain in the 21st century (2001–2014): technical analysis and aesthetic thought]. *Revista de Musicología, [Journal of Musicology]*, 46 (1), 297–304. <https://doi.org/10.2307/27223530> [in Spanish].

- Sampo Haapamäki. (2024). Compositions. <https://sampoahaapamaki.com/en/compositions/?kategoria=concerto> [in English].
- Shamisen. (2002). *Pro Musica Nipponia*. <https://www.promusica.or.jp/english/shamisen.html> [in English].
- Slipchenko, K. D. (2023). *Genre and stylistic directions of domra music by Ukrainian composers*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Tan Dun & Humphrey, Mary Lou. (1996). Tan Dun. Concerto for Guitar and Orchestra (Yi2). Composer Note. *Wise Music Classical*. <https://www.wisemusicclassical.com/work/33548/Concerto-for-Guitar-and-Orchestra-Yi2--Tan-Dun/> [in English].
- Tan Dun. (1995). *Concerto for pizzicato piano*. (Full score). New York, NY: G. Schirmer, Inc. [in English].
- Tan Dun. (1996). *Concerto for Guitar and Orchestra (Yi²)*. (Score). New York, NY: G. Schirmer, Inc. [in English].
- Tan Dun. (1999). *Water Concerto for Water Percussion and Orchestra*. New York, NY: G. Schirmer, Inc. [in English].
- Tan Dun. (2003). *Paper Concerto. Concerto for Paper Percussion and Orchestra*. (Full score). New York, NY: G. Schirmer, Inc. [in English].
- Tan Dun. (2024). Summary. *Wise Music Classical*. <https://www.wisemusicclassical.com/composer/1561/Tan-Dun/> [in English].
- Tiensuu, Jukka. (2015). *Anomal Dances for Quarter-tone Accordion and Orchestra*. (Score). <https://core.musicfinland.fi/works/anomal-dances> [in English].
- Vasylenko, O. (2023). Development tendencies of the concerto genre for accordion with orchestra in world musical art at the end of the 20th – beginning of the 21st century. *Current Issues of the Humanities*, 65 (1), 62–69. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/65-1-10> [in Ukrainian].
- Waters, R. (2016). Waterphone Story. (Condensed version). <https://web.archive.org/web/20161009124815/http://www.waterphone.com/story.php> [in English].
- Zymohliad, N. (2022). Transformations of the piano concerto genre in the works of Ukrainian composers at the turn of the 20th and 21st centuries. *Current Issues of the Humanities*, 52 (1), 109–114. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/52-1-15> [in Ukrainian].

Olena Vashchenko

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
PhD in Art Studies, Associate Professor,
the Department of the Ukrainian and Foreign Music History
e-mail: elen.vashchenko@gmail.com
ORCID iD: 0000-0003-0130-7568

**Trends in the development of the foreign instrumental concerto
at the turn of the 20th – the first quarter of the 21st century*****Statement of the problem.***

The instrumental concerto remains one of the most important genre spheres of composer's interest at the turn of the 20th–beginning of the 21st century, which is confirmed by the wide palette of works written by artists of various national schools and directions. Among them are Philip Glass, Calevi Aho, Tan Dun, John Adams, Esa-Pekka Salonen, Einojuhani Rautavaara, Unsuk Chin, Dai Fujikura, Avner Dorman, Errollyn Wallen, Missy Mazzoli, Kaija Saariaho, Sampo Haapamäki, Ney Rosauero, Peter Mahajdik, Jukka Tiensuu, Li-Ying Wu and others. Different in their style, aesthetic level, compositional principles and performance techniques, the latest works in different ways reflect the modern stage of the development of the instrumental concert, and raise the natural question of what exactly unites them.

Objectives, methods, and novelty of the research.

Recent research and publications has shown that current studies of the concerto of the late 20th and early 21st centuries mainly focus on the work of one artist, a national school – Ukrainian (N. Zymohliad, K. Slipchenko), Spanish (F. J. T. Ruiz), Polish (A. Nowak), on a specific instrument, such as the oboe (V. Martynova), the piano (N. Zymohliad, A. Nowak), the bayan and the accordion (O. Vasylenko), the domra (K. Slipchenko), or on the concerto for orchestra (Ruiz, 2023). In spite of some important observations about the soloist's "modern virtuosity" (A. Nowak), "genre interaction" (K. Slipchenko), compositional "reduction" (N. Zymohliad), attempts to identify the general trends in the development of the foreign concert at the turn of the 20th – early 21st century have not yet been carried out, which determines the novelty of the chosen research topic. Its purpose is to identify common features of foreign instrumental concerts of the late 20th and the first quarter of the 21st centuries, on the basis of which the key trends in its development at the current stage will be highlighted. In accordance with the objective,

the following research methods were chosen: historical; structural and functional; comparative one.

Research results and conclusion.

The analysis showed that in the field of instrumental concert the trends declared in the 20th century continue to develop, in particular, the mixing of stylistic elements, interaction with distant genre models, the weakening of the principle of sonata and the role of the sonata form or its displacement by other structures. At the same time, a number of recent phenomena that arose in the 20th century, but mostly did not before spread to the instrumental concert genre, are observed, in particular: the expansion of the range of instruments that can be used as soloists (turning to ethnic instruments, involving species or several representatives of the group within the framework of one work, invention of instruments, and its structural modification); diversification of the timbre-expressive and virtuosic palette of the soloist due to the arsenal of extended performance techniques; and hence the new virtuosity of the soloist.

Key words: *instrumental music; genre; instrumental concerto; foreign music of the 20th – 21st centuries; extended techniques.*

Стаття надійшла до редакції 27 квітня 2024 року

УДК 780.616.432.071.2(44)(092)

DOI 10.34064/khnum2-3513

Воскобойніков Яків Володимирович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
доктор філософії, старший викладач
кафедри спеціального фортепіано
e-mail: yakov.voskoboynikov@gmail.com
ORCID ID: 0000-0003-4637-3104

**Альбоми «Autograph» і «Le poète du piano» –
дві версії медійної саморепрезентації французького піаніста
Олександра Таро**

Французький піаніст Олександр Таро (Alexander Tharoud), який на сьогодні записав близько 42 альбомів музики від Бароко до сучасності, вже протягом 30 років активно репрезентує у медіапросторі власні оригінальні виконавські версії, які є загальноновизнаними. У 2013 році О. Таро записує альбом «Автограф», який поєднує 23 треки творів 22 композиторів – така концепція компоновання альбому стає для виконавця в корені новаторською з огляду на його вподобання присвячувати кожен окремий альбом творам одного композитора або однієї епохи. Через сім років плідної творчої діяльності О. Таро випускає новий, масштабніший за «Автограф», альбом «Поет фортепіано» (2020), який містить 63 треки і вражає розмаїттям стилів і жанрів. Багатовекторний спектр творчості виконавця, представлений у цих двох альбомах, складно охопити за допомогою таких дослідницьких підходів, як, наприклад, інтерпретаційний, компаративний, стильовий, тому запропоновано розглядати альбоми «Автограф» і «Поет фортепіано» як дві версії саморепрезентації виконавця у медіапросторі. Такий ракурс дослідження визначив його мету – порівняти і простежити референції між альбомами «Автограф» та «Поет фортепіано» О. Таро, розкрити специфіку їх композиції та визначити модель саморепрезентації виконавця в сучасному медіапросторі, що у цій розвідці здійснюється вперше. Встановлення референтних зв'язків між композиціями цих двох та багатьох інших альбомів виконавця, візуалізованих представленими в дослідженні схемами, уможливило відкриття «фокусу» О. Таро на колі найважливіших для нього творів і його індивідуальних інтенціях як піаніста-інтелектуала,

що, у свою чергу, дало змогу розкрити механізми і специфіку його саморепрезентації, які сформувались у концепції альбомів «Автограф» – «твори на біс», і «Поет фортепіано» – «те, що я люблю».

Ключові слова: альбом; саморепрезентація; референції; медіа; композиція альбому; модель.

Постановка проблеми.

Постать французького піаніста Олександра Таро (*Alexandre Tharaud*, нар. 1968) посідає чільне місце в сучасному виконавському мистецтві. Записані ним альбоми (яких на сьогодні 42) привертають увагу дослідників, які аналізують його творчість як феномен медіакультури. У такому ракурсі звичні підходи до аналізу виконавства (такі, наприклад, як інтерпретаційний, компаративний, стильовий) не дають змоги зафіксувати цілісність і своєрідність феномена музиканта саме як медіафігури, рівень його адаптації в сучасному медіасередовищі. Раніше, в дисертації на матеріалі творчості французького піаніста, присвяченій аспектам медійної репрезентації фортепіанного виконавства (Воскобойніков, 2023), нами був запропонований ключ для розкриття багатовимірності творчості О. Таро на прикладі його альбомів. Обґрунтоване там поняття «музично-виконавської репрезентації» (від лат. *representatio* – «наочне зображення, представництво») дозволяє визначити феномен виконавства як суспільну подію зі своїм символічним полем, що формується навколо неповторної художньої особистості (Воскобойніков, 2023: 54). У 2013 і 2020 роках О. Таро записує два альбоми, які за своєю композицією докорінно відрізняються від інших альбомів піаніста й потребують іншого, більш сфокусованого, ракурсу вивчення. Порівняння цих альбомів – «Автограф» (2013) і «Поет фортепіано» (2020) – може бути представлено як дві різні версії саморепрезентації піаніста і стати для сучасного виконавця-початківця моделлю для формування власної саморепрезентації у медіапросторі.

Останні дослідження і публікації. Дослідження теорії саморепрезентації в міждисциплінарному дискурсі представлено у праці Йозефа Шлерки і Люсі Мерункової, присвяченій розробкам теорії

Е. Гоффмана, а саме – основам аналізу самопрезентації в соціальних мережах (Šlerka, & Merunkova, 2019); стаття Е. Холленбо (Hollenbaugh, 2021) упорядковує сучасні результати досліджень про самопрезентацію, зосереджуючись на її природі в сучасних соціальних мережах, а Д. Чендлер і Р. Мандей включають поняття самопрезентації у сферу медіакомунікації (Chandler, & Munday, 2011). Нарешті, саморепрезентації як феномену, притаманному саме музичному мистецтву, приділяється особлива увага у працях П.-Ц. Піреса (Pires, 2017) і П. Тагарда (Thagard, 2014), останній концентрує увагу на саморепрезентації як системі, що зумовлюється певними механізмами.

Дослідження системи масмедіа, що є платформою для просування саморепрезентації, здійснюється у статті Т. Єжижанської (2017) і праці Н. Лумана (Luhmann, 2017: 49); пошуки названих авторів дозволяють розглянути основні закономірності функціонування масмедіа як сучасної системи. Теорії самопрезентації і саморепрезентації, представлені у вищезгаданих працях, надали підстави для аналізу музичних альбомів О. Таро, які є сьогодні загальноновизнаними, як прикладів саморепрезентації митця в сучасному медіапросторі.

Аналітичною базою нашого дослідження є музичний матеріал – аудіо- та відеозаписи О. Таро, представлені на інтернет-ресурсі *YouTube*. Автобіографічна книга О. Таро «Покажіть ваші руки» (Thagaud, 2017b), яка відтворює ореол творчого досвіду виконавця – його вподобання, реакції на події, факти щодо творчих подорожей, зустрічей з важливими для нього постатями, творами, залами, інструментами, – надає домінанти для формування думки про світ індивідуальності й інтенцій виконавця.

Анотації до альбомів музиканта, оформлення обкладинок, а також статті Джеда Діслера у журналі *ClassicsToday.com* (Distler, 2013) та публікації журналу *L'express* (Cité de la musique..., 2013) є матеріалом для аналізу критичної думки, що сформувалася навколо альбому О. Таро «Автограф» (2013). Проблематиці індивідуального виконавського стилю, а саме – інтелектуальному типу піанізму – присвячена праця Олени Степанюк (Степанюк, 2021), де вводиться дефі-

ніція «виконавський інтелект», співзвучна характеристиці виконавської індивідуальності О. Таро як піаніста-інтелектуала.

Мета статті – порівняти альбоми «Автограф» (2013) і «Поет фортепіано» (2020) Олександра Таро й простежити референції, що їх зв'язують, розкрити специфіку композицій альбомів та визначити модель саморепрезентації виконавця в сучасному медіапросторі.

Методологія дослідження. Застосовано *компаративний* метод, що дозволяє здійснити порівняльний аналіз композицій двох альбомів О. Таро; *культурно-історичний*, спрямований на розкриття специфіки творчості виконавця як представника французької піаністичної традиції; *біографічний* для виявлення подій життєтворчості піаніста, які вплинули на специфіку композицій його альбомів, а також *соціологічний* – для визначення позицій творчості виконавця в медіапросторі – та *репрезентативний*, який дозволяє розкрити референції (за М. Вартовським: Wartofsky, 1979) між виконавськими версіями та об'єктами досвіду виконавця.

Наукова новизна дослідження. Вперше у ракурсі саморепрезентації проаналізовано альбом «Автограф» (2013) О. Таро і здійснено його порівняння з альбомом музиканта «Поет фортепіано» (2020), що дозволило розкрити специфіку двох різних версій саморепрезентації виконавця в сучасному медіапросторі.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Сучасні визначення саморепрезентації надано в англomовному словнику *Merriam Webster Dictionary*, згідно якому це явище тлумачиться як «акт або випадок представництва себе, наприклад, художня подібність або образ себе, тобто саморепрезентація, у альбомах, соціальних мережах тощо» (Self-representation noun..., 2015). У такому сенсі виконавський продукт (музичний альбом, творчій реліз¹, сайт або особистий канал), через свою оригінальну концепцію і транслявання (репрезентування) інтенціональних об'єктів, що

¹ Слово «реліз» активно застосовується у сучасному медіапросторі, позначаючи показ фільму, книги, платівки, іншого інтелектуального продукту, а також сам об'єкт, що випускається.

розкриваються через пошук референцій² (посилань на об'єкти або досвід), може стати саморепрезентацією виконавця. Присутність Олександра Таро в медіапросторі через публікації таких творчих релізів, як записи та презентації альбомів, формує уявлення про його особистість у медіа і створює поле для аналізу його саморепрезентації. Одним із таких релізів, що підсумовує багаторічну (1997–2013) присутність О. Таро в медіапросторі, є його 30-й альбом під назвою «Автограф» (2013) (*Autograph: Bis Encores...*, 2013). Викладений на *YouTube*, альбом став концентрованим, чітко організованим вираженням інтенціональних векторів, характерних для певної стадії творчості виконавця. Треки альбому є в певному сенсі ключовими творами у медіаспадщині виконавця, крім того, вони визвали широкий відгук аудиторії медіа, набравши вже більше ніж 100 000 переглядів (Tharaud, 2017a) на *YouTube*. Порівняно зі своїми попередниками, треки альбому «Автограф» складаються у нову концепцію. На відміну від 29 попередніх альбомів, пов'язаних із репрезентацією творчості певного композитора, стилю або історичної епохи, як, наприклад, «*Le Boeuf sur le toit*», що представляє портрет «Свінгуючого Парижу» першої половини ХХ сторіччя (Tharaud, 2012), «Автограф» у 23 треках вмістив широкий спектр стилів і жанрів музики від Бароко до сучасності. І, якщо в попередніх альбомах О. Таро часто фокусував увагу на творчості одного композитора, то в «Автографі» виконавець звернувся до творчості 22 композиторів. Авжеж, збірка не може не викликати питань щодо ідеї, концепції і системності такого різноманіття стилів. Через сім років під лейблом студії «*Warner Classics*» виходить наступний альбом О. Таро такого ж типу, «Поет фортепіано» («*Le poète du piano*»). На перший погляд, він нагадує «Автограф» за своєю концепцією, але має значно більший масштаб – альбом 2020 року містить вже 63 треки, що тривають понад чотири години (Tharaud, 2020). Новий альбом «Поет фортепіано», сягнувши позначки у 200 000 переглядів на *YouTube*, до сьогодні підтримує високий «градус» популярності

² Референція (від англ. *to refer*) – співвідношення «імені» та об'єкта, який воно позначає, або, за М. Вартовським, «посилання на реальність» (Wartofsky, 1979: 18).

в медіапросторі завдяки інтернет-публікаціям високопрофесійно записаних і якісно знятих відеопрезентацій його центральних творів.

«Автограф» і «Поет фортепіано» увібрали в себе як композиції минулих років, які вже лунали в попередніх альбомах О. Таро, так і нові записи, що створюють арки між обома альбомами. Часова дистанція між альбомами (2013–2017) є дуже плідним для О. Таро періодом, який умістив вісім розбіжних за ідеями альбомів³, що стали для виконавця відкриттями себе в різних жанрах і стилях. Були записані альбоми творів Й. С. Баха; майстерно модульовані на тембр рояля і зібрані в один загальний альбом твори французьких клавесиністів періоду розквіту Версалю; опубліковані альбоми, що містять твори В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Й. Брамса, Ф. Шуберта та ін.

Отже, в «Поеті фортепіано» шанувальники творчості О. Таро знайшли концептуально інший альбом, що увібрав у себе погляд із нової стадії життя виконавця. Треба відмітити й атмосферу років запису альбому, що були часом випробування пандемією ковіду (2020–2022 рр.), часом ізоляції, яка сприяла заглибленню багатьох виконавців у свій внутрішній світ⁴. Пошуки і творчі відкриття О. Таро періоду між записом двох альбомів збагатили піаніста новим творчим досвідом, а цінителі його таланту отримали не тільки масштабніший порівняно з «Автографом» альбом, але й нового Олександра Таро.

З першого погляду складно уявити, з точки зору системності, ідеї і концепції композицій альбомів. Ще складніше простежити їхні інтенціональні домінанти. Певне роз'яснення щодо назви «Автограф» містить анотація до цього альбому – коротеньке есе, у якому зазначається, що його виникнення пов'язане з ідеєю зібрати твори, що зазвичай виконують «на біс»: «Ця приваблива колекція п'єс

³ У період між 2013–2020 роками О. Таро записав альбоми: «*Mozart, Jeunehomme*» (2014), «*Bach, Goldberg Variations*» (2015), «*Barbara*» (2017), «*Brahms – Chello Sonates*» (2018), «*Beethoven, Sonatas Opus 109, 110, 111*» (2018), «*Versailles*» (2019), «*Chanson d'Amour*» (2020), «*Schubert*» (2020).

⁴ Відомо, що Олександр Таро під час ізоляції в період пандемії 2020 року давав маленькі концерти на сходовому майданчику будинку, у квартирі якого він жив, на маленькому електронному фортепіано «*Yamaha*», яке, як пізніше казав Таро, врятувало йому життя (Le Petit Atelier d'Alexandre Tharaud..., 2020).

“на біс”, одних дуже популярних, інших – екзотичних, нараховує більше чотирьох століть і містить як оригінальні партитури, так і транскрипції» (Autograph..., 2013). Але чому «Автограф»? Таємницю саме такої ідеї О. Таро висвітлює в інтерв'ю, де він підкреслює: «...Я довго шукав назву альбому, спочатку хотів назвати альбом – “Твори на біс”, “Найкращі твори”, а потім, згадавши відчуття після кожного концерту, я дійшов висновку, що саме та мить, коли я роздаю автографи бажаним, і є тією особливою миттю, яка для мене і слухачів ще досі сповнена враженнями та звуками тих останніх творів “на біс”, що ніби викарбовуються у моєму автографі» (Tharaud, 2013). Як прийнято у виконавській культурі, твір «на біс» звучить після концерту і має бути улюбленим, такий твір не може не імпонувати самому виконавцеві, не бути дотичним до його індивідуального світу і внутрішньої організації. А також це твір, який гарно сприймається публікою і, звичайно, не може бути великим. Стосовно останньої думки в анотації до альбому зазначається: «... Піаніст Олександр Таро знову доводить, що хороші речі бувають тільки у маленьких “упаковках”... Відображаючи різноманітні музичні смаки Таро, він [альбом] містить як оригінальні твори, так і транскрипції, зроблені композиторами, від XVII століття до наших днів, а також транскрипції Таро»⁵» (Autograph..., 2013). Важливо підкреслити наявність авторських транскрипцій серед творів альбому, бо вони безпосередньо можуть бути співзвучними концепції «Автографу».

Альбом «Автограф» не містить балад, масштабних романтичних сонат, віртуозних етюдів, більшість з його композицій – це маленькі п'єси до чотирьох хвилин звучання: п'ять треків взагалі тривають менше двох хвилин, ще вісім – до трьох хвилин, п'ять п'єс – до чотирьох хвилин, три – до п'яти хвилин, і тільки дві п'єси – до шести хвилин. Для постійних слухачів О. Таро не новина, що йому імпонують мініатюрні твори, а про бажання після плідної концертної діяльності і творчої роботи над попередніми альбомами різних масштабів зібрати, нарешті, такого роду маленькі «влучні» п'єси в єдиному треклісті можна дізнатися з численних медіа-

⁵ Тут і далі переклад цитат іноземними мовами здійснено автором статті.

публікацій. Так, щодо цього задуму артиста критик журналу «*L'express*» у статті «*Cité de la musique: un “boeuf” du pianist Alexandre Tharaud*⁶» (2013) зазначає: «Після сцени йдуть виходи “на біс”, а “бісі́”, які дає артист, іноді є найтеплішими творами, вільними від напруги концерту. Олександр Таро об’єднав у щойно випущеному диску “Автограф” 23 “твори на біс”, як і багато мініатюр, що охоплюють три століття музики, від Рамо до Оскара Страсного ... Він знається, що свої улюблені “виходи на біс” він обрав вже давно».

На прикладі такої композиції альбому можна дійти висновку, що сьогодні виконавець владний самостійно фокусувати увагу слухачів медіа на тих чи інших творах свого репертуару, чим О. Таро і користується, будуючи композиції багатьох своїх альбомів. Такий механізм співзвучний з вибірковою самопрезентацією теорії Й. Гофмана: «Загальновідомо, що люди займаються вибірковою самопрезентацією, підкреслюючи певні аспекти себе, водночас занижуючи інші» (Hollenbaugh, 2021). Концепція альбому «на біс» є саме такою вибірковою самопрезентацією, і є не просто зібранням позапрограмих номерів виступів піаніста, які, до речі, вже колись зустрічались у його попередніх альбомах; концепція фокусує увагу слухачів на таких творах, які підкреслюють певні вигідні аспекти виконавської індивідуальності артиста, тому в альбомі ми майже не бачимо віртуозних творів у буквальному, поверховому сенсі цього слова (тобто швидких і динамічно-ефектних творів зі щільною фактурою), які дуже часто асоціюються в сучасних виконавців із творами «на біс». А серед п’єс альбому ми чуємо прозору і витончену фактуру «Дикунів» Ж.-Ф. Рамо із соль-мінорної сюїти, легку, перлинну техніку «Хвилинного вальсу» Ф. Шопена (Ре-бемоль мажор, *op.* 64, № 1), загадкову «Гімнопедію № 3» Е. Саті; далі ми бачимо п’єси, що справді контрастують з іншими своєю динамічністю – «День весілля у Трольдгаугені» Е. Гріга, «Сумний вальс» Я. Сібеліуса, твори, адаптовані для фортепіано, – «Лебідь» К. Сен-Санса у транскрипції Л. Годовського й, нарешті, вагомі для концепції альбому – авторські транскрипції О. Таро творів Й. С. Баха і Ж. Бізе. Тобто віртуозність

⁶ «Місто музики: “бик” піаніста Олександра Таро».

більшої кількості творів альбому дещо іншого порядку, вона прихована у витонченості гри тембрами, якості артикуляції у тоні *piano*, інтелектуальному (глибинному) підході до образів і акценти на вирішенні художніх завдань. Саме інтелектуальний тип підходу до музичного твору окреслюється у статті О. Степанюк. Авторка наводить цитату зі щоденника відомої української піаністки Валентини Стешенко-Куфтиної: «Інтелект виконавця, звісно, це “не розумові викрутаси про мистецтво”, а насамперед здатність осягнути внутрішні значення тексту, розібратися в намірах автора, в умінні читати та доносити думку композитора. Адже “інтелект – це первинний творчий дух, яким створений та сформований твір” (запис від 26.04.1948)» (як цит. Степанюк, 2021: 152).

З огляду на різностильове розмаїття творів альбому, зауважимо, що він структурований з розрахунком на прослуховування від початку до кінця, і саме при такому його слухацькому сприйнятті можливо зрозуміти його драматургію. При цілісному прослуховуванні можна помітити акценти на творах, які майже не виходять за рамки динамічного тону *mf*, на інтимності образів, які вони містять. Американський піаніст, композитор і письменник Джед Дістлер (*Jed Distler*) у своєму ревію для журналу «*ClassicsToday.com*» пише про органічність композиції альбому: «Він [О. Таро] не тільки наділяє кожну п'єсу специфічним та індивідуальним характером чи звуковим світом, але й упорядковує їх у єдину, добре контрастуючу цілісність, яку ви можете слухати, не відчуваючи надмірного насичення» (Distler, 2013). І справді, альбом відкривається двома творами досить інтимного спрямування, що зберігають єдність мелодико-фактурних і динамічних характеристик: Прелюдією *e-moll* Й. С. Баха у транскрипції О. Зілоті та «Пісню без слів» № 3 Г. Форе. Рухаючись далі у просторі альбому, бачимо контраст, що його утворює виконання клавесинної п'єси «Дикуни» із Сюїти соль-мінор Ж.-Ф. Рамо, у якій О. Таро майстерно проєкує клавесинну фактурну специфіку на тембр сучасного рояля. Після п'єси Ж.-Ф. Рамо О. Таро занурює слухача у світ «Орфея і Еврідіки» К.-В. Глюка, виконуючи фортепіанну транскрипцію «Танцю блаженних духів», яка знову повертає до інтимного тону «висловлювання» виконавця. Отже, саме цілісне прослуховування альбому дає

уявлення про внутрішній інтелектуальний світ О. Таро; альбом не залишає враження яскравого віртуозного концерту, це – композиція, яку хочеться прослухати у самоті.

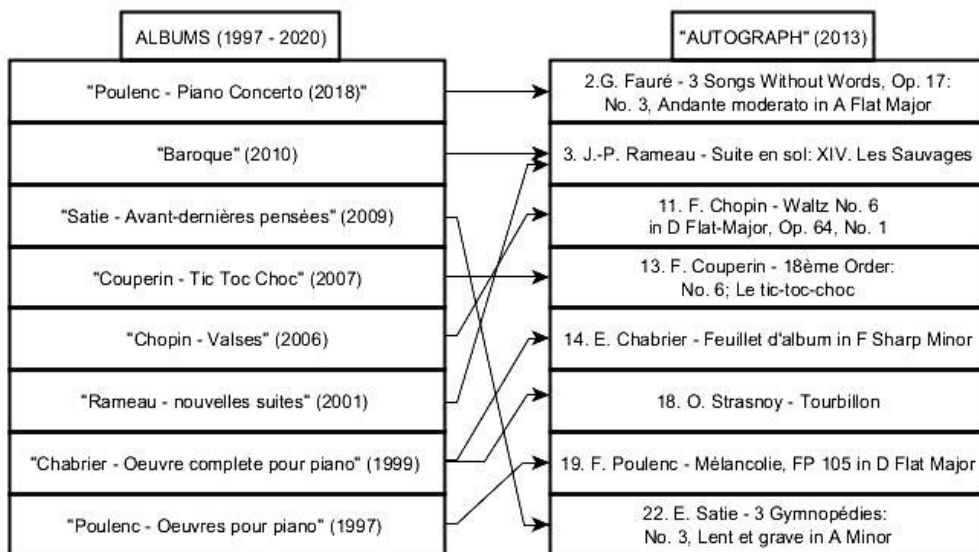
Інший зріз драматургії альбому розкривається через ладотональну організацію п'єс, яка складається в певну бінарну⁷ систему протиставлень: 11 мінорних треків, 11 мажорних треків і один трек без чіткого ладового устою, що свідчить про «світло-тіньовий» принцип композиції, відомий не тільки у музичному, а й, насамперед, у образотворчому мистецтві (Мунтян, 2018: 12). Вісім із 11-ти мінорних треків альбому зосереджені в першій його половині, а сім мажорних – у другій; обрамлюють альбом, утворюючи арку, треки транскрипцій музики Й. С. Баха (слід зазначити, що альбом 2020 року «Поет фортепіано» теж відкривається твором Й. С. Баха). Центральним треком (віссю) альбому «Автограф» став «Лебідь» К. Сен-Санса (№ 12) у транскрипції Л. Годовського, який щонайменше тричі звучить у різноманітних альбомах О. Таро, представлених на *YouTube*. Нарешті, якщо вирахувати точку «золотого перетину» в композиції релізу (після 62% звучання), то вона припадає на № 14 – «Аркуш з альбому» Е. Шабріє; проте докладніше про таку увагу до цього «номеру на біс» можна дізнатись лише в автора, відомо тільки, що ця невеличка п'єса французького романтика, написана 1890 року, є однією з тих, що підсумовують творчий шлях композитора (Chabrier Feuillet d'album..., 2015).

Як було підкреслено вище, komponуючи «Автограф», О. Таро записує п'єси, які вже були включені в альбоми минулих років, і для того, щоб більш цілісно розкрити аспекти саморепрезентації виконавця, слід відстежити ті ниточки, що тягнуться від «Автографа» до інших альбомів, де ці твори дублюються. Так ми отримаємо посилення не тільки на треки, а й на досвід і етапи творчості артиста. Щоб

⁷ Визначення «бінарний» у цьому контексті розуміється як бінарна опозиція, тобто базова характеристика людського мислення, спосіб розуміти світ як такий, що збудований із протилежностей (верх – низ, світло – темрява, добро – зло, чоловік – жінка тощо) (Бінарність, 2019).

продемонструвати такі посилання саме з ракурсу саморепрезентації, застосуємо поняття «референції», яка, за М. Вартовським, і є співвідношенням /або посиланням на реальність чи досвід (Wartofsky, 1979: 18). Запропонована *блок-схема 1* унаочнює такі референції – відсилки в «Автографі» до інших альбомів О. Таро.

Блок-схема 1.

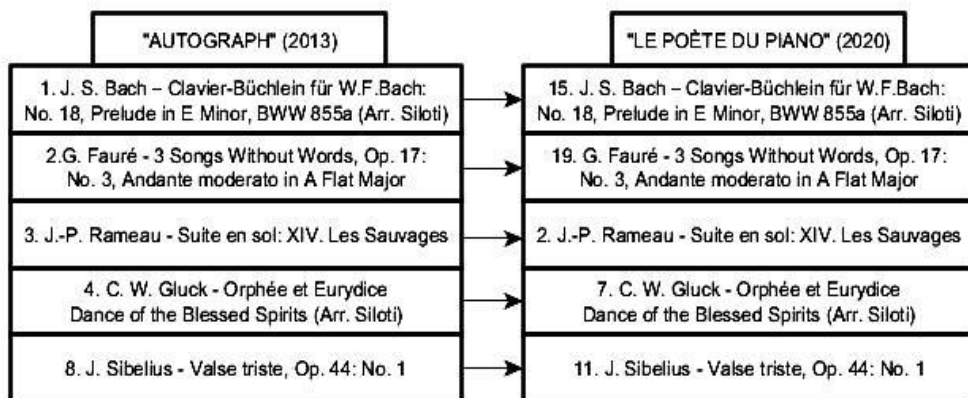


На *блок-схемі 1* зліва можна побачити назви альбомів з відповідним роком видання, в які вже був або буде включений певний трек (треки) альбому «Автограф»; праворуч на схемі – колонки номерів композицій «Автографа», які звучать в інших альбомах О. Таро. Між альбомами різних етапів творчості виконавця і треками альбому «Автограф» виникають референції, які позначені стрілками між колонками. Референції є як ретроспективними, що фокусують увагу слухача на певних альбомах О. Таро, написаних до випуску «Автографа», тобто з 1997 до 2013 року, і, як ми вже можемо бачити сьогодні, спрямованими у майбутнє: є такі треки, які потім дублю-

ються в наступних альбомах піаніста – референції утворюються до області творчості виконавця між 2013 і 2020 роками (до виходу альбому «Поет фортепіано»).

Наступна *блок-схема 2* демонструє центральні (улюблені) твори О. Таро, які залишаються завжди для нього важливими. Референції між альбомами «Автограф» і «Поет фортепіано» свідчать, що через сім років піаніст знову включає п'ятірку творів «на біс» в альбом вже з новою концепцією. Отже, повтор творів з альбому «Автограф» в «Поеті фортепіано» конкретизує наше розуміння «послання» О. Таро, отриманого шляхом саморепрезентації артиста. Ми можемо бачити п'ять творів, на яких увага піаніста сконцентрована протягом чималого періоду: якщо вони були включені в альбоми, що передували «Автографу» (наприклад, «Дикуни» Ж.-Ф. Рамо звучать у релізі 2001 року), то це означає, що, почувши їх в композиції «Поет фортепіано» 2020-го, ми розуміємо: О. Таро виконує ці твори вже близько 20 років, і вони не перестають бути для нього засобом саморепрезентації найважливіших аспектів його внутрішнього світу.

Блок-схема 2.



Так, на *блок-схемі 2* візуалізовано референції між альбомами «Автограф» і «Поет фортепіано», що унаочнюють прихильність

О. Таро до певних п'яти творів, які він повторює у своїх альбомах. Ліворуч на схемі представлена колонка з назвами треків альбому «Автограф», дубльованих в «Поеті фортепіано» під новою нумерацією, відображеною в колонці праворуч, де можна бачити, що п'ять треків (№№ 1, 2, 3, 4, 8) з альбому «Автограф» повторюються в альбомі «Поет фортепіано». Відповідно, між альбомами, як і в попередньому випадку (див. *блок-схему 1*), утворюються референції (на що вказують стрілки між колонками). Саме треки першої половини композицій, що формують початкове слухачьке враження, дублюються в обох альбомах.

Поєднання обох схем висвітлює «фокус» О. Таро на головних для нього творах, які найбільш співзвучні внутрішнім аспектам його творчої особистості, й які він демонструє шляхом медійної самопрезентації, тобто референції до таких об'єктів (творів) і досвіду, які ще з 1997 року – початку активного виходу альбомів виконавця у медіапростір – особливою мірою резонували з його індивідуальністю. Фокусування О. Таро при створенні «Автографа» і «Поета фортепіано» на цій невеличкій кількості творів, процес перезапису яких відбувається протягом усього творчого шляху виконавця – його можна побачити через простеження референцій до інших альбомів – розкриває основні уподобання піаніста. Мимоволі згадується широко відомий досвід створення двох різних записів бахівських «Гольдберг-варіацій» видатним канадським піаністом Гленном Гульдом, 1955-го і 1981 року, – авжеж, це два різних Гульди, дві різні людини.

Між «Автографом» і «Поетом фортепіано», а також іншими альбомами О. Таро можна простежити «вторинні» (непрямі) референції до п'єс того ж опусу чи номера тієї ж сюїти; такі референції не є точним повтором твору в альбомі, а ніби тільки натяком на нього. Порівняно з «Автографом», в альбомі «Поет фортепіано» повторюється композитор, опус, але не сам твір. Наприклад, такою вторинною референцією стає наявність в «Автографі» «Гімнопедії» № 3 Е. Саті, а в альбомі «Поет фортепіано» – його ж «Гімнопедії» № 1, що знову-таки поєднує ці два альбоми, розділені часовою дистанцією. Але «Поет фортепіано», на відміну від альбому «Автограф», все ж таки має значно більш розгорнуту структуру: цей

великий за обсягом альбом, що підсумовує багаторічну творчість піаніста (63 треки)⁸, у порівнянні з «Автографом» (23 треки) постає як розширена саморепрезентація О. Таро, яка привертає увагу до більшої кількості деталей, пов'язаних з улюбленими творами. І, якщо скористатися назвою, яку винайшов для свого автобіографічного фільму італійський режисер Ф. Фелліні, то аудіокомпозицію альбому 2020 року «Поет фортепіано» можна назвати персональним «амаркордом» піаніста, його «автопортретом». Створюваний протягом трьох десятиліть медіасвіт О. Таро в альбомі «Поет фортепіано» на основі багатьох референцій до власної професійної діяльності – записів сольних творів, камерно-ансамблевого виконавства, виступів в ансамблі зі співаками – не сприймається як зібрання призив та перемог, еталонних зразків фортепіанного виконавства. Навпаки, альбом є спробою побачити й усвідомити свій внутрішній світ через «відображення» в музичних образах.

Поле референцій, що від «Поета фортепіано» скеровують до попередніх альбомів, враховуючи кількість його треків порівняно з «Автографом», є значно ширшим. Але не можна не підкреслити цінність альбому «Автограф» як першої спроби саморепрезентації виконавця з фокусуванням на улюбленому у власній творчості.

Висновки.

Олександр Таро на перших сторінках власної автобіографічної книги «Покажіть ваші руки» (Tharaud, 2017b: 9) пише: «А хіба життя не те, що відбувається із самим собою»? Позичування виконавцем себе як віртуоза та піаніста яскраво емоційного складу, інтелектуала, філософа, естета (чи поєднання якихось із цих ознак) і підкреслення певних аспектів «себе» через утворення референцій до власного досвіду формує його оригінальні саморепрезентації. Олександр Таро – піаніст інтелектуального складу, для нього характерна не лише технічна, а й іншого порядку віртуозність – це витончені градації відтінків, інтенції до глибинного виразу і деталізації образності в малих формах, тому у саморепрезентаціях він уникає пафосу таких

⁸ Детальний розбір кожного твору композиції альбому «Поет фортепіано» надано у підрозділі 3.1 дисертації автора цієї статті (Воскобоніков, 2021: 146).

концепцій, як «віртуозні твори», твори «*The best*». Отже, альбом «Автограф» 2013 року, який можна вважати ескізом до широкої панорами композицій альбому «Поет фортепіано» 2020-го – це не збірка віртуозних творів, а «Поет фортепіано» – не збірка треків «*The best*». Ці два альбоми для піаніста є здебільшого тим, у чому він себе «впізнає». Медійна саморепрезентація, яка відбувається через референції до попереднього власного мистецько-інтелектуального і життєвого досвіду, демонструє модель внутрішнього світу музиканта, яка формувалася у просторі інтенцій і інтересів О. Таро, його інтимного, його витонченого та улюбленого. Вирушаючи на зустріч із самим собою, у першому з альбомів, «Автографі», О. Таро ніби «пробує ґрунт», щоби вже після семирічного етапу експериментів і нових відкриттів сміливо побудувати композицію нового масштабного альбому «Поет фортепіано», направленою на розкриття «себе внутрішнього». Таким шляхом він створює *дві різні концепції саморепрезентації*: «Автограф» – «твори на біс» і «Поет фортепіано» – «те, що я люблю».

Перспективи дослідження. Запропонований теоретичний ракурс аналізу специфіки медійної саморепрезентації митця, на наш погляд, здатний охопити багатовекторний спектр творчості О. Таро, а модель такого аналізу може знайти застосування для висвітлення засобів позиціонування у медіапросторі власних творчих постатей іншими відомими сучасними музикантами. Визначення оригінальних творчих векторів й інтенцій митців, унаочнення референтних зв'язків між їхніми творами, індивідуальними вподобаннями і досвідом уможливліє відкриття нових моделей сучасних саморепрезентацій.

ЛІТЕРАТУРА

- Бінарність. (2019). *Портал української мови та культури. Словник UA*. <https://slovyk.ua/index.php?sword=%D0%B1%D1%96%D0%BD%D0%B0%D1%80%D0%BD%D1%96%D1%81%D1%82%D1%8C>
- Воскобойніков, Я. (2023). *Французький піаніст Олександр Таро: аспекти медійної репрезентації фортепіанного виконавства*. (Дис. ... д-ра філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.

- Єжижанська, Т. (2017). Комунікації видавничої організації у сучасному медіапросторі. *Соціальні комунікації в інтеркультурному просторі. Тези Другої Міжнародної науково-практичної конференції 16 лист. 2017 р., Інститут журналістики Київського університету імені Бориса Грінченка*, (сс. 63–67). Київ: Видавництво КУБГ.
- Мунтян, С. (2018). *Вплив освітлення на сприйняття кольору в умовах пленеру*. (Методичні рекомендації). Одеса: Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського.
- Степанюк, О. (2021). Інтелектуальні риси піанізму Валентини Стещенко-Куфтіної (за матеріалами щоденників 1924–1953 років). *Художня культура. Актуальні проблеми*, 17(2), 149–154. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.17\(2\).2021.247997](https://doi.org/10.31500/1992-5514.17(2).2021.247997)
- Autograph (Encores) Alexandre Tharaud (2013). *Warner classics*. <https://www.warnerclassics.com/release/autograph-encores>
- Autograph: Bis Encores. (2013) <https://www.amazon.com/Autograph-Encores-Alexandre-Tharaud/dp/B00EАН3НBS>
- Chabrier Feuillet d'album (2015). *MUSOPEN*. <https://musopen.org/music/33324-feuillet-dalbum/>
- Chandler, D., & Munday, R. (2011). *A Dictionary of Media and Communication (1 ed.)*. Oxford University Press. <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199568758.001.0001/acref-9780199568758-e-2419>
- Cité de la musique: un “boeuf” du pianiste Alexandre Tharaud (2013). *L'express*. https://www.lexpress.fr/culture/le-pianiste-alexandre-tharaud-fait-un-boeuf-a-la-cite-de-la-musique_1296865.html
- Distler, Jed (2013). A Priceless “Autograph” from Alexandre Tharaud. *ClassicsToday.com*. <https://www.classicstoday.com/review/a-priceless-autograph-from-alexandre-tharaud/>
- Hollenbaugh, E. (2021). Self-Presentation in social media: Review and research opportunities. *Review of Communication Research*, 9, 80–98. <https://doi.org/10.12840/ISSN.2255-4165.027>
- Le Petit Atelier d'Alexandre Tharaud. (2020). *France inter*. <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/le-petit-atelier/le-petit-atelier-d-alexandre-tharaud-7798898>.
- Luhmann, N. (2017). *Die Realität der Massenmedien*. Wiesbaden, Deutschland: Springer Fachmedien.

- Pires, P.-C. (2017). The Presentation of the Self in the Popular Song. In Merrill, J. (ed.), *Popular Music Studies Today. Proceedings of the International Association for the Study of Popular Music 2017*, (Systematische Musikwissenschaft), (pp. 53–60). Wiesbaden: Springer VS. https://doi.org/10.1007/978-3-658-17740-9_5
- Self-representation noun. (2015). In *Merriam-webster*. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/self-representation?fbclid=IwAR22UV6i5Vt84MIQd3w2UcnZmuAYnObQsXhuIZrWIpnXrJG0dQ--vh81OkU>
- Šlerka, J., & Merunkova, L. (2019). Goffman's Theory as a Framework for Analysis of Self Presentation on Online Social Networks. *Masaryk University Journal of Law and Technology*, 13(2), 243–276. <https://www.cceol.com/search/article-detail?id=798067>
- Thagard, P. (2014). The self as a system of multilevel interacting mechanisms. *Philosophical Psychology*, 27, 145–163. DOI:10.1080/09515089.2012.725715
- Tharaud, A. (2012). Alexandre Tharaud: Chopinata, from "Le Boeuf sur le toit". https://www.youtube.com/watch?v=k80xXKqyODk&list=OLAK5uy_ljwNp0PLKwuHZqgmf5VmPn-gZWE0yrc-w
- Tharaud, A. (2013). Alexandre Tharaud – Interview pour son album Autograph. <https://www.youtube.com/watch?v=CxvFCsbxTZY>
- Tharaud, A. (2017a). Keyboard Concerto in B Minor, BWV 979: II. Andante – Adagio (After Vivaldi's Violin Concerto). https://www.youtube.com/watch?v=iFfekzozot0&list=OLAK5uy_lJtAVgsfl2ikCMSiIWqil_iDSYVcFHnOk&index=23
- Tharaud, A. (2020). Alexandre Tharaud – J.S. Bach: Prelude No. 1, BWV 846 (Das Wohltemperierte Klavier). *Warner Classics*. https://www.youtube.com/watch?v=iWoI8vmE8bI&list=OLAK5uy_kmOSfxh5_xdCid-GmO39yH3uh_YasCJA0
- Tharaud, A. (2017b). *Montrez-moi vos mains*. Paris: Bernard Graseet.
- Wartofsky, M. (1979). *Models: Representation and the Scientific Understanding*. Dordrecht, Holland; Boston: D. Reidel Publishing Company.

REFERENCES

- Autograph (Encores) Alexandre Tharaud (2013). *Warner classics*. <https://www.warnerclassics.com/release/autograph-encores> [in English].
- Autograph: Bis Encores. (2013) <https://www.amazon.com/Autograph-Encores-Alexandre-Tharaud/dp/B00EAH3HBS> [in English].

- Binary. (2019). Portal of Ukrainian language and culture. UA dictionary. <https://slovyk.ua/index.php?sword=%D0%B1%D1%96%D0%BD%D0%B0%D1%80%D0%BD%D1%96%D1%81%D1%82%D1%8C> [in Ukrainian].
- Chabrier Feuillet d'album (2015). *MUSOPEN*. <https://musopen.org/music/33324-feuillet-dalbum/> [in English].
- Chandler, D., & Munday, R. (2011). *A Dictionary of Media and Communication (1 ed.)*. Oxford University Press. <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199568758.001.0001/acref-9780199568758-e-2419> [in English].
- Cité de la musique: un “boeuf” du pianiste Alexandre Tharaud (2013). *L'express*. https://www.lexpress.fr/culture/le-pianiste-alexandre-tharaud-fait-un-boeuf-a-la-cite-de-la-musique_1296865.html [in French].
- Distler, Jed (2013). A Priceless “Autograph” from Alexandre Tharaud. *ClassicsToday.com*. <https://www.classicstoday.com/review/a-priceless-autograph-from-alexandre-tharaud/> [in English].
- Hollenbaugh, E. (2021). Self-Presentation in social media: Review and research opportunities. *Review of Communication Research*, 9, 80–98. <https://doi.org/10.12840/ISSN.2255-4165.027> [in English].
- Le Petit Atelier d'Alexandre Tharaud. (2020). *France inter*. <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/le-petit-atelier/le-petit-atelier-d-alexandre-tharaud-7798898> [in French].
- Luhmann, N. (2017). *Die Realität der Massenmedien [The reality of the mass media]*. Wiesbaden, Deutschland: Springer Fachmedien [in German].
- Muntian, S. (2018). *The influence of lighting on color perception in open-air conditions*. (Methodical recommendations). Odesa: Southern Ukrainian K. D. Ushinsky National Pedagogical University [in Ukrainian].
- Pires, P.-C. (2017). The Presentation of the Self in the Popular Song. In Merrill, J. (ed.), *Popular Music Studies Today. Proceedings of the International Association for the Study of Popular Music 2017*, (Systematische Musikwissenschaft), (pp. 53–60). Wiesbaden: Springer VS. https://doi.org/10.1007/978-3-658-17740-9_5 [in English].
- Self-representation noun. (2015). In *Merriam-webster*. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/self-representation?fbclid=IwAR22UV6i5Vt84MIQd3w2UcnZmuAYnObQShuIZrWlPnXrJGOdQ--vh81OkU> [in English].
- Šlerka, J., & Merunkova, L. (2019). Goffman's Theory as a Framework for Analysis of Self Presentation on Online Social Networks. *Masaryk University Journal of Law and Technology*, 13(2), 243–276. <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=798067> [in English].

- Stepaniuk, O. (2021). Intellectual features of Valentina Steshenko-Kuftina' pianism (based on Diaries from 1924 to 1953). *Artistic Culture. Topical Issues*, 17(2), 149–154. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.17\(2\).2021.247997](https://doi.org/10.31500/1992-5514.17(2).2021.247997) [in Ukrainian].
- Thagard, P. (2014). The self as a system of multilevel interacting mechanisms. *Philosophical Psychology*, 27, 145–163. DOI:10.1080/09515089.2012.725715 [in English].
- Tharaud, A. (2012). Alexandre Tharaud: Chopinata, from “Le Boeuf sur le toit”. https://www.youtube.com/watch?v=k80xXKqyODk&list=OLAK5uy_ljwNp0PLKwuHZqgmf5VmPn-gZWE0yrc-w [in English].
- Tharaud, A. (2013). Alexandre Tharaud – Interview pour son album Autograph. <https://www.youtube.com/watch?v=CxvFCsxbTZY> [in French].
- Tharaud, A. (2017a). Keyboard Concerto in B Minor, BWV 979: II. Andante – Adagio (After Vivaldi's Violin Concerto). https://www.youtube.com/watch?v=iFfekzozot0&list=OLAK5uy_lJtAVgsfl2ikCMSiIWqil_iDSYVcFHnOk&index=23 [in English].
- Tharaud, A. (2017b). *Montrez-moi vos mains [Show me your hands]*. Paris: Bernard Graseet [in French].
- Tharaud, A. (2020). Alexandre Tharaud – J.S. Bach: Prelude No. 1, BWV 846 (Das Wohltemperierte Klavier). *Warner Classics*. https://www.youtube.com/watch?v=iWoI8vmE8bI&list=OLAK5uy_kmOSfxh5_xdCid-GmO39yH3uh_YasCJA0 [in English].
- Voskoboinikov, Ya. (2021). *French Pianist Alexandre Tharaud: Aspects of Media Representation in Piano Performance*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Wartofsky, M. (1979). *Models: Representation and the Scientific Understanding*. Dordrecht, Holland; Boston: D. Reidel Publishing Company [in English].
- Yezhizhanska, T. (2017). Communications of the publishing organization in the modern media space. *Social communications in the intercultural space. Proceeding of the Second International Scientific and Practical Conference November 16. 2017, Institute of Journalism of Kyiv Boris Hrinchenko University*, (pp. 63–67). Kyiv: KUBH Publishing House [in Ukrainian].

Yakiv Voskoboinikov

Kharkiv I. P. Kotliarevsky National University of Arts,
PhD in Art Studies, Senior teacher,
the Department of Special Piano

**Albums “Autograph” and “Le poète du piano”:
two versions of the media self-representing
the French pianist Alexandre Tharaud*****Statement of the problem.***

The French pianist Alexandre Tharaud (b. 1968) occupies a prominent place in modern performance arts. His 42 recorded albums attract the attention of researchers who analyze his work as a phenomenon of media culture. In this perspective, the traditional approaches to the analysis of performance (stylistic, interpretive, comparative etc.) do not make it possible to cover the integrity and originality of its phenomenon precisely as figure adopted in the modern media environment. Therefore, the article offered a perspective on the work of A. Tharaud in the media space as self-representation. In 2013 and 2020, A. Tharaud recorded two albums, “Autograph” (2013) and “Le Poète du piano” (2020), which in terms of their composition are radically different from the pianist’s other albums. A comparison of these albums allows to present them as two different versions of the pianist’s self-representation and to give a model for the modern novice performer to form his own self-representation in the media space.

Objectives, methods, and novelty of the research.

The purpose of the article is to compare A. Tharaud’s albums “Autograph” and “Le Poète du piano” for tracing the references connecting them, to reveal the specifics of the compositions of the albums and to determine the model of the artist’s self-representation in the modern media space. For the first time, such an attempt is undertaken, which determines the novelty of this study.

Hence, the comparative method of the research was used, supplemented by biographical one to identify the events of the pianist’s career that influenced the specifics of his album compositions, sociological one to determine the positions of the performer’s work in the media space, and representative one to reveal references (according Wartofsky, 1979) between performing versions and the objects of the performer’s experience. Analysis of recent research and publications, studying the theory of self-presentation in interdisciplinary discourse, in particular in social networks (Šlerka, & Merunkova, 2019; Hollenbaugh, 2021; Chandler, & Munday,

2011; Pires, 2017; Thagard, 2014), the mass media system as a platform for promoting self-representation (Yezhizhanska, 2017; Luhmann, 2017) allowed us to understand the main regularities of the functioning of the mass media as a modern system. The musical material that is the analytical basis of this research was used: audio and video recordings by A. Tharaud presented on the resource YouTube.

Results.

The long-term (1997–2013) presence of A. Tharaud in the media space is summarized by two pianist's albums, "Autograph" (2013) and "Le Poète du piano" (2020), including both, the new records, and the works of past years, which were already heard in his previous collections, and it is that connects both the albums. Combination of two presented in the study schemes of references that arise between these albums demonstrates A. Tharaud's focus on the main works for him and makes possible to comprise the individual aspects of his media self-representation, due to references to such objects (the works) and experiences, which since 1997 – the beginning of the artist's active releases into the media space – especially resonate with his individuality. Concentration on this small number of works, reinterpretation of which continues during the entire creative path of A. Tharaud, as evidenced by traced references, reveals the main preferences of the pianist.

Conclusion.

Alexandre Tharaud writes on the first pages of his autobiographical book "Montrez-moi vos mains" (Tharaud, 2017: 9): "Isn't life what happens to oneself"? Tharaud is a pianist of an intellectual nature, whose virtuosity not technic only, but of a different order – it is characterized by subtle gradations of shades, intentions for deep expression and detailing of imagery in small forms, therefore his self-representation avoids the pathos of such concepts as "Virtuoso works", works of "The best". Thus, the 2013 album "Autograph" is a sketch for the large-scale album of 2020, and the "Autograph" is not a collection of virtuoso works, and "Le Poète du piano" is not a collection of "the best" tracks. For a pianist, two albums are more of what "he recognizes himself in". Media self-representation, which opens up through references to experience, gives such a model, which was formed in the space of intentions and interests of A. Tharaud, his intimate, his refined and beloved.

Keywords: album; media; self-representation; model; references; album composition;

Стаття надійшла до редакції 10 червня 2024 року

УДК 780.641/.642.071.1(510)(092)

DOI 10.34064/khnum2-3514

Ван Юцзе

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

e-mail: 979917323@qq.com_

ORCID iD: 0000-0002-3987-2282

**Шляхи оновлення жанрового амплуа флейти в творчості
Джин Та (на прикладі Сонати ор. 3 № 1)**

На матеріалі творчості видатного сучасного флейтиста і композитора Джин Та аналізуються шляхи трансформації флейтового мистецтва в Китаї у ХХ–ХХІ століттях. Визначаються жанрово-стильові парадигми творчості Джин Та, що розглядаються в контексті глобальних трансформаційних процесів у сучасній флейтовій музиці. Новизна розвідки пов'язана з комплексним підходом до аналізу флейтової Сонати ор. 3 № 1 Джин Та для флейти і фортепіано з огляду на позиції виконавсько-композиторського стилю автора та формування нової парадигми флейтової музики ХХІ століття. Залучено жанровий, стильовий, системний методи дослідження. Сформульовано висновки, а саме: 1) перші оригінальні композиції для європейської флейти наслідують образність (зокрема, пасторальну) та виконавські прийоми (дихання) китайської флейти; 2) двома основними періодами взаємопроникнення китайських і європейських традицій музикування на флейті є 1930 роки та період від 1976 року, коли сформувалась жанрово-стильова парадигма творів для флейти китайських композиторів, яка розвивається і сьогодні; 3) вибір жанрів у творчості китайських композиторів схиляється у бік мініатюри (соло, із фортепіано), сюїти мініатюр, також – поеми, капричіо, ансамблів, перекладень тощо (великих жанрів налічується небагато); 4) шляхи оновлення традиційного амплуа флейти у Сонаті ор. 3 № 1 Джин Та – першому прикладі цього жанру в китайській композиторській творчості – пов'язані з поєднанням елементів західноєвропейської музики (алюзія на Флейтову сонату Ф. Пуленка) та компонентів латиноамериканського джазу (I та III частини-ни), таких як анакруза, синкопування, вальс, імпровізація та ін. Підкреслено, що жанр сонати (новий у творчості для флейти китайських композиторів) уможливорює стильову багатомірність, яка впливатиме на флейтове амплуа сучасного інструмента.

Ключові слова: флейта; ампула інструмента; творчість Джин Та; соната для флейти; жанри флейтової музики; стилістика; інтерпретація жанрового канону; стильова взаємодія.

Постановка проблеми.

Композитор, флейтист і педагог Джин Та (Jin Ta, нар. 1972 р.) – одна з найбільш помітних особистостей музичного мистецтва сучасного Китаю. На сьогодні він є головним флейтистом Сінгапурського симфонічного оркестру та професором флейти у Шанхайській консерваторії. Він навчався як в Пекіні, так й в Мічіганському університеті, у Бостоні, в Музичній консерваторії Нової Англії, отже, можна впевнено сказати, що в його творчості синтезовано найкращі традиції Сходу і Заходу. Джин Та активно виступає, гастролує, викладає, виховуючи нове покоління музикантів протягом вже 20 років. Все це дозволило йому влітку 2019 року ініціювати проведення першого фестивалю флейти в Китаї (м. Циндао) та успішно організувати й провести перший і другий Зимові фестивалі (м. Сямень). Увесь творчий шлях музиканта підкорений доволі амбітній меті – заснувати потужну китайську флейтову школу та розвивати її, щоб вона стала не менш відомою, ніж італійська спільнота флейтистів у ХІХ столітті та французька флейтова школа на початку ХХ-го.

Поза сумнівом, як виконавець Джин Та входить до плеяди найкращих флейтистів світу. Його організаторська, викладацька та педагогічна діяльність не заважає йому писати й композиторські твори, перші з яких з'явилися, до речі, ще в ранньому віці. Попри те, що він не вважає себе професійним композитором і є автором невеликого корпусу опусів, однак він невпинно розвивається, і всі його твори затребувані молодими музикантами, звучать у процесі навчання, в медіа і на концертах. Наведені факти підтверджують, що тема цієї статті наразі набуває **актуальності**, аспекти якої пов'язані з:

(1) великою зацікавленістю творчістю композиторів і виконавців КНР в мистецьких колах світу;

(2) необхідністю проаналізувати творчість відомого музиканта та обґрунтувати засади його композиторсько-виконавського стилю;

(3) необхідністю осмислення шляхів міжстильової взаємодії у глобалізаційних процесах сучасного музичного мистецтва.

Останні дослідження і публікації. Творчість Джин Та вже привернула певну увагу з боку музикознавців. Так, найбільш цікавим є дослідження Юанчжу Чена (Yuanzhu Chen, 2022), в якому міститься доволі детальний аналіз двох флейтових сонат, а також інтерв'ю з композитором (китайською та, в адаптації, англійською), що дає змогу «почути» авторський голос та рефлексії музиканта щодо власної діяльності, мрій та планів. Флейтове мистецтво Китаю як вимір міжкультурного діалогу докладно аналізує Лі Ян (2024). Його дисертація містить аналітичні описи багатьох творів для флейти, зокрема сонатного жанру; автору належить розробка концепції «китайського флейтового програмного інструменталізму», під яким розуміється «єдність композиторської і виконавської інтерпретації викладеного у програмі (програмній назві) змісту музичного твору» на основі притаманної інструменту «системи образно-технічних властивостей» (Лі Ян, 2024: 95). Вивчаючи шляхи розвитку флейтового мистецтва Китаю, Лі Ян залучає до позначення першої чверті XXI століття вираз «доба флейтового універсалізму», «оскільки композиторська творчість для “китайської флейти” набуває можливості розкриття національної багатозмістовності, завдяки оволодінню усіма засадами технічної досконалості (майстерності)» (Лі Ян, 2024: 80). Взагалі, питання стильового діалогу щодо китайської музики є достатньо актуальним, й не лише у творах для флейти. Так, Лі Хуасінь (2023) присвячує дисертацію європейським впливам на фортепіанну творчість, а О. Бутман (Boatman, 2016) вдається до опису становлення американської флейтової школи й, зокрема, участі у цих процесах композиторів КНР. До теми нашої статті, без сумніву, дотичні загальні праці, важливі для вивчення флейтового мистецтва, зокрема, енциклопедичне дослідження флейти А. Пауела (Powell, 2002), ґрунтовна дисертація Д. Б. Фер (Fair, 2003) та стаття П. Жиру (Giroux, 1953), присвячені американській флейтовій школі, дисертація Ш. Сміт (Smith, 2012), яка розглядає сучасні флейтові концерти американських авторів. Китайському флейтовому мистецтву присвячена стаття А. Трешера (Thrasher, 1978), який аналізує залучення

поперечної флейти до творчості китайських композиторів. Чаньїн Чеї (Changning Chai, 2013) скеровує увагу на специфіку стилю китайської бамбукової флейти *dizi* та залучення цього традиційного інструмента представниками музичної культури другої половини ХХ століття. Спираючись на названі наукові джерела, а також власний досвід опанування творів Джин Та для флейти, в межах цієї розвідки спробуємо визначити основні інноваційні риси опусів, що демонструють шляхи пошуків у новітній історії флейтової композиції та виконавства.

Мета дослідження – обґрунтування жанрово-стильової парадигми творчості Джин Та в контексті глобальних трансформаційних процесів розвитку сучасного світового флейтового мистецтва.

Його **новизна** пов'язана з комплексним підходом до аналізу флейтової Сонати *op. 3 № 1* Джин Та з огляду на позиції виконавсько-композиторського стилю автора й тенденції розвитку флейтової музики ХХІ століття.

Методологія дослідження. У розвідці залучено декілька основних дослідницьких методів, найважливішими з яких є *жанровий, стильовий та системний*.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Слід враховувати, що історія західної флейти в Китаї не дуже довга. Важливим для неї став 1951 рік, коли китайський флейтист, диригент і педагог Хань Чжунцзе (1920–2018) виконав твір «Флейта пастуха» (牧童短笛) на Всесвітньому фестивалі молоді та студентів у Берліні, після чого флейта західного зразку привернула більшу увагу в Китаї. До середини ж ХХ століття спостерігається постійний процес перетину східної та західної культур, що увиразнюється і у творчих настановах китайських композиторів. Ближче до другої половини 1930 років все більше композиторів починають писати музику для західних інструментів, залучаючи різні елементи китайської народної традиції (зокрема, Ма Сіцун (1912–1987) в «Ностальгічній пісні» (思乡曲) для скрипки та фортепіано, Цзян Веньє (1910–1983) в оркестровій п'єсі «Танець формози», яка отримала міжнародне визнання в 1936 році⁹). Це був час, коли китайські композитори

⁹ Після виконання на літніх Олімпійських іграх у Берліні.

експериментували, намагаючись інтерпретувати китайську музику за допомогою західних інструментів.

Після етапу певної стагнації (1949–1976), 1980 роки стали періодом важливих трансформаційних процесів у китайській культурі, які тривають й дотепер: у сучасному музичному просторі зростає кількість китайських композиторів, які реформують традиційні композиційні техніки, й це не обмежується використанням пентатоніки.

Музика для західної флейти була не лише адаптована з інших інструментів, натомість з'явилося багато творів, спеціально написаних для флейти. Наприклад, «Сувенір» (回忆, 1986) Чень Цігана (нар. 1951), «Поема для танцюристів» (舞诗, 1981) Хуан Аньлуня (нар. 1949), «Дощ 18» (雨, 2004) Сюй Чжаньхая (нар. 1945), «Да Цзін» (大净) (2000) Чжао Цзіпіна (нар. 1945), «Квіти з морем» (1983) Ван Мін (1934–1997) та «Золота флейта» (金笛, 1997) Чень І. Композитори продемонстрували зрілість та самобутність у поєднанні китайського і західного матеріалу. Крім того, застосовувались розширені техніки, такі як язикове тремоло, гармоніки та клацання клапанів, щоб збагатити техніку виконавців та подарувати аудиторії особливі слухові ефекти.

Отже, «що змусило китайських композиторів зацікавитися створенням музики для флейти?», – таке питання ставить Юанжу Чен і зазначає далі, що витончений тональний колір флейти з його широким діапазоном ідеально відповідає «естетиці контексту, якого шукає китайська музика» (Yuanzhu Chen, 2022: 9–10). Так, в Китаї поширена бамбукова флейта, із досить яскравим та пронизливим тембром, який відрізняється від тембру західної флейти, що здатна відтворювати ніжне і м'яке звучання. Автор вважає, що це одна з причин, чому з 1980 років з'являється все більше творів китайських композиторів для флейти (там само: 10). У 2008 році флейтист Фан Дінхао об'єднав, адаптував і опублікував дев'ять традиційних композицій для китайської флейти, у тому числі одну, створену ним самим, у збірку, привертаючи увагу як до етнічного аспекту китайської музики, так і до технічно складних аспектів гри на флейті у власній адаптації, таким чином встановивши «новий стандарт китайської музики для західної флейти» (там само).

З точки зору жанру, порівняно зі світовим контекстом, у китайській флейтовій музиці переважають мініатюри, й дослідник Лі Ян (2024: 78) вважає цю жанрову позицію «домінуючою». Мініатюри для флейти, зазвичай, є програмними та наслідують пасторальну семантику («Флейта та барабан на вечірньому сонці» Тан Мицзі для флейти і барабана; «Сонячні промені на горі Тяньшань» Хуан Хувей для флейти і фортепіано; «Ніч квітів» Ян Сяочжун та ін.), хоча зустрічаються й ліричні, героїчні та інші твори. Важливими для розуміння динаміки розвитку китайської музики для флейти є також сольні флейтові фрагменти симфонічних творів, де семантика інструменту є більш різноманітною, часто – із впливом романтичної програмності¹⁰, та ансамблеві композиції, де можна зустріти більш абстраговану програмність, а у площині стилістики – новітні виконавські прийоми, трелі, стрибки, навіть елементи алеаторики, імпровізаційності, зокрема у каденційних розділах, що пов'язано із традицією музикування на різновидах китайської флейти¹¹.

Перші взірці творів крупних форм з'явилися лише нещодавно (здебільшого твори великих форм для флейти – рапсодії, концерти, сонати – явище поодиноке). Якщо процес розвитку китайської фортепіанної сонати триває вже майже століття, то першій у китайському музичному мистецтві сонаті для флейти і фортепіано лише шість років. Цікаву паралель також проводить Лі Ян, який порівнює розвиток жанру сонатини для флейти та сонатини для фортепіано. Перший в Китаї твір у жанрі сонатини для флейти і фортепіано з'явився саме

¹⁰ Лі Хуасінь, вивчаючи програмність китайської фортепіанної музики, позначає створення національно орієнтованого вектору романтизму, «який сформував окремий стильовий напрям, результатом якого є синтез особливостей національного музичного мислення з його філософським змістовим наповненням, програмності та образної конкретності». На основі цього дослідник робить висновок, що перша половина ХХ століття характеризується балансуванням на межі «свого» і «чужого», обумовленим «потребою інтеграції новаторських елементів (ненормативних для цієї культури) з традиційними аспектами» (Лі Хуасінь, 2023: 166).

¹¹ Докладно про особливості техніки та орнаментативності на *dizi* (традиційній китайській флейті) розповідає у III розділі своєї дисертації Чаньїн Чей (Changning Chai, 2013: 96–107).

в такий історичний період, коли фортепіанна сонатина вже пройшла початковий та кульмінаційний етапи свого еволюційного розвитку і перебувала у фазі стагнації, тобто «втратила актуальність» (Лі Ян, 2024: 78). З іншого боку, як слушно зазначає дослідник, «у флейтово-фортепіанних сонатині і сонаті відбулося чи не найголовніше досягнення у сфері китайського музичного мистецтва, обумовлене конкретизацією і оформленням авторського визначення жанрового імені» (Лі Ян, 2024: 168). Таким чином, поява творів крупної форми у флейтовому мистецтві Китаю – відносно молоде явище, що тільки починає набирати оберти та має величезний потенціал. Звідси, поява двох сонат для флейти Джин Та є *непересічною* подією.

Тим більше, що у своїх інтерв'ю Джин Та неодноразово підкреслював, що не є професійним композитором: «Музику я став створювати, щоб залишити після себе помітний слід. <...> В мене ніколи не було професійних занять, я композитор-самоучка. Тому що не хочу мати ніяких меж, наприклад, щодо того, яку форму використати, або яку клавішу тримати і як довго. Моє завдання – створювати музику, яку я сам хотів би грати» (Yuanzhu Chen, 2022: 67).

Творчість Джин Та представлена чотирма вагомими творами (що є опублікованими), серед яких, окрім двох Сонат (перша – *op. 3*; друга – «Монгольська соната» для флейти та фортепіано, *op. 6 / Mongol Sonata for Flute and Piano, op. 6*)¹², є «П'єси на біс» для флейти, *op. 1 (Encore Pieces)* та «Любовні пісні Кань Дінь» (*Kang Ding love song*). Тобто починав композитор традиційно – з написання жанрових мініатюр. Юанжу Чень наводить також список неопублікованих творів, прем'єри яких вже відбулися на різних майданчиках, зокрема онлайн платформах, студіях звукозапису (Yuanzhu Chen, 2022: 65–66). Цікавою є ансамблева галузь творчості Джин Та. Він є автором ансамблю для трьох флейт і фагота *Grassfield in the Summer Nights* («Луговина у літні ночі»), світова прем'єра якого відбулась у *Victoria Concert Hall* 2020 року; для змішаного ансамблю написано *Jade Jacked / «Підібраний нефрит»* (2020), *Vortex* («Вихор»)

¹² Сонати вийшли друком у 2019 («Монгольська соната») і 2020 (Соната № 1) роках у тайванському місті Таюань (Jin Ta, 2019; 2020).

для флейти, кларнета та фагота (2021, світова прем'єра відбулась онлайн). Продовжуючи працювати над створенням оригінальних композицій для флейти і фортепіано, автор звернувся до жанру сюїти («Флейта Моджі» / *Flute Moji*, 2019; «Ковбойський флейтовий дует» / *The Cowboy's Flute Duet* для пікколо та фортепіано, 2021), поеми («Рис» / *Rice*, «Звукова поема» / *Tone Poem*, 2019, прем'єра – 2020), капричіо («Стратегія “порожньої фортеці”» / *Empty Fortress Strategy*, 2019). Основною рисою всіх творів Джин Та є полістилістичність та багатство фактури.

Звернемось до аналітичних спостережень щодо однієї з перших флейтових сонат – *Сонати № 1 оп. 3* (2018) Джин Та, з точки зору сполучення в ній традицій та новацій.

Перш за все, зазначимо, що композитор використовує елементи стилістики, укорінені у західноєвропейській та американській музиці. Перша і третя частини Сонати містять компоненти джазової та латиноамериканської музики, такі як анакрузи, синкопування, структури «питання-відповідь», «вампи» та імпровізація. Тому техніка її виконання є відносно складною для академічних флейтистів, які не навчалися гри у згаданих стилях, хоча записані імпровізації і дають виконавцеві змогу грати уджазовій манері. В різних інтерв'ю Джин Та зауважував, що цей твір є доволі консервативним і не використовує складних ритмів. Його форма і фактура, як повідомляє композитор в інтерв'ю з Юанжу Ченом, нав'язані відомою Сонатою для флейти Франсіса Пуленка (1958) (Yuanzhu Chen, 2022: 68). Композитор дотримується традиційних ритмічних патернів, таких як шістнадцяті ноти і тріолі. Крім того, він використовує привабливі джазові та поп-мелодії, що вплинуло на неабияку популярність цього твору серед слухачів та виконавців. За думкою Джин Та, його стиль у цьому творі, хоча й є чимось новим для класичного флейтиста, все ж «доволі консервативний, із традиційними ритмічними малюнками, такими як шістнадцяті та восьмі ноти. У справжньому джазі ... ритм більш вільний, з великою кількістю імпровізацій виконавця, і цю свободу складно передати традиційними позначеннями. Тому, я думаю, – зазначає композитор, – не зважаючи на те, що це звучить

трохи інакше, ніж традиційні сонати, все одно звучить консервативно» (Yuanzhu Chen, 2022: 68).

Перша частина Сонати – *Vivace* (чверть = 145) – написана у традиційній сонатній формі з двома основними темами, головної і побічної партій (але з елементами монотематизму), із розробкою, репризою і кодою. Її задум виник у Джин Та ще під час навчання в США і, за словами самого музиканта, основна музична ідея доволі довго трималась в його уяві (зокрема, він розповідає про це в інтерв'ю *Flute and Music Academy* на *YouTube*). В інтерв'ю з Юанжу Ченом автор розповідає, що створював музику цієї частини за фортепіано, яким володіє доволі гарно, оскільки з п'яти років навчався гри на інструменті від матері; але конкретних історій створення частин Сонати не має, все виходило доволі спонтанно (там само, 2022: 67–68). За думкою композитора, головний акцент в будь-якій його композиції – яскрава мелодія: «Ви знаєте, велика частина китайської музики схожа на китайський традиційний живопис. Важливо залишити певний простір на картині або в музиці для аудиторії, щоб створити відчуття порожнечі. Але я все одно вважаю мелодію найголовнішим у моїй музиці ... я завжди хочу створити привабливу мелодію, яку запам'ятає слухач. Так само, як деякі відомі уривки з опер чи поп-музики, вона має зачіпати, щоб слухач завжди міг її запам'ятати» (там само: 68). Лі Ян навіть звертає увагу на те, що Джин Та використав у I частині Сонати «початкову інтонацію ліричної теми одного з найвідоміших творів Дж. Россіні – увертюри до опери “Сорока-злодійка”. Діставши пересемантизації і переінтонування, інтонаема, тим не менш, залишається впізнаваною в контексті I частини» (Лі Ян, 2024: 171).

Тема I (головна партія) вводиться флейтою (друга половина т. 4 – перша половина т. 8). Друга тема також презентована флейтою (тт. 85–88). Перехід від експозиції до розробки досить масштабний (31 такт). Партія флейти містить багато шістнадцятих нот у швидкому темпі у всіх регістрах та інших технічних викликів для виконавця. Наприклад, в тактах 71–72 пасаж шістнадцятими, який створює віртуозний джазовий ефект, охоплює три октави. Крім того, композитор широко використовує техніку модифікованих акордів, а саме

одночасного виконання двох акордів, що належать різним тональностям). Наприклад, у такті 20 акорди *C-dur* і *d-moll* виписані один над одним. На погляд Джин Та, такі політональні гармонії привертають увагу слухачів, тому він використовує модифіковані акорди, а також нонакорди (тт. 93–94 у партії фортепіано, нонакорд *E-dur*). Ці композиційні прийоми мають на меті відтворити імпульсивність стилістики джазу, а також запропонувати слухачам класичної музики освіжаючий слуховий досвід.

Для посилення джазового відтінку музики Джин Та використовує синкопи та анакрузи, які можна знайти повсюдно в першій частині, а також характерний розмір (4/4) і ритми сальси. У такті 37 синкопи у лівій руці партії фортепіано створюють відчуття джазового груву. У тактах 53–56 партії флейти використовується ритмічна схема сальси (яку часто можна почути у басовій лінії в музичних зразках сальси). Взагалі, ритм сальси – це складна комбінація елементів кубинських і західноафриканських ритмів, що зазвичай формується різними інструментами (клаве, конги, бонго, тімбали, трес-гітара, контрабас, фортепіано та ін.), які грають різні ритмічні остинатні фігурації. У такті 53 частина загальної ритмічної схеми сальси (що зазвичай підтримується групою інструментів на чолі із *клаве*) в нижньому голосі партії фортепіано комбінується з ритмом *montuno* (імпровізаційного сольного рефрену інструмента або вокаліста в сальсі) у флейти. Поєднання ритму *монтуну* та ритму *клаве* – це те, що створює унікальну єдність, відому як «ритми сальси». Характерний ритмічний малюнок (восьма нота + дві шістнадцяті в лівій руці фортепіано, т. 63) з'являється протягом усієї частини як ритмічний моноблок.

З цією ж метою створення колориту *Latin Jazz* композитор використовує специфічні види арпеджіо, модальну імпровізацію, схему «питання-відповідь», секвенції та повторювані патерни. У такті 62 низхідне арпеджіо в партії флейти, засноване на септакорді *H-dur*, прикрашається півтоновими верхніми нотами; в такті 76 партії фортепіано у верхньому голосі фактури звучить арпеджіо по звуках домінантсептакорду на тоні «сі-бемоль» – різновид арпеджіо, який часто зустрічається у цій частині. Модальні імпровізації

з фігурою питання та відповіді між флейтою та фортепіано також часто зустрічаються по всій частині (наприклад, «відгуком» на пасаж шістнадцятими у фортепіано в т. 117 стає подібний імпровізаційний хід флейти в т. 118). Секвенції теж присутні в багатьох місцях (наприклад, у тт. 21–28 чотиритактова секвенція в партії флейти «наближає» кульмінацію в т. 33). Повторювані візерунки орнаментики є ще одним важливим прийомом, що чудово підкреслює джазову стилістику частини (як-от повторювана фігура у флейти на останніх трьох долях такту 31 у поєднанні з акцентами та крещендо). Отже, присутність латиноамериканського джазу відчувається протягом всієї частини.

Другу частину Сонати – *Adagio Cantabile, es-moll* – композитор, за його словами, написав в останню чергу, а її скорботні настрої викликані тайфуном у тайванському Гаосюні: «Коли я був у пастці в готелі, мої думки стрибали туди-сюди між меланхолією, спогадами, і надією» (за Yuanzhu Chen, 2022: 69). У цій частині, яка має тричастинну форму зі вступом і кодою, Джин Та традиційно використовує мінорну тональність, щоб висловити меланхолію, і мажорну – щоб відтворити відчуття надії. Тактовий розмір у другій частині – 3/4, позначка темпу – чверть = 70, але темп *Adagio* прискорюється в темі II, де чверть = 78. Після каденції в репризі, де повторюється тема I, матеріал повертається до *tempo primo*. Позначення *Adagio cantabile* на початку цієї частини передбачає перевагу штриха *legato* та широкі співочі фрази, що тривають три-чотири такти (тема I, що починається у флейти в т. 9, є чотиритактною фразою; тема II, від т. 37 – фраза із трьох тактів).

Джин Та використовує вісім вступних тактів партії фортепіано у тональності *es-moll* на *pp* для створення настрою меланхолії. Флейта, що з'являється в такті 9, «підхоплює» цей настрій і динаміку. Появу досить несподіваного яскравого *G-dur* у другій темі (т. 37) Джин Та пояснював у своїх інтерв'ю тим, що ця тема була раптовим абстрагуванням його розуму від смутку, зображенням блакитного неба, сонячного світла за тайфуном, а також щасливих і важких часів його навчання в США: «Пізніша мажорна тональність вказує на надію і ясне небо за хмарами» (там само). Особливістю

другої частини є те, що партії флейти і фортепіано є рівнозначними, рівноправними. Обидві теми експонує флейта, потім фортепіано повторює їх у тому ж регістрі. Так, 16-тактова тема I проходить у флейти в тактах 9–25, а фортепіано повторює її у 25–36 тактах. Теж стосується теми II (середня частина тричастинної форми), яка починається у флейти з такту 49, а у 65 такті переходить до фортепіано. Цікавою особливістю форми частини є наявність каденції флейти (перед репризою), що демонструє імпровізаційність, зазвичай притаманну цьому розділу форми. Тема I повертається як варіація у такті 79, створюючи відчуття «відлуння» експозиції й таким чином повертаючи слухача у «реальність» штормової стихії. Після переходу в *A-dur* (тт. 97–107) кода повторює тему I (т. 108). Частина завершується низхідним патерном у флейти в тональності *es-moll* (за словами композитора, кінець має створити певне враження – мари, ніби спогади зникають у тумані й дощу).

Третя частина – Allegro, 4/4 – навіяна враженнями від кінних перегонів та карнавалу, що традиційно проводяться в італійському місті Сієна. Частина яскрава та весела, жвава та змагальна, тому таким несподіваним контрастом звучить трохи сентиментальна тема в т. 72 (Yuanzhu Chen, 2022: 31). Композитор обирає сонатну форму, хоча тематизм зіставлений інакше, ніж у першій частині. Темп теми I позначений пунктирною чверткою, що дорівнює 130. Повільніший темп має тема II (т. 72), де чверть = 90. Використовується двотактове фразування, що починається вже з першого такту у флейти; тема II у флейти (т. 74) також є фразою з двох тактів. Короткі фрази допомагають створити рух уперед, який добре гармонує з динамічною атмосферою свята.

Відмінною рисою третьої частини є низка повторюваних ритмічних патернів, характерних для *Latin jazz*, що створюють відчуття «штовхання» вперед під час змагальних перегонів. У джазовій музиці існує термін «*vamp*» – це «короткий уривок, простий за ритмом і гармонією, який виконується для підготовки до виступу соліста»; «... у джаз-року, латино-джазі та інших поєднаннях джазу та популярної музики, і особливо в модальному джазі цілий твір може бути заснований на послідовності відкритих вампів» (Root, &

Kernfeld, 2023). Теж стосується й *ostinato*, послідовно повторюваного музичного малюнка, який легко запам'ятати (й різновидом якого, за суттю, є вамп). Джин Та послідовно застосовує техніку «вампів» / *ostinato* в партії фортепіано. Прикладом є повторюваний ритмічний патерн у лівій руці фортепіанної партії, починаючи з такту 11. Зберігаючи ритмічний патерн, композитор часто змінює реєстр фортепіанної партії, підлаштовуючись під рухливу мелодію, яку виконує флейта. Це відрізняється від традиційного вампа, який не змінює висоту. Але, як зауважує Юанжу Чен, композитор-самоучка завжди шукає змін у традиціях, не дотримуючись їх повною мірою, а йдучи за власною фантазією (Yuanzhu Chen, 2022: 34). Це пояснює, чому вамп у нижньому голосі фортепіано змінюється відповідно до мелодії у верхньому. Крім того, у цій частині Джин Та поєднує з ритмом вампа плавну блюзову гаму (так, від т. 44 ре-мінорний блюзовий звукоряд сполучається з вампом у лівій руці фортепіано).

Безперервні інтенсивні пасажі шістнадцятими нотами піднімають алегро на вищий рівень віртуозності. І для флейти, і для фортепіано цей динамічний рух є технічно та ритмічно складним. У партії флейти, наприклад, тактах 26–27, швидкі ноти другої та третьої октав вимагають значної підтримки дихання та чіткості. Партія фортепіано насичена джазовими поліритмічними пасажами. Так, починаючи з т. 143, наявність геміоли, що утворюється між партіями двох рук піаніста, ставить перед ним складне технічне завдання. Як і у першій частині, у флейти і фортепіано є багато пасажів, що імітують один одного. Наприклад, початкові чотири такти виконуються флейтою, переходячи до фортепіано в такті 5. Інший приклад – у такті 25, де фортепіано імітує мелодію флейти. При цьому дуже цікавим моментом є те, що, як у 25 такті першої частини, так і в третій частині, партія флейти набуває вигляду джазової імпровізації над основною мелодією, яку виконує фортепіано.

Висновки.

Отже, дослідження шляхів трансформації флейтової стилістики на початку ХХІ століття на прикладі творчості Джин Та дає підстави до таких висновків.

1. Китайське флейтове мистецтво можна умовно розділити на *два напрями* – музикування на різновидах китайської флейти та на інструменті західного зразка. Безумовно, традиція гри на китайській флейті є базовою, саме вона заклала основи семантики та, взагалі, сприйняття інструмента в китайській культурі. Можна вважати, що перші оригінальні композиції для європейської флейти наслідують образність (зокрема, пасторальну) та виконавські прийоми (дихання) китайської флейти. Можна виявити *два основні періоди* доволі плідного взаємопроникнення китайських і європейських традицій музикування на флейті: 30 роки ХХ століття та період від 1976 року. Саме у ці часи формується жанрово-стильова парадигма творів для флейти китайських композиторів. Так, основним жанром стає мініатюра (для флейти соло та з іншими інструментами, такими як фортепіано, віолончель тощо), формуються сюїти мініатюр; також популярності набувають проміжні жанри на кшталт поеми, капричіо. Жанр концерту відсутній, зразків сонати наразі тільки два, але існує багато ансамблевих творів, де флейта представлена у комбінаціях з іншими інструментами. Також набуває популярності жанр перекладень (зокрема, музики для китайської флейти – дізі, джуді; фортепіано, гуджена тощо). Як зазначає Лі Ян (2024), склалися «китайський флейтовий програмний інструменталізм» та «нова програмність». Семантична та звукообразна система творів для флейти китайських композиторів сьогодні містить такі феномени, як пасторальність, міфологічність (обрядовість), пейзажність, релігійність (ритуальність), споглядальність (медитативність).

2. Жанрово-стильова парадигма творів для флейти одного з видатних флейтистів сучасного Китаю, Джин Та, є досить класичною. Титульним жанром його флейтової творчості стає сонатний. Джин Та обирає тричастинну структуру й насичує стандартну форму специфічними образами та стилістикою. Останнє автор пояснює тим, що не вважає себе професійним композитором і може дозволити собі доволі вільне поводження з традиційними формами і жанрами. Соната Джин Та *op. 3 № 1* є найбільш масштабним твором флейтового репертуару в Китаї. Підкреслимо, що *жанр сонати* – новий у флейтовій музиці китайських композиторів – дає можливість

здіяяти таку стильову багатовимірність, яка, без сумніву, впливатиме на амплуа сучасної флейти.

3. Композиторському стилю Джин Та притаманні такі риси:

– масштабне мислення у повноцінній ансамблевій фактурі, завдяки не лише віртуозному мистецтву флейтиста, але й вільному володінню фортепіано. Партія фортепіано у творах Джин Та є повністю розвинутою (обидві партії рівноцінні);

– головним у своїй творчості Джин Та вважає створення мелодії, яка б запам'ятовувалась слухачами (хоча варто зазначити, що мелодійність є типовою рисою китайської флейтової музики);

– композитор цікавиться джазом, хіп-хопом, іншими популярними напрямками, й вносить їхні риси у власні композиції, як, наприклад, у Першу сонату для флейти і фортепіано, що суттєво оновлює сформований стилістичний комплекс китайської музики;

– щодо шляхів такого оновлення, то саме Соната № 1 *op. 3* презентує їх повною мірою. Так, Джин Та використовує поєднання елементів західноєвропейської музики (алюзія на флейтову сонату Ф. Пуленка), компонентів латиноамериканського джазу (особливо помітних у I й III частинах) – анакрузи, синкопування, структури типу «питання-відповідь», вампи / *ostinato*, ритми сальси, зокрема *montuno*, імпровізаційність тощо;

– техніка виконання Сонати № 1 Джин Та є відносно складною для класичних флейтистів, які не навчалися джазу, хоча композитор і вважає власну «джазовість» консервативною (він уникає занадто складних ритмів, дотримується більш академічних ритмічних патернів із шістнадцятих, восьмих, тріолей і т. п.; крім того, створює / залучає інтонаційно привабливі мелодичні звороти, презентуючи їх у стильовій оболонці джазу та поп-музики, що надає звучанню вдової легкості).

Таким чином, твори Джин Та для флейти на сьогодні, по-перше, продовжують традиції відтворення флейтової образності, що склалися в китайській культурі, по-друге – вписані у контекст найсучасніших композиторських тенденцій, по-третє – налаштовані на слухача, що робить їх вкрай популярними серед молодих та досвідчених виконавців по всьому світу.

Отже, з великою вірогідністю ми можемо невдовзі очікувати від композитора створення опусу в жанрі концерту, для чого вже існують всі підстави.

Перспектива нашого дослідження може бути пов'язана як з аналітичним описом інших творів композиторського доробку Джин Та, так і з вивченням творів інших композиторів і виконавців, які формують новий стиль китайської флейтової музики.

ЛІТЕРАТУРА

- Лі Ян (2024). *Флейтове мистецтво Китаю у вимірах міжкультурного діалогу*. (Дис. ... д-ра філософії). Харківська державна академія культури. Харків.
- Лі Хуасінь (2023). *Європейський вплив та стильові конотації у китайській фортепіанній музиці XX – початку XXI ст.* (Дис. д-ра філософії). Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. Суми.
- Boatman, O. S. (2016). *A Comparison of Four Selected American Flute. Method Books from the 20th and Early 21st Centuries: Ernest F. Wagner, William Kincaid with Claire Polin, Robert Dick, and Patricia George with Phyllis Avidan Louke.* (D.M.A. thesis.). Florida State University. Tallahassee, FL. http://purl.flvc.org/fsu/fd/FSU_FA2016_Boatman_fsu_0071E_13592
- Changning Chai (2013). *The Dizi (Chinese bamboo flute) its representative repertoires in the years from 1949 to 1985.* (D.M.A. thesis.). Sydney Conservatorium of Music, University of Sydney. Sydney. <http://hdl.handle.net/2123/10771>
- Fair, D. B. (2003). *Flutists' family tree: in search of the American Flute School.* (D.M.A. diss.). Ohio State University. Columbus, OH. http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=osu1054645874
- Giroux, P. H. (1953). The History of the Flute and Its Music in the United States. *Journal of Research in Music Education*, 1(1), 68–73. <http://www.jstor.org/stable/3344568>.
- Jin Ta. (2019). *Mongol Sonata for Flute and Piano, Op. 6.* Taoyuan City, Taiwan: Tu & Du International Co., LTD.
- Jin Ta. (2020). *Sonata No. 1, Op. 3.* Taoyuan City, Taiwan: Tu & Du International Co., LTD.
- Powell, A. (2002). *The Flute.* (The Yale musical instrument series). New Haven and London: Yale University Press.

- Root, Deane L., & Kernfeld, Barry (rev.) (2023). Vamp (jazz). In *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J463200>
- Smith, Sh. (2012). *Eastern and Western Aesthetics and Influences in the Twenty-First Century Flute Concerti of Chinese-Born American Composers*. (D.M.A. diss.). Florida State University, College of Music. Tallahassee, FL.
- Thrasher, A. (1978). The Transverse Flute in Traditional Chinese Music. *Asian Music*, 10(1), 92–114.
- Yuanzhu, Chen (2022). *Two Sonatas for Flute and Piano by Jin Ta: An Analysis, Descriptions, and Composer Interviews*. (D.M.A thesis). The Ohio State University. Columbus, OH.

REFERENCES

- Boatman, O. S. (2016). *A Comparison of Four Selected American Flute. Method Books from the 20th and Early 21st Centuries: Ernest F. Wagner, William Kincaid with Claire Polin, Robert Dick, and Patricia George with Phyllis Avidan Louke*. (D.M.A. thesis.). Florida State University. Tallahassee, FL. http://purl.flvc.org/fsu/fd/FSU_FA2016_Boatman_fsu_0071E_13592 [in English].
- Changning Chai (2013). *The Dizi (Chinese bamboo flute) its representative repertoires in the years from 1949 to 1985*. (D.M.A. thesis.). Sydney Conservatorium of Music, University of Sydney. Sydney. <http://hdl.handle.net/2123/10771> [in English].
- Fair, D. B. (2003). *Flutists' family tree: in search of the American Flute School*. (D.M.A. diss.). Ohio State University. Columbus, OH. http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=osu1054645874 [in English].
- Giroux, P. H. (1953). The History of the Flute and Its Music in the United States. *Journal of Research in Music Education*, 1(1), 68–73. <http://www.jstor.org/stable/3344568> [in English].
- Jin Ta. (2019). *Mongol Sonata for Flute and Piano, Op. 6*. Taoyuan City, Taiwan: Tu & Du International Co., LTD [in China, in English].
- Jin Ta. (2020). *Sonata No. 1, Op. 3*. Taoyuan City, Taiwan: Tu & Du International Co., LTD [in China, in English].
- Lee Yang (2024). *The Flute Art of China in the Dimensions of Intercultural Dialogue*. (PhD diss.). Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv [in Ukrainian].
- Li Huaxin (2023). *European influence and stylistic connotations in Chinese piano music of the 20th and early 21st centuries*. (PhD diss.). Sumy A. S. Makarenko State Pedagogical University. Sumy [in Ukrainian].

- Powell, A. (2002). *The Flute*. (The Yale musical instrument series). New Haven and London: Yale University Press [in English].
- Root, Deane L., & Kernfeld, Barry (rev.) (2023). Vamp (jazz). In *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J463200> [in English].
- Smith, Sh. (2012). *Eastern and Western Aesthetics and Influences in the Twenty-First Century Flute Concerti of Chinese-Born American Composers*. (D.M.A. diss.). Florida State University, College of Music. Tallahassee, FL [in English].
- Thrasher, A. (1978). The Transverse Flute in Traditional Chinese Music. *Asian Music*, 10(1), 92–114 [in English].
- Yuanzhu Chen (2022). *Two Sonatas for Flute and Piano by Jin Ta: An Analysis, Descriptions, and Composer Interviews*. (D.M.A thesis). The Ohio State University. Columbus, OH [in English].

Wang Youjie

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student,
the Department of Interpretation and Music Analysis
e-mail: 979917323@qq.com
ORCID iD: 0000-0002-3987-2282

The ways of renewing the genre role of the flute in Jin Ta's creativity (on the example of Sonata Op. 3 No. 1)

Statement of the problem.

The ways of transformation of the flute creativity of Chinese composers in the 20th–21st centuries are analysed, in particular those of Jin Ta, a flutist and pedagogue, one of the most notable personalities of the musical art of modern China. Not being a professional composer, on today he created at least two opuses in the sonata genre, which marked a new stage in developing the flute art in China.

Objectives, methods, and novelty of the research.

The purpose of the study is to identify the genre-style paradigm of Jin Ta's creativity in the context of global transformational processes in the modern world flute art. Several main methods are involved in the research, the most important of which are the genre, style and system ones. The novelty of the study is connected with a complex approach to the analysis of Jin Ta's Sonata Op. 3 No. 1 for Flute and Piano taking in account the author's performing-composing style and the formation of a new paradigm of flute music in the 21st century.

Research results and conclusion.

The flute art of China can be conventionally divided into two directions – making music on varieties of the Chinese flute and on the Western-style instrument. The tradition of playing the Chinese flute is fundamental, it laid the basis of the semantics and general perception of the instrument in Chinese culture. Hence, the first original compositions for the European flute imitate the imagery (in particular, pastoral) and performing techniques (breathing) of the Chinese flute. Two main periods of fruitful interpenetration of Chinese and European flute music making traditions can be identified: the 1930s and the period from 1976. It was during these years that the genre-style paradigm of flute compositions by Chinese composers was formed. The main genre is the miniature and suites of miniatures, intermediate genres such as poems, capriccios are also popular; there is no concerto genre, currently there are only two sonatas, many ensemble compositions, where the flute is presented in combinations with various instruments. The genre of transcriptions is also gaining popularity (in particular, of the works for the Chinese flute – judi, dizi; for the piano, etc.).

Investigating ways of transformation of flute stylistics at the beginning of the 21st century in Jin Ta's creativity, we have come to the following conclusions.

1. The genre and style paradigm of compositions for the flute by Jin Ta is quite classical. Sonatas became the main genres of his flute creative work. Jin Ta chooses a three-movement structure and saturates the standard form with specific images and stylistics. The author explains the latter by the fact that he does not consider himself a professional composer and can allow quite free handling of traditional forms and genres. Nevertheless, Sonata Op. 3 No. 1 is the largest composition of the flute repertoire in the Chinese music of today.

2. Jin Ta's compositional style is characterized by the following:

– large-scale thinking in a full-fledged ensemble texture, thanks not only to the virtuous art of a flutist, but also to a fluent command of the piano. The piano part in Jin Ta's works is fully developed (both parts are equal);

– he considers the creation of a melody that would be remembered by listeners to be the main thing in his creative work (although it is worth noting that melodiousness is a typical feature of Chinese flute music);

– the composer is interested in jazz and hip-hop, so he introduces these elements into his compositions, for example, into the First Sonata for flute and piano, which significantly updates the formed stylistic complex;

– regarding the ways of renewal, it is Sonata No. 1 Op. 3 that presents them in full. So, Jin Ta combines the elements of Western European music (an allusion

to F. Poulenc's *Flute Sonata*), the components of Latin jazz (in the movements I and III), such as anacrusis, syncopation, the "question-answer" structures, vamp, improvisation, the rhythms of salsa (*montuno*), etc.;

– the performance technique of Jin Ta's *Sonata No. 1* is relatively difficult for classical flutists who have not studied jazz, although the composer himself considers his own jazz style as quite conservative (he does not use too complex rhythms, adheres to more traditional rhythmic patterns; in addition, he uses catchy jazz and pop intonations giving the sound feigned lightness).

Thus, Jin Ta's work for the flute today, firstly, continues to reproduce the traditional flute imagery in Chinese culture, secondly, it is inscribed in the context of the most modern compositional trends, and thirdly, it is tuned to the listener, which makes it extremely popular among young people and experienced performers around the world. All of the above gives the right to soon expect the composer to create an opus of the concerto genre, for the existence of which there are already all grounds.

Keywords: flute; role; instrument; Jin Ta's creativity; flute sonata; flute genres; stylistics; interpretation of genre canon; stylistic interaction.

Стаття надійшла до редакції 5 червня 2024 року

Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського

Виходить з 1998 року

АСПЕКТИ ІСТОРИЧНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА

ВИП. XXXV (35)

Збірник наукових статей

Відповідальний за випуск –

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

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

Комп'ютерне макетування – Л. В. Русакова

Підписано до друку 15.07.2024 р. Формат 60 x 84 1/16
Папір офсетний. Ум. друк. арк. 14,4. Обл. вид. 14,5
Тираж 100 прим.



ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛІВСЬКОГО

