

ISSN 2519-4143

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

АСПЕКТИ ІСТОРИЧНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА

Випуск XXXIV (34)

Збірник наукових статей

**Харків
2024**

Рекомендовано до друку Вченою радою Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (Протокол № 9 від 28 березня 2024 року)
Свідчення про державну реєстрацію КВ № 23370-13210ІПР від 24.05.2018 р.

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

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

Редакційна колегія: ► *Адамонієне Рута (Adamoniene Ruta)* – доктор філософії, професор, Університет Миколаша Ромеріса, Вільнюс, Литва. ► *Байс 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. ► *Рощенко 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 «iCheck».

Аспекти історичного музикознавства: зб. наук. ст. Вип. XXXIV (34). Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Русакова, Я. О. Сердюк. Харків: ХНУМ, 2024. 184 с. ISSN 2519-4143

Малодосліджені у вітчизняній музикології твори представників західноєвропейського музичного мистецтва від Романтизму до Модернізму висвітлюють наукові розвідки першого розділу збірника, тоді як дослідження його другого розділу презентують сучасні здобутки українських музикантів та нещодавнє історичне минуле, пов'язане із замовчуваною за радянських часів творчістю «українського Легара», фундатора вітчизняної оперети Я. Барнича.

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 XXXIV (34)

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 XXXIV (34). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts; editors-compilers L. Rusakova & Ya. Serdiuk. Kharkiv: KhNUA, 2024. 184 p. ISSN 2519-4143

A 90

Little-studied in domestic musicology, the works of representatives of Western European musical art from Romanticism to Modernism highlight the scientific explorations of the first section of the collection, while the researches of its second section present the modern achievements of Ukrainian musicians, as well as the recent historical past connected with the name of the “Ukrainian Lehar” – the founder of the national operetta Yaroslav Barnych, which work was banned during Soviet times.

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. Західноєвропейська музика XIX – початку XX століття

<i>Чикалова О. Ю.</i>	Духовний концепт «Май надію на Бога!» у псалмах Ф. Мендельсона-Бартольдї	7
<i>Рощенко О. Г., Жаркіх Т. В.</i>	«Chanson triste» Анрі Дюпарка – Жана Лагора: у пошуках художньої досконалості	25
<i>Бурель О. В.</i>	«Персидська ніч» К. Сен-Санса: східна історія очима француза	55
<i>Краснощок К. Ю.</i>	Сторінки щоденника Ежені де Герен у музичному втіленні Даріуса Мійо	92

Розділ 2. Музичний простір України

<i>Жданько А. М., Олійник С. О.</i>	Топос Гуцульщини в опереті Ярослава Барнича «Гуцулка Ксеня»	112
<i>Воропаєва О. В.</i>	Тенденції сучасного українського джазового музикування в Німеччині XXI століття (на прикладі творчості Т. Лукашевої)	139
<i>Малий Д. М.</i>	«Чотири слова про коломийку»: авторський досвід оркестрування	157

TABLE OF CONTENTS

Section 1. **Western European music of the 19th and early 20th centuries**

<i>Olha Chykalova</i>	The spiritual concept “Hope in God!” in the psalms by F. Mendelssohn-Bartholdy	7
<i>Olena Roshchenko, Tetiana Zharkikh</i>	“Chanson triste” by Henri Duparc – Jean Lahor: in search of artistic perfection ..	25
<i>Oleksandr Burel</i>	“Nuit Persane” by C. Saint-Saëns: Oriental Story from a Frenchman	55
<i>Kateryna Krasnoshchok</i>	Pages of Eugénie de Guérin “Diary” in the musical embodiment by Darius Milhaud	92

Section 2. **Music space of Ukraine**

<i>Andrii Zhdanko Svitlana Oliinyk</i>	The topos of Hutsulshchyna in Yaroslav Barnych’s operetta “Hutsulka Ksenia”	112
<i>Olena Voropaieva</i>	Trends of modern Ukrainian jazz music in Germany in the XXI century (on the example of Tamara Lukasheva’s creativity)	139
<i>Dmytro Malyi</i>	“Four words about kolomyika”: author’s experience of orchestration	157

Розділ 1.

**ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКА МУЗИКА
XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ**

УДК 78.071.1(430)(092):783.27+78.046.3

DOI 10.34064/khnum2-3401

Чикалова Ольга ЮрійвнаХарківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірантка, викладач кафедри теорії музики

e-mail: chikalova.o@gmail.com

ORCID iD: 0000-0003-4048-7776

**Духовний концепт «Май надію на Бога!»
у псалмах Ф. Мендельсона-Бартольдї**

Духовна музика Фелікса Мендельсона-Бартольдї на сьогодні залишається недостатньо висвітленою у вітчизняних наукових розвідках. Більшою мірою спостерігається зацікавленість музикознавців його світською творчістю – великими симфонічними або камерно-інструментальними композиціями. Мета цієї статті – розглянути специфіку втілення духовного концепту «Май надію на Бога!» у псалмах Ф. Мендельсона-Бартольдї. Термін «концепт» застосовується у значенні, наближеному до його первісного розуміння «батьком концептології» П. Абеляром – як вищого за «поняття» або «категорію» «результату активної діяльності піднесеного духу». Специфіка обраної теми потребувала застосування міждисциплінарного підходу до предмету дослідження та методів духовно-семантичного, компаративного, жанрово-стильового аналізу музичного матеріалу. Композитором написано дев'ять псалмів, які за будовою і виконавським складом пропонувано розподілити на дві групи: 1) масштабні псалми для хору, солістів та оркестру; 2) більш камерні, для виконання a cappella. В результаті дослідження цих творів на різних рівнях (вербальному, ладогармонічному, інтонаційно-тематичному, тембровому) виявлено, що досліджуваний духовний концепт актуалізується через вербальний текст, ідентичний («Herr auf Gott! – «Май надію на Бога!») або схожий за змістовною спрямованістю, через наскрізні музичні інтонації, певні спільні ладотональні принципи, виконавський склад (хорове звучання). У висновках зазначено, що духовний концепт надії на Бога поєднує між собою не тільки різні номери

всередині одного псалма і псалми всередині одного циклу, а й твори, які належать до різних груп псалмів і періодів творчості композитора. Отже, наукова новизна цього дослідження полягає в тому, що вперше у музикознавчій думці у псалмах Ф. Мендельсона виявлено концепт надії на Бога і досліджено шляхи його втілення у різних зразках цього жанру у творчості композитора.

Ключові слова: *Ф. Мендельсон-Бартольдї; жанри духовної музики; псалом; концепт; хорове виконання.*

Постановка проблеми.

Псалом є жанром духовної музики, що сягає своїм корінням тисячолітньої історії (близько X ст. до н. е.). Проте з плином часу цей жанр не втрачає своєї актуальності і належить до «нетлінних» музичних надбань, оскільки розкриває вічні теми: звернення людини до Бога, Його прославлення, знайдення внутрішньої сили та душевного спокою у молитві, покаяння за скоєні гріхи. Музичне втілення релігійних текстів Ф. Мендельсоном свідчить про те, наскільки глибоко вони відчуті автором. Оскільки композитор був релігійною людиною, духовна хорова музика посідає в його спадщині значне місце. Крім псалмів, вона представлена ораторіями, кантатами, мотетами, гімнами. Однак, порівняно з ораторіями, інші жанри (псалми, мотети, кантати, гімни) у вітчизняних наукових працях досліджено недостатньо – наявні поодинокі розвідки, що, як правило, присвячені розгляду окремих творів тієї чи іншої жанрової групи. Фактично невисвітленим на нинішньому етапі розвитку музикознавчої думки залишається виявлення і дослідження духовних концептів у сакральній музиці Ф. Мендельсона. Утім саме розуміння певних провідних ідей, що можуть поєднувати між собою різні твори, є запорукою більш глибокого осягнення духовної музики композитора.

Мета статті – розглянути специфіку втілення духовного концепту «Май надію на Бога!» у псалмах Ф. Мендельсона.

Останні дослідження і публікації. Серед новітніх наукових здобутків у сфері дослідження життєтворчості і композиторського стилю Ф. Мендельсона, перш за все, слід відзначити колективну монографію за редакцією П. Мерсера-Тейлера (Mercer-Taylor, 2004), яка складається з 14 розділів-есе. Особливо цікавими для нашої

наукової праці є розділи, присвячені сакральним жанрам у музиці Ф. Мендельсона і ставленню композитора до іудаїзму. Дослідженню духовної хорової спадщини Ф. Мендельсона присвячено статті Н. Беліченко (2017), О. Муравської (2014), Є. Ткаченко (2013), Г. Харакоз (2017). Зокрема, у статті Н. Беліченко міститься порівняльний аналіз псалмів № 22 Ф. Мендельсона та № 129 А. Шенберга. Авторка доходить висновку, що псалми композиторів об'єднують спільні художньо-композиційні принципи, а саме, дотримання в музиці строфічного розгортання тексту та залучення старовинних прийомів літургійного співу (антифонний і респонсорний типи викладу, хорове звучання *a cappella*). О. Муравська розглядає ораторіальну спадщину композитора. У результаті жанрово-стильового аналізу ораторій «Павел» та «Ілія» вона виявляє синтез музичних традицій минулого та ознак сучасного композиторові мистецтва (романтизм, бідермаєр). Так, О. Муравська зазначає, що ознаки бідермаєру, художнього напрямку в німецькому мистецтві XIX століття, проявляються в тому, що Ф. Мендельсон спирається на ідею духовного сходження людства й уникає найбільш драматичних фрагментів біблійного першоджерела своїх творів, віддаючи перевагу епічному розгортанню музичної думки (Муравська: 2014: 222). При цьому композитор тяжіє до таких «загальнозначущих» засобів музичного вираження, як протестантський хорал та музично-риторичні формули (там само). У праці Є. Ткаченко представлений компаративний аналіз циклу із трьох псалмів *op.* 78 та циклу із трьох мотетів *op.* 69. Дослідниця підкреслює, що специфіка роботи композитора у двох різних сакральних жанрах виявляється, насамперед, на рівні техніки письма. У псалмах велику роль відіграють хорові унісони та діалогічність фактури, натомість поліфонічні прийоми застосовуються менш широко, ніж у мотетах (Ткаченко, 2013). Г. Харакоз вивчає явище хоральної фуги Мендельсона в контексті бахівських традицій. Авторка зазначає, що поряд з помітним впливом моделі хоральної фуги, що була сформована у творчості Й. С. Баха, у Ф. Мендельсона яскраво простежуються риси індивідуального авторського трактування. Серед них – виконавський склад (*a cappella*) та наявність супроводжувальних тем, що споріднює фугу

із жанром ричеркара (Харакоз, 2017). Важливе значення мають дослідження, пов'язані з вивченням жанру псалма як музичного та загальнокультурного явища. Серед них – праці таких науковців, як О. Макаренко (2020), Я. Петреску (2021), В. Чотарі (2009), Р. Леонард (Leonard, 2000), Я. Молнар (Molnár, 2020), Х. Фогель, М. Кломп та М. Барнард (Vogel, Klomp, & Barnard, 2023), М. Варакута (Varakuta, 2022).

Методологія дослідження. Специфіка обраної теми передбачає залучення методів суміжних наук, тобто потребує міждисциплінарного підходу. Оскільки наявність концепту надії на Бога у псалмах Ф. Мендельсона безпосередньо пов'язана з поетичним першоджерелом, що досліджувалось нами в декількох перекладах¹, важливим у нашій праці став *духовно-семантичний підхід* до аналізу музики. Він знайшов своє втілення не тільки в музичному (аналіз змістовного значення елементів музичної мови), але й у вербальному вимірі (вивчення лінгвістичного й філософського змісту біблійних текстів). Порівняння як поетичної, так і музичної складової різних творів зумовило залучення *компаративного методу*. Важливим виявився також *метод жанрово-стильового аналізу*, що дозволив визначити прояви авторського мислення на композиційно-драматургічному і стилістичному рівнях як увиразнення композиторського стилю. У підбиванні підсумків панівним став *системний метод*, що дозволив обґрунтувати втілення ідеї надії на Бога як системне явище, що складається зі взаємозумовлених елементів й на різних рівнях поєднує між собою псалми Ф. Мендельсона.

Виклад основного змісту дослідження.

Духовна хорова музика посідає особливе місце у творчості Фелікса Мендельсона. Звернення композитора до цієї царини, з однієї сторони, зумовлене його релігійними поглядами, які почали формуватися ще в дитинстві: він був онуком Мозеса Мендельсона, відомого філософа та перекладача біблійних текстів. Коли

¹ Зокрема, в українському перекладі І. Огієнка (див. Біблія. Старий Заповіт. Книга Псалмів (б. р.)) та канонічному німецькому, що належить М. Лютеру, переглянutoму сучасними дослідниками (*Die Bibel nach Martin Luthers Übersetzung* (2016)).

Феліксу Мендельсону виповнилося сім років, його єврейська за своїм походженням родина таємно прийняла лютеранство. З цього моменту усе подальше життя композитора тісно пов'язано із протестантською церквою, згодом він навіть одружився з дочкою кальвіністського священика. З іншого боку, на захоплення Ф. Мендельсона духовною хоровою музикою багато в чому вплинув один з його вчителів, композитор Карл Цельтер, активний прихильник творчості Й. С. Баха і Г. Ф. Генделя. Пізніше, після поїздки в Англію, де виконання ораторій Г. Ф. Генделя вже стало традицією, любов Ф. Мендельсона до його монументальних духовних творінь значно посилилась. Крім цього, релігійна спрямованість творчості Ф. Мендельсона пов'язана із соціальними процесами, які відбувались у Німеччині в XIX столітті. «Ущемлення суспільного життя, неможливість для багатьох соціальних верств проявити себе в ньому обумовлювали надзвичайну інтенсивність в Німеччині життя духовного...», – стверджує О. Муравська (2014: 218).

Підйом суспільних настроїв напередодні революції 1848–1849 років сприяв зверненню композитора до жанру ораторії, який надавав можливість змальовувати долі народів на чолі з великими легендарними особистостями – пророками та апостолами. Ф. Мендельсон написав три ораторії: «*St Paul*» («Павел», 1835, *op.* 36), «*Elijah*» («Ілія», 1846, *op.* 70), «*Christus*» («Христос», *op.* 97, не закінчена). Іншим жанром, у якому знайшла своє втілення релігійна складова творчості Ф. Мендельсона, стала кантата. До духовних кантат композитора належать такі твори: «*Tu es Petrus*» («Ти Петро», 1827); «*Christe, Du Lamm Gottes*» («Христе, ти Агнец Божий», 1827); «*Wer nur den lieben Gott lasst walten*» («Хто дозволяє доброму Богові правити», 1829); «*O Haupt voll Blut und Wunden*» («Чоло у крові й ранах», 1830); «*Vom Himmel hoch*» («З небес спускаюся я на землю», 1831); «*Wir glauben all*» («Ми віримо усі», 1831); «*Ach Gott vom Himmel sieh darein*» («О Боже, з неба поглянь», 1832). Розгорнуті хорові композиції у духовній творчості Ф. Мендельсона доповнюються більш камерними творами: мотетами, гімнами (*op.* 39, 69, 79, 96, 112).

Особливе місце належить псалмам композитора. Псалом у музиці (у перекладі з грецької – «хвалебна пісня») – це жанр, що передбачає вокальне (хорове) виконання і тексти Псалтиря в ролі вербальної основи твору. «Окремі псалми були написані ще за часів Мойсея, через часи Давида, Асафа та Соломона, аж до часів Езрахитів, які, швидше за все, жили після вавилонського полону, тобто написання книги [Псалтиря] охоплює тисячу років» – зазначає Ч. Свіндолл (Swindoll, 2009). Уже в ранніх жанрових моделях псалмів складаються основні форми їх музичного виконання, серед них антифонний та респонсорний спів (Varakuta, 2022: 119). Історичні пам'ятки свідчать про те, що спів виконавців псалмів супроводжувався грою на музичних інструментах (Dospěl, 2023). Церковна музика епохи раннього Середньовіччя характеризується зреченням від емоційної складової. «На відміну від античних філософів і теоретиків музики, які вважали, що музика має приносити радість, задоволення, насолоду та інтелектуальну розвагу, патристична й ранньосередньовічна естетична думка заперечувала музику, наділену такими якостями», – стверджує О. Ярош (2016: 148–149). Протягом цього періоду тексти біблійних псалмів виконували без супроводу, в унісон (Leonard, 2000: 1). У добу пізнього Середньовіччя одноголосне виконання псалмів починає збагачуватися введенням додаткових голосів (там само). В епоху Відродження, у 1540 роках, за ініціативою церковного реформатора Жана Кальвіна було створено «Женевський псалтир», який містив переклад усіх псалмів французькою мовою разом із запропонованими мелодіями. «Скромність та простота цих одноголосних мелодій не завадила їх розповсюдженню серед кальвіністів усієї Європи та створенню численних обробок композиторами», – наголошує Я. Петреску (2021: 15). Поступово стали виникати перекладення цих мелодій для голосу та лютні, які були призначені для домашнього музикування, а також хорові обробки наспівів (там само). У сфері професійної музики епохи Відродження тексти біблійних псалмів використовували в ролі вербальної основи у жанрі мотету, зокрема, у творчості А. Габріелі, О. ді Лассо, Дж. Палестріни (Varakuta, 2022: 119). У 1619 році німецький композитор Г. Шютц створює збірку «*Psalmen Davids*» –

«Псалми Давидові» (Макаренко, 2020: 95). В епоху Бароко тексти Псалтиря використовувались у жанрі так званої «псалмової кантати», яскраві зразки якої містить творчість Дж. Перголезі та А. Вівальді, а також звучали у мотетах і пасіонах Й. С. Баха, ораторіях та антемах Г. Ф. Генделя (Varakuta, 2022: 119). Нагадаємо, що антем – це багато-голосний хоровий твір на біблійний текст, перекладений англійською мовою (Петреску, 2021: 130). Новий етап розвитку жанру псалма пов'язаний із романтичною та постромантичною епохою – модель жанру псалма отримує індивідуальні втілення у творчості Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Й. Брамса, Ф. Ліста, А. Брукнера (Varakuta, 2022: 119).

Значення композиторського підходу Ф. Мендельсона для розвитку жанру псалма полягає в тому, що він почав використовувати текст Псалтиря не фрагментарно, як його попередники, а відносно цілісно. Композитору належить дев'ять псалмів: № 115 (1830, *op.* 31), № 42 (1837, *op.* 42), № 95 (1838, *op.* 46), № 114 (1839, *op.* 51), цикл із трьох псалмів *a cappella*: № 2, № 43, № 22 (1843–44, *op.* 78), № 98 (1844, *op.* 91), № 100 (1844, *op.* 116). Порівняно з ораторією, псалом є відносно малою формою. Проте Мендельсону вдалося й у цьому музичному жанрі яскраво втілити різноманіття кола релігійних образів, поєднаних ідеями прославлення Бога, творця й захисника, молитви як джерела внутрішньої сили, надії на спасіння людської душі. Відповідно до загальної класифікації псалмів, здійсненої одним з головних засновників протестантизму та перекладачем Біблії німецькою мовою М. Лютером (він розділив усі псалми за змістом на п'ять тематичних груп), серед дев'яти псалмів Ф. Мендельсона є пророчі (№ 2, № 22, № 95, № 98, № 100), хвалебно-вдячні (№ 114, № 115), молитовні (№ 42, № 43).

Композиційна будова та склад виконавців у псалмах Ф. Мендельсона зумовлюють розподілення усіх творів на дві групи. У псалмах першої групи хор та солісти поєднуються з оркестром, композиція вибудовується з послідовності досить великих за обсягом номерів або розділів, які в більшості випадків зіставляються за принципом контрасту. При цьому окремі розділи можуть бути призначені для виконання без супроводу. До цієї групи належать псалми № 115,

№ 95, № 42, № 114. Друга група псалмів представлена творами *a cappella*. До неї входять цикл псалмів *op.* 78 – № 2, № 43, № 22 – та псалом № 100. Порівняно з першою групою, ці твори менші за масштабами, але для них також характерний внутрішній структурний поділ на розділи.

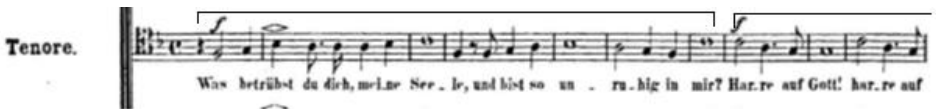
Поряд із цим, простежується присутність наскрізних концептів, які поєднують між собою різні псалми Ф. Мендельсона. Зокрема, одним з провідних у композитора є духовний концепт «Май надію на Бога!». Як зазначає П. Мерсер-Тейлер, «хвилююча натхненність музики Мендельсона глибоко корениться в особливих тенденціях його життя, кар'єри, музики, вона спонукає нас усвідомлювати важливі грані буття в той час, як композитор торкається їх знову і знову» (Mercer-Taylor, 2004: 1).

Взагалі термін «концепт» (від латинського «*conceptus*» – «зібрання», «сприйняття») ввів у філософію середньовічний учений П'єр Абеляр. Він вважав, що «концепт» вищий за «поняття» або «категорію» і є не просто інтелектуальним осмисленням предметів і процесів, а «результатом активної діяльності піднесеного духу» (Лу Цзе, 2015: 306). Таким чином, відповідно до початкового тлумачення, концепт ближчий до духовно-особистісного, ніж до раціонально-об'єктивного начала. Він узагальнює певну ідею, яка є важливою для багатьох людей. Концепт надії на Бога є однією з провідних ідейних ліній біблійних псалмів і так само є наскрізним у псалмах Ф. Мендельсона. Як влучно зазначають дослідники, «священні бажання часто ідеалістичні та зорієнтовані на майбутнє. За допомогою псалмів <...> митці намагаються втілювати людяність» (Vogel, Klomp, Barnard, 2023: 13).

Найбільш яскраве втілення концепт «Май надію на Бога!» отримав у псалмі Ф. Мендельсона № 42, призначеному для хору, солістів та оркестру. Композиція твору вибудовується із семи номерів. Тісно взаємопов'язаними всередині твору є № 4 і № 7 – подібність виявляється на рівні тексту, тематизму, тональності, темпу, фактури. Для виконання вступного заспіву в обох випадках обирається мужнє унісонне звучання чоловічої групи хору, яке потім поступається місцем антифонному чергуванню жіночих та чоловічих

голосів. Проте найбільшу увагу привертає текстово-тематична арка. Так, тематичним «стрижнем» для обох номерів стає тема, яку можна вважати лейттемою надії на Бога у псалмах Ф. Мендельсона. Її характерними рисами є мажорне забарвлення та наявність двох тематичних елементів. Інтонаційним ядром першого елементу є послідовність I-II-IV-III щаблів, тобто висхідний рух від тоніки з подальшим оспівуванням терцієвого тону тонічного тризвуку (Приклад 1, *mt.* 1–2). У такий спосіб Ф. Мендельсон неначе віддзеркалює процес духовного сходження через поборення різноманітних труднощів і спокус (згідно тексту: «*Was betrübst du dich, meine Seele, und bist so unruhig in mir?*» – «Чого, душе моя, ти сумуєш, і чого ти в мені непокоїшся?»). Інтонаційним ядром другого елементу лейттеми є послідовність щаблів ладу VIII-VI-V-V, тобто низхідний рух. Загалом другий елемент лейттеми відрізняється фанфарним характером, який відтворюється саме завдяки пунктирним ритмоформулам (Приклад 1, *mt.* 8–10). Вибір композитором вищезазначеного ритмічного оформлення пов'язаний із втіленням текстового звороту «*Harre auf Gott*» – «Май надію на Бога!».

Приклад 1. Псалом № 42, № 4, вступний епізод, *mt.* 1–10.



Підкреслимо, що ця тема у цілому, і в № 4, і в № 7, супроводжує ідентичний текст: «*Was betrübst du dich, meine Seele... Harre auf Gott!*» («Чого, душе моя, ти сумуєш... Май надію на Бога!»). Це закладено у будові самого першоджерела: п'ята та одинадцята строфи, які є вербальною основою двох названих вище номерів, є однаковими.

Про інший варіант втілення концепту «Май надію на Бога!» свідчить порівняльний аналіз псалмів № 42 і № 43. Як йшлося вище, ці твори належать до різних груп псалмів. Крім цього, псалом № 43 є частиною циклу із трьох псалмів *op.* 78. Однак у заключному розділі

цього твору Ф. Мендельсон звертається до тієї самої теми, лише в іншій мажорній тональності (*D-dur*). Головним є збереження текстової арки, що знову-таки зумовлено взаємозв'язками, існуючими між самими текстами Псалтиря (п'ята строфа псалма № 43 в точності відповідає п'ятій та одинадцятій строфам попереднього псалма). Спостерігається збільшення хорового виконавського складу – композитор використовує тут подвійний хор замість одного, як це було у псалмі № 42. Початковий епізод заключного розділу спирається на перший елемент лейттеми: хор I веде мелодію в унісон на фоні витриманих акордів у партії хору II (*Приклад 2, тт. 73–79*). Пізніше, з появою другого елементу лейттеми (*Приклад 2, тт. 80–81*), обидва хори об'єднуються, й діапазон звучання в кульмінаційному епізоді розширюється до трьох октав.

Приклад 2. Псалом № 43, заключний розділ, тт. 73–81.

73 Allegro moderato.

Gott. Was be-trübst du dich, mei-ne See-le, und bist so un-ru-hig in mir? Har-re auf Gott!

Gott. Was be-trübst du dich, mei-ne See-le, und bist so un-ru-hig in mir? Har-re auf Gott!

Gott. _____ mein Gott. _____ mein Gott. Har-re auf Gott!

Gott. _____ mein Gott. _____ mein Gott.

Gott. _____ mein Gott. _____ Gott. Har-re auf Gott!

Наступний зразок втілення духовного концепту «Май надію на Бога!» міститься у псалмі № 2, який є першим у циклі псалмів *op. 78*. Композиція твору складається із шести розділів. Вербальною

основою заключного епізоду розділу III є дванадцята строфа біблійного твору («¹² ... *Aber wohl allen, die auf ihn trauen!*» – «¹² ... Блаженні усі, хто на Нього надіється!»), яка також віддзеркалює ідею надії на Бога. Цей текст у музиці супроводжується зміненням мінорного ладу на мажорний (*e-moll* → *G-dur*). На найбільшу увагу заслуговує мелодичний зворот, пов'язаний зі словами «*Aber wohl*» («Блаженні усі»). Як інтонаційна, так і ритмічна складова дуже зближує його з другим елементом лейттеми. Цей мотив проводиться багато разів різними хоровими партіями, оскільки повторюється той самий текст (*Приклад 3, тт. 137–140*).

Приклад 3. Псалом № 2, розділ III, заключний епізод,
тт. 136–143, партія хору I.

Втілення концепту «Май надію на Бога!» через окремі ознаки лейттеми спостерігається у псалмі № 22, який завершує цикл псалмів *op. 78*. Композиція твору складається із чотирьох розділів. Епізод із першого розділу спирається на вербальний текст, в якому відчувається зміна настрою: від печалю, суму, страждань до надії на спасіння: «⁴*Unsre Väter hofften auf dich; und da sie hofften, halfst du ihnen aus...*» («⁴На Тебе надіялись наші батьки, надіялися, і Ти визволив їх...»). У музиці це знову-таки відтворюється ладовим зсувом від мінору до паралельного мажору (*e-moll* → *G-dur*). Крім цього,

простежується метроритмічна спорідненість із другим елементом лейттеми – це звернення композитора до пунктирного ритму. Місцева кульмінація збігається зі словами «*sie hoffen*» («вони сподівалися») – вона відтворюється досягненням мелодичної вершини на *ff* (Приклад 4, *тт.* 30–31).

Приклад 4. Псалом № 22, розділ I, *тт.* 27–36.

The musical score for Psalm 22, Part I, measures 27-36, is presented in a standard musical notation format. It includes four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment staff. The score is marked with 'ff' (fortissimo) and includes dynamic markings like 'cresc.' and 'decresc.'. The lyrics are in German, and the text is distributed across the vocal staves, with some parts marked as 'SOLO' and others as 'TUTTI'.

Ще більш віддалені паралелі з лейттемою надії на Бога спостерігаються у псалмі № 115, призначеному для хору, солістів та оркестру. Композиція твору складається із чотирьох номерів; № 2 спирається на такий вербальний текст: «*Israel hofft auf dich, du wirst sie beschützen in Noth, denn du bist ihr Helfer, ihr Erretter bist du allein...*»⁹ «*Aaron hofft auf dich...*»¹⁰ «*Alles Volk hofft auf dich...*» («¹⁷Ізраїлю, надію покладай лише на Господа: Він їм поміч та щит їм! ¹⁸Аароновий доме, надійся на Господа... ¹⁹Ті, що Господа боїться, надійтеся на Господа...»)). Найбільший інтерес становить епізод, у якому до співу солістів долучається хор (*тт.* 53–60). Серед засобів, які дозволяють виявити спорідненість з лейттемою, залишаються мажорний лад (*B-dur*) та хорове виконання (аналогічно псалму № 42, спів хору розпочинається з унісонного звучання чоловічої групи). Початковий мелодичний зворот так само, як і перший елемент наскрізної теми, спирається на висхідний рух. Слідом за ним з'являється і другий елемент: через оновлену послідовність ладових ступенів (I-II-I-I замість послідовності VIII-VI-V-V), представлену в інших метро-ритмічних умовах: 6/8 замість 4/4 (Приклад 5, *тт.* 56–57).

Приклад 5. Псалом № 115, № 2, вступ чоловічої групи хору, тт. 53–60.

Al - les Volk hofft auf dich, du wirst sie be - schü - tzen in Noth, be - schü - tzen in

Висновки.

Отже, здійснене дослідження свідчить про те, що духовний концепт «Май надію на Бога!» є наскрізним для псалмів Ф. Мендельсона-Бартольдї. Він поєднує як різні частини всередині одного твору, так і твори у цілому. При цьому спостерігаємо, що єдиною ідеєю пов'язуються не тільки псалми всередині одного циклу або близькі за часом створення, але й такі, що належать до різних груп та періодів творчості композитора. Відповідність може бути майже точною і проявлятися: 1) на всіх драматургічно-композиційних рівнях (текст, тематизм, лад, тональність) – псалом № 42, № 4 та № 7; 2) через однаковий вербальний текст, тематичний матеріал і мажорний лад, але в умовах різних тональних рішень – псалми № 42 та № 43. В інших випадках утворюються більш віддалені зв'язки, проте незмінними залишаються єдина ідейна спрямованість (текст відрізняється), мажорний лад й використання окремих ритмічних та мелодичних зворотів музичної теми, яка завдяки присутності в різних творах набуває значення лейттеми у псалмовій творчості композитора. Невід'ємною її ознакою є також хорове виконання, тому що почуття надії тісно пов'язане із соборністю, духовною єдністю багатьох людей.

Практичне значення та перспектива дослідження. Результати нашої розвідки доповнюють навчальні курси з аналізу музичних творів, з історії зарубіжної музики, поліфонії, можуть бути використані на заняттях з хорового класу та диригування, а також у виконавській роботі диригента-хормейстера. Перспектива, по-перше, полягає у розширенні жанрового кола – тобто дослідженні втілення

концепту надії на Бога в інших жанрах духовної музики Ф. Мендельсона, таких як ораторії, кантати, мотети тощо; по-друге, – у пошуку в духовній музиці композитора інших концептів, які можуть виконувати об'єднуючу роль у його творчості.

ЛІТЕРАТУРА

- Беліченко, Н. (2017). 21-й та 129-й псалми в прочитанні Ф. Мендельсона та А. Шенберга: художньо-композиційні паралелі. *Аспекти історичного музикознавства*, 10, 63–78.
- Біблія. Старий Заповіт. Книга Псалмів. (б. р.). (Переклад Івана Огієнка). <http://www.my-bible.info/biblio/ukrainskaya-bibliya/psalmy.html>
- Лу Цзе (2015). Категорія «концепту» в парадигмі європейської та китайської музичної культури. *Музичне мистецтво і культура*, 21, 305–316.
- Макаренко, О. В. (2020). Псалмові цикли в хоровій творчості Генріха Шютца. *Вісник КНУКіМ*, 43, 94–99.
- Муравська, О. (2014). Жанрово-стильові аспекти ораторіальної спадщини Ф. Мендельсона. *Культурологія. Філологія. Музикознавство*, 2, 218–224.
- Петреску, Я. (2021). Жанри духовної музики протестантських церков. *Музичне мистецтво і культура*, 1(32), 122–136.
- Петреску, Я. (2021). Піснеспіви ранньої протестантської церкви. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 46 (2), 11–17.
- Ткаченко, Є. (2013). Духовні твори Ф. Мендельсона (до питання жанрового визначення). *Музичне мистецтво і культура*, 17, 167–176.
- Харакоз, Г. (2017). Хоральна fuga Ф. Мендельсона «*Aus tiefer Noth schrei'ich zu dir*» скрізь призму бахівських традицій. *Аспекти історичного музикознавства*, 10, 51–62.
- Чотарі, В. (2009). *Жанр псалма: генеза, адаптація, трансформація*. (Автореф. дис. ... канд. філологічних наук). Тернопільський національний педагогічний університет імені В. Гнатюка. Тернопіль.
- Ярош, О. А. (2016). Вплив філософсько-релігійних парадигм на формування і розвиток католицького сакрального музичного мистецтва: період патристики і раннього середньовіччя. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філософські науки*, 1, 147–151.
- Die Bibel nach Martin Luthers Übersetzung* (2016). Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft. *Lutherbibel 2017*. <https://www.bibleserver.com/LUT.ELB.HFA.Ne%C3%9C/Psalml>

- Dospěl, M. (2023). How were biblical psalms originally performed? Ancient music and the biblical psalms. *Bible History Daily*. <https://www.biblicalarchaeology.org/daily/ancient-cultures/daily-life-and-practice/ancient-music-biblical-psalms/>
- Leonard, R. C. (2000). *Singing the Psalms: A Brief History of Psalmody. Laudemont Ministries*. (A Sensible Approach to Christian Truth). Hamilton, Illinois U.S.A.: Laudemont Press. <https://www.laudemont.org/a-stp.htm#top>
- Mercer-Taylor, P. (2004). *The Cambridge Companion to Mendelssohn*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Molnár, J. (2020). Music in the psalm superscriptions. *Studia Universitatis Babeș-Bolyai-Musica*, 65(1), 123–136.
- Swindoll, Ch. (2009). *Psalms*. <https://insight.org/resources/bible/the-wisdom-books/psalms>
- Varakuta, M. (2022). Genre evolution of the psalm and ecclesiastical miniature. *Studia Universitatis Babeș-Bolyai-Musica*, 67 (Sp. Issue 1), 115–126.
- Vogel, H., Klomp, M., & Barnard, M. (2023). A psalm is always a memory: Nostalgia and sacrality in contemporary ritual-musical appropriations of the psalms. *Memory Studies*, 1–17. DOI: 10.1177/17506980231184567.

REFERENCES

- Belichenko, N. (2017). The 21st and 129th Psalms in the interpretation of F. Mendelssohn and A. Schoenberg: artistic-compositional parallels. *Aspects of historical musicology*, 10, 63–78 [in Ukrainian].
- Bible. Old Testament. Book of Psalms (no data). (Translated by Ivan Ohienko). <http://www.my-bible.info/biblio/ukrainskaya-bibliya/psalmy.html> [in Ukrainian].
- Chotari, V. (2009). *The Genre of Psalm: Genesis, Adaptation, Transformation*. (Extended abstract of Full Doctoral diss.). Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University. Ternopil [in Ukrainian].
- Die Bibel nach Martin Luthers Übersetzung [The Bible according to Martin Luther's translation] (2016). Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft [German Bible Society]. *Lutherbibel 2017*. <https://www.bibleserver.com/LUT.ELB.HFA.Ne%C3%9C/Psalm1> [in German].
- Dospěl, M. (2023). How were biblical psalms originally performed? Ancient music and the biblical psalms. *Bible History Daily*. <https://www.biblicalarchaeology.org/daily/ancient-cultures/daily-life-and-practice/ancient-music-biblical-psalms/> [in English].

- Kharakoz, H. (2017). The choral fugue by F. Mendelssohn “Aus tiefer Noth schrei'ich zu dir” through the prism of Bach traditions. *Aspects of historical musicology*, 10, 51–62 [in Ukrainian].
- Leonard, R. C. (2000). Singing the Psalms: A Brief History of Psalmody. *Laudemont Ministries*. (A Sensible Approach to Christian Truth). Hamilton, Illinois U.S.A.: Laudemont Press. <https://www.laudemont.org/a-stp.htm#top> [in English].
- Lew Tseu (2015). The category of “concept” in the paradigm of the European and Chinese musical cultures. *Music art and culture*, 21, 305–316 [in Ukrainian].
- Makarenko, O. (2020). Psalm cycles in the choral work by Heinrich Schütz. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts*, 43, 94–99 [in Ukrainian].
- Mercer-Taylor, P. (2004). *The Cambridge Companion to Mendelssohn*. Cambridge: Cambridge University Press [in English].
- Molnár, J. (2020). Music in the psalm superscriptions. *Studia Universitatis Babes-Bolyai-Musica*, 65(1), 123–136 [in English].
- Muravska, O. (2014). Genre and stylistic aspects of F. Mendelssohn's oratorio heritage. *Culturology. Philology. Musicology*, 2, 218–224 [in Ukrainian].
- Petresku, Ya. (2021). Chants of the early Protestant church. *Current Issues of the Humanities*, 46 (2), 11–17 [in Ukrainian].
- Petresku, Ya. (2021). Genres of sacred music of Protestant churches. *Music art and culture*, 32 (1), 122–136 [in Ukrainian].
- Swindoll, Ch. (2009). *Psalms*. <https://insight.org/resources/bible/the-wisdom-books/psalms> [in English].
- Tkachenko, E. Sacred works by Felix Mendelssohn (the issue of genre definitions). *Music art and culture*, 17, 167–176 [in Ukrainian].
- Varakuta, M. (2022). Genre evolution of the psalm and ecclesiastical miniature. *Studia Universitatis Babes-Bolyai-Musica*, 67 (Sp. Issue 1), 115–126 [in English].
- Vogel, H., Klomp, M., & Barnard, M. (2023). A psalm is always a memory: Nostalgia and sacrality in contemporary ritual-musical appropriations of the psalms. *Memory Studies*, 1–17. DOI: 10.1177/17506980231184567 [in English].
- Yarosh, O. A. Influence of Philosophical and Religious Paradigms on the Formation and Development of Catholic Sacred Music Art: Patristic and Early Middle Ages Period. *Zhytomyr Ivan Franko State University Journal, Philosophical sciences*, 1, 147–151 [in Ukrainian].

Olha Chykalova

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student, lecturer
the Department of Music Theory
e-mail: chikalova.o@gmail.com
ORCID iD: 0000-0003-4048-7776

**The spiritual concept “Hope in God!”
in the psalms by F. Mendelssohn-Bartholdy****Statement of the problem.**

The spiritual music by Felix Mendelssohn-Bartholdi remains insufficiently covered in domestic scientific research. To a greater extent, the interest of musicologists is observed in his secular work – large symphonic or chamber-instrumental compositions (the overture “A Midsummer Night’s Dream”, “Songs Without Words” for piano etc.). However, the musical embodiment of religious texts by F. Mendelssohn testifies to how deeply they were heard by the author. Since the composer was a religious person, spiritual choral music occupies a significant place in his legacy. In addition to psalms, it is represented by oratorios, cantatas, motets, hymns. Nevertheless, compared to oratorios, other genres (psalms, motets, cantatas, hymns) have not been studied enough in scientific works. In fact, spiritual concepts in the sacred music of F. Mendelssohn also remain unexplained. However, it is precisely the considering certain leading ideas that can combine different works that is the key to a deeper understanding of the composer’s spiritual music.

Objectives, methods, and novelty of the research.

The purpose of this article is to consider the specifics of implementation of the spiritual concept “Have hope in God!” in the psalms by F. Mendelssohn-Bartholdi. The term “concept” is used in a meaning close to its original understanding by the “father of conceptology” P. Abelard – as higher than even the “category” the result of the vivid activity of the exalted spirit. The specificity of the chosen topic required the application of an interdisciplinary approach to the subject of research and methods of spiritual-semantic, comparative, genre-stylistic analysing the musical material. The scientific novelty of the research lies in the fact that for the first time in the musicological thought, the concept of hope in God was revealed in F. Mendelssohn’s psalms and the ways of its embodiment in various examples of this genre in the composer’s work were explored.

Research results and conclusion.

During his lifetime, the composer wrote nine psalms, which we propose to divide into two groups based on their structure and composition: 1) large-scale psalms for choir, soloists, and orchestra; 2) more chamber ones, for a cappella performance. As a result of the study of these works at different levels (verbal, tonal and harmonic, intonation-thematic, timbre) it was found that the studied spiritual concept is actualized through a verbal text that is identical ("Harre auf Gott!" – "Have hope in God!") or similar (common ideological content of the text – the hope in God), through musical intonations (use of separate melodic and rhythmic constructions of leit-theme "Harre auf Gott!"), certain common tonal principles (major key), performance staff (choral rendition). Degree of conformity may be varied. The highest degree of similarity is observed between two parts of the psalm № 42. № 4 and № 7 are characterized by equal text, thematic material, key, and scale (F-major). Connection between the psalm № 42 (№ 4 and № 7) and psalm № 43 (Final) is almost the same, but the scales are different (F-major and D-major). There are more distant parallels between the psalm № 42 and psalms №№ 2, 22, 115.

The conclusion states that the spiritual concept of hope in God combines not only different numbers within one psalm and psalms within one cycle, but also works that belong to different groups of psalms and periods of the composer's work.

Keywords: psalm; sacred music genres; F. Mendelssohn-Bartholdi; the concept; choral performing.

Стаття надійшла до редакції 9 лютого 2024 року

УДК 78.071.1(44)(092):82.1]:784.3"18"
DOI 10.34064/khnum2-3402

Рощенко Олена Георгіївна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
доктор мистецтвознавства, професор,
кафедра історії української та зарубіжної музики
e-mail: elena.roshenko@gmail.com
ORCID iD: 0000-0002-6048-6335

Жаркіх Тетяна Василівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
кафедра сольного співу та оперної підготовки
e-mail: zhar.09@ukr.net
ORCID iD: 0000-0001-8392-6578

**«Chanson triste» Анрі Дюпарка – Жана Лагора:
у пошуках художньої досконалості**

*Специфіка ідеалу художньої досконалості Анрі Дюпарка, обумовлена своєрідністю його особистості, досі залишалася поза сферою наукових інтересів дослідників. Однак перфекціоністські переконання французького композитора, з одного боку, зумовили його зіркові досягнення, з іншого – спричинили трагедію його життя і художньої спадщини. Тому вивчення подробиць життєтворчості А. Дюпарка та його естетичних переконань становить значний дослідницький інтерес, який посилюється обумовленістю його поглядів загальним контекстом художнього життя Франції кінця XIX століття, з її тяжінням до вишуканого естетизму, коли перфекціонізм набуває значення творчого методу в передових літературно-мистецьких колах. Вочевидь, жанр *mélodie* у принципі відповідав уявленням А. Дюпарка про досконалість у музично-поетичному мистецтві, бо саме з ним він пов'язував своє творче натхнення протягом багатьох років. Наукову новизну цього дослідження обумовлює його мета: на основі аналізу першої *mélodie* А. Дюпарка «Chanson triste» («Сумна пісня») на вірші Ж. Лагора та історичного контексту її створення розкрити*

сутність перфекціонізму як творчого методу музично-поетичного мистецтва доби *fin de siècle* та специфіку індивідуального прояву перфекціонізму в обох митців, а також виявити особливості художнього ідеалу французького композитора. Методами дослідження стали історико-контекстуальний, біографічний, аксіологічний, жанрово-стильовий. Приклад «*Chanson triste*» дає підстави для висновку, що специфічною рисою перфекціонізму як засобу досягнення досконалості, в контексті французького музично-поетичного мистецтва *fin de siècle*, є, насамперед, ідеал гармонічного синтезу слова й музики, що виявляється в поезії як «омузичення» словесного тексту, тоді як в музиці – у гнучкій інтонаційній виразності, що підкреслює красу й зміст поетичного слова. Якщо в поезії Ж. Лагора творче служіння перфекціонізму не мало згубних наслідків, то в мистецтві А. Дюпарка воно набуло хворобливих форм у вигляді нескінченного автоцензурування; як результат – ним була знищена низка закінчених талановитих творів як таких, що не відповідали його ідеальним художнім уявленням. «Сумна пісня» – вірєць раннього стилю А. Дюпарка – не зазнала руйнівного впливу перфекціонізму і постає як втілений художній ідеал французького майстра.

Ключові слова: музично-поетичний твір; *mélodie*; пісня; художня досконалість; перфекціонізм; художній ідеал; раціоналізм; автоцензурування.

Постановка проблеми.

Друга половина XIX століття у французькому музично-поетичному мистецтві характеризується поширенням перфекціонізму як методу досягнення художньої досконалості завдяки видаленню «зайвих» деталей та, раціональним шляхом, надання твору вірцевої форми. Уявлення про ідеальний світоустрій, формуванню яких певною мірою сприяла зміна соціальних та релігійних парадигм внаслідок революційних подій 1848 року, зумовили високі вимоги до оформлення художніх текстів у творчості французьких митців другої половини XIX століття, підвищення ролі раціоналізму, що поступово витісняв романтичне натхнення. «Пристрасті за перфекціонізмом» охопили молодих митців Франції. Зокрема, його ідеями захопились композитор Анрі Дюпарк та поет Жан Лагор, для яких

простором для втілення уявлень про досконалість художнього твору став жанр *mélodie* як уособлення національного французького духу.

У творчості Анрі Дюпарка (1848–1933) перфекціонізм досяг руйнівних масштабів. Постійне самоцензурування, прагнення довести твір до раціоналізовано вивірених стандартів ідеалу обернулися сумнівом композитора у власній обдарованості. Це призвело до видалення проявів емоційно-почуттєвого начала шляхом нескінченних авторедакцій вокальних творів і, у підсумку, до знищення тих опусів, матеріал яких «чинив опір» психічному розладу автора, котрий мріяв про абсолютну художню досконалість.

Отже, **мета цього дослідження** – на основі аналізу першої *mélodie* А. Дюпарка «*Chanson triste*» («Сумна пісня») на вірші Ж. Лагора та історичного контексту її створення розкрити сутність перфекціонізму як творчого методу музично-поетичного мистецтва доби *fin de siècle* та специфіку його прояву у творчості французького композитора, а також виявити особливості художнього ідеалу А. Дюпарка.

Методологія дослідження. Вивчення творчої особистості і художньої спадщини французького майстра передбачає вибір певного кола методів, націлених на розгорнуте й адекватне розкриття проблематики статті. Одним з провідних методів дослідження є *історико-контекстуальний*, який дозволяє виявити історичні передумови утвердження перфекціонізму у французькому музично-поетичному мистецтві другої половини XIX століття, а також установити специфіку його прояву в *mélodie* А. Дюпарка на вірші Ж. Лагора «*Chanson triste*» («Сумна пісня»). *Біографічний* метод застосований для з'ясування причин, що привели авторів «Сумної пісні» до перфекціонізму. Цей метод передбачає узагальнення знань про життєві й творчі обставини, що супроводжували формування «біографічного сценарію» (Савицька, 2010: 7), який випав на долю художника. Життя митця здійснюється за законами драми, три умовні акти якої співвідносяться як пролог – кульмінація – епілог (див. Рощенко, 2019: 329). Що стосується творчого шляху А. Дюпарка, то функцію прологу у ньому відіграло навчання у С. Франка, кульмінації – створювання опусів-шедеврів, епілогу –

автоцензурування вже написаних творів. Вивчення особистості та вокальної спадщини А. Дюпарка з позицій такого підходу передбачає аналіз не лише художніх текстів, а й біографічних даних композитора. *Аксіологічний* метод задіяний з метою виявлення художньої специфіки шедевра А. Дюпарка – Ж. Лагора; *жанрово-стильовий* – для розкриття змісту і формотворчих процесів у «Сумній пісні».

Останні дослідження та публікації. На початку XXI століття спостерігається певне посилення інтересу музикознавців до жанрово-стильових особливостей французької *mélodie*, у царині якої працював А. Дюпарк. Слідом за такими дослідниками цього жанру, як В. Жаркова (2009) та А. Корбелларі (Corbellari, 2011), до його вивчення приєдналися, зокрема, В. Нечепуренко (2017), В. Кудрявцев (2021), Т. Жаркіх (2022), А. Міланіна (2023). Проте французька *mélodie* потребує не тільки поглибленого розкриття її загальних жанрово-стильових особливостей, а й вивчення її індивідуальних композиторських жанрово-стильових версій.

У цій роботі використано франкомовні дослідження, присвячені власне А. Дюпарку, зокрема його пісням (Stricker, 1961; Rigault, 1987, François-Sappey & Cantagrel, 1994). Проте активізація французьких музикознавців у 80 роках XX століття пов'язана з 50-річчям від дня смерті композитора і 100-річчям від закінчення його творчої діяльності. Це був епізодичний «прорив» наукового зацікавлення творчою особистістю і вокальним спадком французького майстра. Тому зберігають актуальність англomовна праця С. Норткота (Northcote, 1949) та ґрунтовна дисертація німецької дослідниці А. Герріґер (Herriger, 2010), присвячені пісням композитора. Останніми роками з'явилася також монографія Франка Безінґрана (Besingrand, 2019) та серія онлайн-публікацій цього французького музикознавця, виконавця й композитора (Besingrand, 2021a; 2021b; 2021c), що заново осмислюють життя й творчий спадок А. Дюпарка.

Наукову новизну нашого дослідження визначає розкриття сутності французького перфекціонізму як мистецького напрямку музично-поетичної творчості останньої третини XIX століття,

а також виявлення особливостей його індивідуальних проявів у творчості А. Дюпарка та Ж. Лагора.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Специфіка ідеалу художньої досконалості Анрі Дюпарка, зумовлена своєрідністю його особистості, досі залишалася поза сферою наукових інтересів дослідників. Однак перфекціоністські переконання французького композитора, з одного боку, зумовили його зіркові досягнення, з іншого – спричинили трагедію його життя і художньої спадщини. Хвороблива пристрасть до нескінченної досконалості парадоксальним чином звела до мінімуму результати його творчої праці, принаймні у кількісному відношенні. Тому вивчення біографічних подробиць життєтворчості А. Дюпарка набуває важливого значення в контексті нашого дослідження.

А. Дюпарк народився в Парижі на початку буржуазно-демократичної революції 1848 року, яка привела до виникнення у Франції Другої республіки, і помер, коли в Германії до влади прийшли нацисти (1933). Навіть дати народження і смерті композитора пов'язані зі значними подіями світової історії. Попри це, французький композитор був далеким від бурхливого політичного життя, він залишився художником, який фіксував трансформації у внутрішньому світі людини. А. Дюпарк подарував нащадкам нечисленну творчу спадщину (16 *mélodies*, вокальний дует, кілька симфонічних творів, незакінчені праці, серед яких – опера «Русалка»).

Вихований у єзуїтській сім'ї, де досить скептично ставилися до музичного мистецтва (батько, Шарль Дюпарк – генеральний директор Західної залізниці, мати, Амелія Гаїта – з іменитої лотарінгської родини, обдарована особа, авторка чотирьох книг релігійного змісту, призначених для дітей (Lethel, 2024)), юний Анрі, всупереч батьківським настановам, виявляв особливий інтерес до занять музикою та мовами. Саме у цих гуманітарних сферах вразлива дитина від початку проявляла тягіння до досконалості. Поезія та музика були для хлопчика тими поведирями, що вели його в ідеальний світ мрії. Згодом чутливий та ексцентричний Анрі Дюпарк поставив собі за мету втілити омріяний ідеал у музично-поетичних творіннях.

На жаль, художні уподобання сина не відповідали уявленням батьків про його призначення. У вихованні майбутнього композитора вони дотримувалися застарілих суворих янсеністських традицій (Lethel, 2024), прийнятих в аристократичних родинях періоду Реставрації французької монархії (1814–1830). Сприйнятливому юнакові прищеплювалася ідея первородного гріха, що визначила мученицький шлях людини, відкинутої від Божественного милосердя. Підпорядкування нормам моралі, згідно з якими слід відмовитися від волелюбних уявлень, що знайшли місце в пізньому католицизмі, регламентація почуттів та поривань сприяли виникненню в душі юного А. Дюпарка, який бачив у шедеврах мистецтва прояви величі людського духу, конфлікту між вірою і зневірою. Його переконаність у можливості досягнення досконалості, яку він бачив у витворах мистецтва, сповнених ідеями Божественного заступництва і всепрощення, дарованих людині згори, входила в конфлікт із янсеністськими уявленнями, що йому нав'язувались, – про недосконалість людської природи та богозалишеність «вінця Творіння». Виниклий у юнацтві внутрішній розлад у душі А. Дюпарка з роками посилювався. Прагнення до досконалості протистояло сумнівам щодо можливості її досягнення.

Свого часу Шарль Дюпарк змусив сина вивчати юриспруденцію. Однак, усупереч волі батьків, юнак почав відвідувати уроки композиції та гри на фортепіано, обравши собі за вчителя Сезара Франка. Пізніше це дозволило Анрі Дюпарку створювати музику: у служінні їй він бачив своє призначення та можливий спосіб наблизитись до недосяжної досконалості. Цей вибір колишнього юриста на той час схвалював тільки його вчитель, який вважав юнака своїм найбільш обдарованим вихованцем (Besingrand, 2021a).

У 20-річному віці, на початковому етапі формування його «біографічного сценарію» (Савицька, 2010: 7), у майбутнього композитора виявилось тяжке нервеве захворювання¹, яке вплинуло на весь його внутрішній світ і особливості творчої роботи. Хвороба, що не залишала його протягом усього подальшого життя,

¹ За даними Кейт Андерсон (Anderson, 2004: 2) – гіперестезія.

перешко-джала плідній творчій діяльності. Патологічна форма перфекціонізму привела А. Дюпарка до болісного перегляду своїх попередніх творів з метою їх вдосконалення і, як наслідок, знищення багатьох як опублікованих, так і неопублікованих композицій. Войовничий пер-фекціонізм спричинив розвиток та посилення постійного самоцензу-рування: композитор вважав його умовою досягнення досконалості художньої форми власних творів. Наступні півстоліття його життя були сповнені страждань і болю. Адже, не пишучи нових творів, А. Дюпарк, підкоряючись своїй фобії, присвятив себе нескінченній роботі над покращанням раніше написаного. Наприклад, композитор власноруч знищив *mélodie* «*Recueillement*» («Зосередженість») на вірші Ш. Бодлера, написану між 1884 і 1887 роками (Besingrand, 2011b), як таку, що не відповідала ідеальним уявленням її автора про національне музично-поетичне мистецтво.

Доля подарувала французькому генію довге життя, надавши для служіння мистецтву лише короткий 16-річний період (1868–1884), визначальними творчими віхами якого стали перший та останній твори композитора. Перший твір – «*Chanson triste*» («Сумна пісня», 1868), який не зазнав у подальшому руйнівного автоцензурування, останній – «*La Vie antérieure*» («Попереднє життя», 1884), що був підданий, як і інші твори митця, численним авторедакціям. Не сумніваючись у досконалості обраного ним поетичного першоджерела, композитор не був упевнений у тому, що створена ним музика відповідає художнім вершинам поезії. Отже, у 36-річному віці, композитор ніби справді повірив у недосяжність ідеалу в мистецтві (тобто визнав правоту тих ідей, що насаджувались з дитячих років його батьками) і припинив писати музику.

Перший вокальний цикл А. Дюпарка «*Cinq mélodies*» («П'ять мелодій»), що його відкриває «Сумна пісня», є унікальним у контексті творчої спадщини композитора. Вокальний цикл, створений протягом 1868–1869 років, переважно не був підданий подальшому авторському коригуванню і залишився композитором у первинній

«*juvénile imperfection*²», (François-Sappey & Cantagrel, 1994: 190). «Юнацька недосконалість» обернулася втіленням абсолютного ідеалу у свідомості А. Дюпарка і тоді, коли композитор досяг зрілих років. «Сумна пісня» постає тим дзеркалом, у якому відображено жанрово-стильові процеси, характерні для всього вокального циклу, тому його першу пісню тлумачено як репрезентант усього твору французького майстра.

Можна припустити, що цей ранній вокальний опус був створений у той щасливий період творчої біографії композитора, коли його розум ще не був затьмарений «отрутою» всепоглинаючої пристрасті до згубної досконалості, а живі почуття вільно виливалися у натхненних *mélodies* з їхньою органікою раціонального та чуттєвого. «П'ять мелодій» зберегли і в пізні роки життя їх автора ту чарівність і красу абсолютного ідеалу, шляхи досягнення якого композитор безплідно й безнадійно шукав до кінця своїх днів. Очевидно, жанр *mélodie* у принципі відповідав уявленням А. Дюпарка про досконалість у музично-поетичному мистецтві: саме з ним він пов'язував своє творче натхнення протягом багатьох років, що зумовило набуття цим жанром значення наскрізного у спадщині композитора.

Згідно з концепцією професора Лозаннського університету А. Корбелларі, жанрові властивості *mélodie* визначаються за трьома критеріями:

- «Використання тексту, поетична цінність якого не залежить (або передбачається, що вона не залежатиме) від будь-якого музичного призначення;
- прискіплива увага до просодії тексту (відмова від мелізмів та інших вокалізацій);
- дотримання економії тексту (рядки, які не повторюються у вірші, не повинні повторюватися музикантом)³ (Corbellari, 2011).

²Юнацька недосконалість.

³ Оригінальний текст: «Utilisation d'un texte dont la valeur poétique est (ou se veut) indépendante d'une quelconque destination musicale; attention scrupuleuse à la prosodie du texte (refus des mélismes et autres vocalises); respect de l'économie du texte (les vers non répétés dans le poème ne doivent pas

Ця триєдність властивостей жанру *mélodie* повною мірою розкривається у творчості А. Дюпарка.

Загальна наукова концепція *mélodie* корелює з її тлумаченням, викладеним у численних листах і статтях, написаних А. Дюпарком. Композитора хвилював зв'язок музики і поезії. «Музика, натхненна поезією, має підстави для існування лише тоді, коли вона щось додає до цієї поезії, якщо робить її більш проникливою для душ, зворушених виразністю музики; ...»⁴, – вважав композитор (цит. за Besingrand, 2021 b). «Але, – зазначав він далі, – є досконалі вірші, які настільки повні, я б сказав, що музика – навіть найпрекрасніша, навіть та, яку я не можу зробити – може лише применшити їх»⁵ (там само).

У наведеному висловлюванні митця не можна не відзначити прояву тих хворобливих сумнівів, що в подальшому отруїли його душу, із приводу того, що музика може зруйнувати досконалість поезії, якщо вона не буде дорівнювати вербальному першоджерелу як ідеальному.

Видається логічним, що звернення до вивчення найбільш ранніх зразків вокальної творчості композитора, створених тоді, коли важка недуга ще не давала про себе знати, дозволить сформулювати уявлення про цілісність його обдарованості. Адже вторгнення перфекціонізму у творчий процес А. Дюпарка спричинило поступове позбавлення завершених юнацьких творів тих «знаків» романтичних «свобод», що не витримували натиску раціоналізованого догмату «досконалості», примушуючи автора до нескінченної переробки їхньої форми, унаслідок чого усувались будь-які проблиски творчої стихійності.

«Сумну пісню» А. Дюпарка, призначену для голосу та фортепіано, згідно даним останніх досліджень, було створено 1868-го й опубліковано у 1869 році. В її оркестровій редакції, здійсненій

l'être par le musicien» (Corbellari, 2011).

⁴ «La musique inspirée par une poésie n'a de raison d'être que si elle ajoute quelque chose à cette poésie, si elle la rend plus touchante pour les âmes qu'émeut l'expression musicale;...».

⁵ «...mais il y a des poésies parfaites, et qui sont tellement pleines, dirai-je, que la musique – même la plus belle, même celle que je ne peux pas faire – ne peut que les diminuer».

1910/11 року (Heregger, 2010, Wagstaff, 2017⁶; Abbott, 2023) практично немає трансформації художнього тексту, крім перекладу фортепіанної партії для іншого інструментального складу (двох флейт, чотирьох валторн, арфи і струнних) (Wagstaff, 2017), що можна розцінювати як свідoctво задоволеності автора власною роботою й роки потому; тобто бажаної досконалості А. Дюпарком вже було досягнуто на самому початку його творчого шляху. Отже, вивчення «*Chanson triste*» – першої *mélodie* А. Дюпарка – сприяє виявленню й того творчого ідеалу, що поставав у свідомості композитора.

Вірогідно, що сприйняття автором цього вокального твору як досягнутої досконалості сприяли й біографічні події: не обійшлося без кохання всього життя, що випало на його долю. Музою, яка надихнула А. Дюпарка на створення цієї *mélodie*, стала Еллі Мак Свіні (*Ellie Mac Swiney*, 1845–1934) – молода шотландська співачка та піаністка, з якою А. Дюпарк був заручений (без благословення батьків) і яка згодом стала дружиною митця (Lethel, 2024). Слід припустити, що вона відповідала уявленням композитора про ідеал жінки, втілений в образі безіменної героїні «Сумної пісні» – узагальненого символу Прекрасної Дами.

Протягом усього творчого шляху, обираючи поетичні тексти для *mélodies*, А. Дюпарк звертався до поезії Парнаської школи (Теофіль Готьє, Леконт де Ліль, Сюлі Прюдом, Робер де Боньєр, Анрі Казаліс). Характерно, що сама назва цього поетичного співтовариства відбиває прагнення його представників до вищої досконалості в мистецтві, що не могло не привернути увагу А. Дюпарка. Отже, для вокального твору «*Chanson triste*» французький композитор вибрав вірші Анрі Казаліса (*Henri Cazalis*), який також друкувався під псевдонімом «Жан Лагор». А. Дюпарка та Ж. Лагора вочевидь поєднало спільне трактування перфекціонізму в мистецтві, характерне для естетичної доктрини того часу. Перфекціонізм як творчий метод французького мистецтва другої

⁶ Дослідники спираються на лист композитора до Поля Шарріоля від 1 січня 1911 року, де він вказує, що щойно закінчив оркестрування твору (Heregger, 2010: 77; Wagstaff, 2017).

половини XIX століття ґрунтувався на досконалості форми, яка досягається переважно завдяки раціоналізму та тверезому розрахунку, а не безрозсудністю натхнення та свободою почуття.

Ж. Лагор (1840–1909) – поет-парнасець і талановитий лікар (серед його пацієнтів були Г. де Мопассан та П. Верлен), а також автор написаної прозою *«Le Livre du Néant»* («Книги небуття»), – мав схильність до відтворення похмурих сюжетів, картин смерті, поданих крізь призму орієнталізму (за останнє він отримав у поетичних колах прізвисько *Hindou du Parnasse contemporain*⁷).

Аналізуючи власний поетичний стиль, Ж. Лагор стверджував, що властивий йому песимізм має героїчний характер. Згідно його власним зізнанням, поет-лікар вірив лише в науку, яка, на відміну від релігії, підказувала, як полегшити людські страждання, впоратися з «первісною твариною», що ховається у глибинах людської натури. Спроби людської істоти «гарчати» на світовий порядок викликали глибоку огиду Ж. Лагора, який за допомогою науки намагався приборкати і пом'якшити прояви дикості, що гніздиться в людській душі. Базуючись на тому переконанні, що індуси, як і стародавні греки, були звільнені від страху й тиранії богів, а їхні прагнення були спрямовані на досягнення абсолютної краси та гармонії, Ж. Лагор вважав, що східні філософії є тим «рятівним кругом», який допомагав людині утриматися «на плаву» в океані життєвих перипетій і трагедій (Lahor, 1909).

Раптова смерть друга (обдарованого художника Анрі Реньо, який загинув у битві при Бюзенвалі, 1871) і трагічні події франко-пруської війни (1870–1871) спричинили втрату поетом-лікарем і останньої ілюзії щодо культури Німеччини як певного ідеалу. Розчарування виявилось занадто болісним, оскільки це була батьківщина геніальних художників, мислителів і, перш за все, – музикантів, яких він так обожнював. Поступово німецький трансцендентний ідеалізм, що вплинув на життєву філософію молодого поета-медика, втратив для нього свою актуальність.

⁷Індус сучасного Парнасу.

Відтоді у свідомості Ж. Лагора переважав матеріалізм, а єдиним правом, дієвість якого визнавав митець, було право сили.

Вихований матір'ю як католик у змішаній католицько-протестантській родині (Lahor, 1909: XXVI [26]), поряд зі своїм захопленням пантеїстичною культурою Сходу та декларуванням свого відходу від догматів християнства, Ж. Лагор на все життя зберігає глибоку повагу до здобутків християнської культури й власне католицької церкви як релігійної установи – він навіть ладний не помічати ті «плями» й «тіні», без яких не обійшлася її історія, заради неперевершеної краси і досконалості шедеврів церковного мистецтва.

«До 20-го року я втратив віру. Але, можливо, з пістету до пам'яті шановної матері та з духу справедливості я ніколи не переставав триматися Католицької Церкви, агностиком чи майже атеїстом, яким я був, моєї вдячності, моєї поваги, мого захоплення⁸...». «Я не міг забути, яка велич і справжня краса були, у певні часи, у її порядку та дисципліні, а також добро, яке випливало із цього» (Lahor, 1909: XXVI [26]). «Я не міг забути, що, мабуть, жодна релігія у світі не породила такого розквіту святих душ; що ніхто не спричинив, і протягом століть, спалаху мистецтва, яке дорівнювало б романському, візантійському, релігійному мистецтву

⁸ «Avant la 20e année, j'avais perdu la foi. Mais, par piété peut-être pour la mémoire d'une mère vénérée, et par esprit de justice, je n'ai cessé de garder à l'Eglise catholique, tout agnostique ou presque athée que je fusse, ma gratitude, mon respect, mon admiration...». «Je ne pouvais pas oublier ce qu'il y eut de grandeur et de vraie beauté, à certaines époques, en son ordre et sa discipline, et le bien qui en sortit» (Lahor, 1909: XXVI [26]). «Je ne pouvais oublier davantage que peut-être aucune religion au monde n'a produit une telle floraison d'âmes saintes; qu'aucune non plus n'a fait naître, et pendant des siècles, une éclosion d'art comparable ; à l'art religieux roman, byzantin, ogival, à celui de nos cathédrales, de nos Églises, que je préfère à tous les temples grecs, fût-ce de la plus belle, de la plus sévère époque, ceux de Poëstum, de Sicile, de Grèce, tous à peu près les mêmes, grands sans doute, mais monotones ; à l'art de ers merveilles, qui sont les cathédrales de Chartres, d'Amiens, de Reims, de Strasbourg, de Paris et le Mont-Saint-Michel, comme de ces merveilles encore: Saint-Marc de Venise, l'église peut-être de mon âme tant elle est orientale, et un peu païenne, et chrétienne cependant, panthéiste en un mot, et de SanMiniato de Florence, et des Dômes de Sienne et de Pise, de Monreale» (ibid.: XXVI–XXVII [26–27]).

Оживаля⁹, мистецтву наших соборів, наших церков, яким я віддаю перевагу перед усіма грецькими храмами, навіть найкрасивішими, з найбільш суворих епох, такими як у Пестумі, Сицилії, Греції, усіма приблизно однаковими, без сумніву, великими, але одноманітними; мистецтву її чудес, якими є собори Шартра, Ам'єна, Реймса, Страсбурга, Парижа, та Мон-Сен-Мішель, як ще одне з цих чудес: Сен-Марк у Венеції, церква, можливо, моєї душі, оскільки вона східна, і трохи язичницька, і все ж християнська, одним словом, пантеїстична, і Сен-Мініато у Флоренції, і куполи Сієни та Пізи, Монреалія» (там само: XXVI–XXVII [26–27]).

«Я не міг забути, що мистецтво Джотто, Фра Анжеліко, усі італійські, фламандські, французькі чи німецькі примітиви, такі піднесені, такі тендітні, такі зворушливі у своєму вираженні прекрасної євангельської легенди, і мистецтво кватрочентистів, і навіть Рафаеля, Мікеланджело були натхненні нею, як і ніжність, нескінченна любов святого Франциска Ассізького, простий героїзм Жанни д'Арк, захоплення, екстази святої Терези, милосердя святого Вінсента де Паоло» (Lahor, 1909: XXVII [27]). «І саме в пам'ять про все це я, не належачи до жодної релігійної конфесії, зберіг пошану, захоплення, що я виказав їм до цієї старої Церкви, чиї заслуги в моїх очах набагато перевищують її помилки та вади, іноді навіть деякі її злочини. Моя критика, як і критика Ламартіна, "це мистецтво захоплюватися"; і я їх не бачу й ніколи не згадую, лише вогні, коли вогні сяють; а плями, тіні більше чи менше відступають від мене, губляться, зникають у них» (там само)¹⁰.

⁹ Оживаль (від фр. *ogive* – стрілка) – ще одна назва мистецтва готики.

¹⁰ «Je ne pouvais oublier que l'art des Giotto, des Fra Angelico, de tous les primitifs italiens, flamands, français ou allemands, si pathétiques, si tendres, si émouvants en leur expression de la belle légende évangélique, et l'art des quattrocentistes, et celui même de Raphaël, de Michel-Ange, ont été inspirés par elle, comme la tendresse, l'amour infinis de Saint François d'Assise, l'héroïsme simple de Jeanne d'Arc, les ravissements, les extases de Sainte Thérèse, les pitiés de Saint Vincent de Paul». (Lahor, 1909: XXVII [27]). «Et c'est en souvenir de tout cela que, n'appartenant à aucune confession religieuse, j'ai gardé le respect, l'admiration que j'ai dits pour cette vieille Église, dont les mérites à mes yeux dépassent de beaucoup ses torts et ses fautes, les crimes parfois même de certains des siens.

Становлення Ж. Лагора як поета здійснювалося також під впливом уявлень англійських теоретиків мистецтва, Джона Рескіна та Вільяма Морріса (Lahor, 1909: XLII [42]) – засновників руху «Мистецтво і ремесло», які протиставляли розвитку індустріалізації, що нівелювала індивідуально-неповторне, переваги ручної праці. У цьому переконанні допитливий розум Ж. Лагора знайшов відповідь на хвилююче питання про досконалість мистецтва, що є вищим за рутинне ремісництво. Впевненість у правильності тлумачення мистецтва як справи духу і рук людських дозволила Ж. Лагору заявити: «...я, отже, знайшов сенс свого життя, і це була погоня у всьому, всюди, завжди, за цим ідеалом, який я задумав, ідеальним порядком, ідеальною евритмією»¹¹ (там само: XLIII [43]).

Вираженням уявлень поета-медика про досконалість мистецтва стало тлумачення евритмії як гармонічного узгодження поезії та музики, яким неперевершено володіли давні народи. Звідси така властивість поезії Ж. Лагора, як її особлива внутрішня музикальність та прискіплива увага до поетичного слова, яке поет досконало опрацьовує.

Британський письменник і музикант С. Норткот зазначає інтелектуальність підходу Ж. Лагора до написання віршів (Northcote, 1949: 71), взагалі характерного для парнасців, щодо методу яких він зауважує: «Вони вірили в імперсональність; у витонченість та шліфування слова, фразового ритму та строфи; у подібні до ювелірних чіткість, прозорість і живий колір; і загалом вони набагато більше турбувались про досконалість форми, ніж чисті почуття чи емоції»¹² (Northcote, 1949: 60–61).

Ma critique, comme celle de Lamartine, « c'est l'art d'admirer»; et je ne vois, ne me rappelle jamais que les clartés, quand les clartés sont rayonnantes ; et les taches, les ombres m'échappent plus ou moins, se perdant, s'évanouissant en elles» (ibid.).

¹¹ «...j'avais donc retrouvé une raison d'être à ma vie, et c'était la poursuite en tout, partout, toujours, de cet idéal que j'avais conçu, d'ordre parfait, de parfaite eurythmie».

¹² “They believed in impersonality; in the refinement and polish of word, phrase rhythm and stanza; in a jewel-like hardness and clarity and vivid colour; and in general, they were far more concerned with perfection of form than with pure feeling or emotion” (Northcote, 1949: 60–61).

Досконалість віршів Ж. Лагора відзначає й професор історії французького мистецтва і літератури Самюель Рошеблав (Rocheblave) у передмові до збірки творів поета: «Його віршована форма дуже красива. Вона одна з найкрасивіших серед поетів XIX століття, і це про щось говорить... <...> ... жодної неприкрашеної “риторики”, жодної віртуозності заради неї самої. Цей індус – латинянин, і його розкіш твереза. Його вірш музичний *par excellence*, і між його каденціями, вченими та все ж очікуваними, панує дещо, споріднене з такими в гармонійного Глюка. <...> Він говорить лише для того, щоб сказати те, що його зворушило. Нарешті, і це головне, це він сам»¹³ (Lahor, 1909: Preface, XVII–XVIII).

На думку С. Рошеблага, поетична мова Ж. Лагора позначена «східною м'якістю і ніжністю; без зайвого блиску. Ті самі картини, які надали Леконту де Лілю кольори мозаїки емалей, у Лагора набули м'якої ласки перського килима. Це тому, що він сам має пестливу душу, і ніжна благодать змішана з найстрашнішими видовищами, які він демонструє нам... <...> Таким чином, – резюмує французький вчений, – Жан Лагор не є нічийм учнем, навіть і особливо Леконта де Ліля, яким він глибоко захоплювався. Він не йде за жодним головою школи; він один, і його достатньо»¹⁴

¹³ «Sa forme poétique est très belle. C'est une des plus belles qui soient parmi les poètes du XIX siècle, et ce 11 est pas peu dire. <...> ... point de «rhétorique» non plies, de virtuosité pour le seul plaisir. Cet hindou est un latin, et sa luxuriance est sobre. Son vers est musical par excellence, et il règne entre ses cadences, savantes et pourtant attendues, quelque chose de la parenté qui règne parmi celles de l'harmonieux Gluck. <...> Il ne parle que pour dire ce qui l'a ému. Enfin, et c'est le principal, il est lui-même» (Lahor, 1909: Preface, XVII–XVIII).

¹⁴ «Elle a les mollesses et les tendresses orientales; elle n'en a pas les éclats excessifs. Les mêmes peintures, qui fournirent à un Leconte de Lisle les couleurs d'une mosaïque d'émaux, donnent chez Lahor le moelleux caressant d'un tapis de Perse. C'est qu'il a lui-même une âme caressante, et qu'une grâce attendrie se mêle aux spectacles les plus affreux qu'il nous montre... <...> Jean Lahor n'est donc le disciple de personne, pas même et surtout pas de Leconte de Lisle qu'il admirait d'ailleurs profondément. Il n'est à la suite d'aucun chef d'école; il est seul, et il se suffit» (ibid.: XVIII).

(там само: XVIII). Отже, поет завжди був самодостатнім, а його власний стиль – унікальним.

Позначений у назві вокального твору А. Дюпарка – Ж. Лагора «*Chanson triste*» жанр пісні був надзвичайно поширеним у Франції XIX століття (див. Tiersot, 1931); у цей час народна пісня набула значення однієї з естетичних моделей художнього твору. Взагалі, Ж. де Нерваль вважав: «До того, як почати писати, кожен народ співав; уся поезія надихалася цими наївними джерелами»¹⁵ (Nerval, 1987: 758). Повернення до існуючого з давніх часів «союзу» поезії та музики приводить французького письменника та критика Т. Банвіля до переконання: «Вірш – це людська мова, ритмізована таким чином, що її можна співати, і, строго кажучи, немає поезії та віршів поза піснею. Усі вірші призначені для співу і існують лише за цієї умови»¹⁶. Поезія та музика, ізольовані одна від одної, – це «втрачені мистецтва» («Маленький трактат про французьку поезію») (Banville, 1972/1872: 3).

До жанру пісні звертались у своїй творчості і поети-парнасці, і поети-символісти. «Пісні» зазвичай відносно короткі і за своєю формою нагадують фольклорні (приспів, повтор, наявність асонансів). Народна пісня стає для поетів прообразом побудови ідеальної художньої форми, пов'язаної із синтаксично впорядкованою строфічністю, ритмічністю, простими мовними зворотами; саме в народній пісні спостерігається й відмова від суворої рими. Ці риси відповідають естетиці поетів-«парнасців», які надихались емоційною тональністю народної пісні, її ліризмом, первозданною простотою, до якої вони прагнули повернутись у своїх віршах, відтворюючи світ потаємного й неясних почуттів. Безумовно, кожен

¹⁵«Avant d'écrire, chaque peuple a chanté; toute poésie s'inspire à ces sources naïves» (Nerval, 1987: 758).

¹⁶«Le Vers est la parole humaine rythmée de façon à pouvoir être chantée, et, à proprement parler, il n'y a pas de poésie et de vers en dehors du Chant. Tous les vers sont destinés à être chantés et n'existent qu'à cette condition» (Banville, 1972/1872: 3).

з поетів-парнасців трактував жанр пісні індивідуально, однак девіз П. Верлена «музика понад усе», що означав омузичення поетичного тексту, став для них провідним естетичним принципом.

Отже, вірш Ж. Лагора «Сумна пісня» відтворює ознаки пісенності, що спостерігається у загальній музичності його поетичної мови.

Принцип омузичення поетичного тексту був надзвичайно близьким А. Дюпарку: адже композитор надихався ідеєю органічної взаємодії, взаємопроникнення музики та слова як жанрової ознаки *mélodie*, що ми, перш за все, й відчуваємо у його «*Chanson triste*». Спільне розуміння досконалості художнього твору, що, у випадку А. Дюпарка й Ж. Лагора, поставало як самовиявлення музики через поезію і поезії через музику, а також у концепції евритмії як прояву перфекціонізму в мистецтві, зумовили їх творчу співдружність. Поет вважав, що саме музика А. Дюпарка гідна бути тим компонентом його омузиченого вербального тексту, який одухотворяє слово. Своєю чергою, 20-річний А. Дюпарк перейнявся перфекціоністськими ідеями Ж. Лагора, зокрема, його захопленням художньою досконалістю, що пов'язувалась ним з відточеною деталізацією у процесі відтворення символів прекрасного.

Доцільно розкрити особливості змісту й форми вірша Ж. Лагора «Сумна пісня» як словесної основи *mélodie* А. Дюпарка.

Назва та зміст «Сумної пісні» Ж. Лагора, що викликають музичні асоціації, прояснюють причини звернення композитора до цієї поезії. Особливого значення у розкритті змісту вірша, як і *mélodie*, створеної на його основі, набувають «ключові слова» поетичного тексту, які так чи інакше кореспондують з його назвою. До них належать «*triste*» («сумний») і «*tristesses*» («печалі») – у парних (другому і четвертому) катренах вірша, а також «*ballade*» («балада») (із третього катрена), що постає як аналог слова «пісня». Ключові слова вірша Ж. Лагора привернули й особливу увагу композитора.

«Сумна пісня» сповнена надії на забуття минулого болю, подолання смутку, зцілення душі коханням – джерелом спокою та ніжності.

Dans ton cœur dort un clair de lune,
Un doux clair de lune d'été,
Et pour fuir la vie importune,
Je me noierai dans ta clarté.

В твоєму серці спить місячне світло,
М'яке літнє місячне світло,
І щоб втекти від докучливого життя,
Я потону у твоєму світі.

J'oublierai les douleurs passées,
Mon amour, quand tu berceras
Mon triste cœur et mes pensées
Dans le calme aimant de tes bras.

Я забуду минулі болі,
Моя любов, коли ти заколисуєш
Моє сумне серце і мої думки
У люблячому спокої своїх обіймів.

Tu prendras ma tête malade,
Oh! quelquefois sur tes genoux,
Et lui diras une ballade
Qui semblera parler de nous;

Ти візьмеш мою хвору голову,
О! Іноді на свої коліна,
І розповіси їй баладу,
Яка, схоже, говорить про нас;

Et dans tes yeux pleins de tristesses,
Dans tes yeux alors je boirai
Tant de baisers et de tendresses
Que peut-être je guérirai.

І з очей твоїх, сповнених смутку,
Із твоїх очей тоді я вип'ю
Стільки поцілунків і ніжності,
Що, мабуть, я знов буду жити...¹⁷

Саме цей стан подоланого страждання відтворює композитор у своїй «Сумній пісні». Порівняно з віршем Ж. Лагора, у *mélodie* А. Дюпарка відбувається посилення «нічної» колористики поетичного тексту завдяки введенню жанрових ознак ноктюрна. Притаманна першому віршованому катрену місячно-нічна атмосфера (місячне світло) зумовила звернення до ноктюрна як жанрового прообразу музичної драматургії *mélodie*. Про роль ноктюрна як жанрової домінанти «Сумної пісні» А. Дюпарка – Ж. Лагора свідчить система таких музичних «знаків», як характерна фортепіанна фактура (широкий хвилеподібний, арфоподібний¹⁸ рух по акордових звуках),

¹⁷ Підрядковий переклад Т. Жаркіх.

¹⁸ В авторській оркестровці *mélodie* ці пасажі передані арфі, що свідчить про оркестрове, темброво-колористичне мислення А. Дюпарка вже на етапі компонування ним фортепіанної версії твору.

повільний темп з авторськими додатковими ремарками (*Lent, avec un sentiment, tendre et intime; très doux* у вокаліста). Комплекс цих ознак указує на загальний емоційний тон твору. Вокальна лінія поступово трансформується від речитативу до драматично насиченої мелодії широкого діапазону.

Попри те, що атмосфера сну немов огортає поетичні рядки вірша Ж. Лагора, жанрова семантика колискової не властива *mélodie* А. Дюпарка. Навпаки, від строфи до строфи емоційний тон твору підвищується, захоплення почуттям взаємної любові забарвлює кульмінацію.

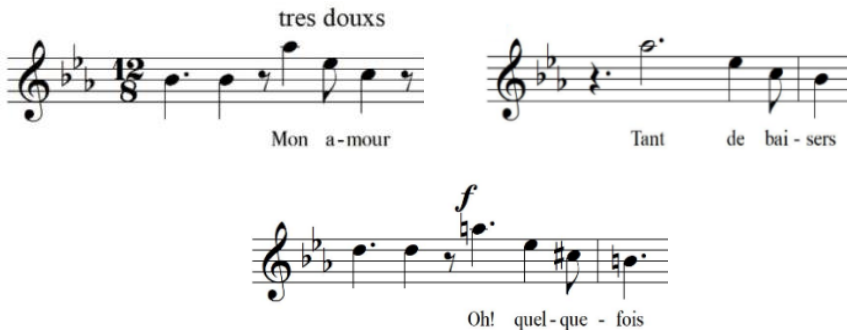
Неоднозначно трактує композитор і форму вірша Ж. Лагора, поступово долаючи властиву їй пісенну строфічність. Фортепіанні інтерлюдії між першою та другою, а також другою та третьою строфами поетичного тексту відіграють роль не лише вододілів між етапами розгортання музичної форми, а й слугують динамічними переходами на більш інтенсивні рівні переживання й осмислення любовної інтриги, що розкривається в *mélodie*. У результаті строфічна форма вірша трансформується, і *mélodie* перетворюється на пісню з наскрізним розвитком. Ці риси симфонізму, що проникають в *mélodie*, дозволяють провести паралелі із шубертівською *Kunstlied* баладного типу (за зразком «*Erlkönig*» на вірші Й. Гете).

Об'єктивною умовою досягнутої досконалості, властивої художньому твору, є відповідність його частини цілому. У *mélodie* А. Дюпарка ця закономірність проявляється в тому, що графіка «хвилі», характерна для фортепіанної фактури твору в масштабах кожного напівтакту, стає тим висхідним матеріалом, який актуалізує хвильову драматургію, що організує художню цілісність «Сумної пісні». Хвиля – графема фортепіанної фактури та основа музичної драматургії – постає як символ того натхнення, на крилах якого композитор, ще не пізнавши мук перфекціонізму, «злетів» до вершин художньої досконалості.

Інтонаційна єдність *mélodie* спостерігається, зокрема, у переході мелодійних зворотів із фортепіанної партії до вокальної лінії. У підсумку, інтонаційним витоком кульмінаційних зон *mélodie* у вокальній партії постає фрагмент хвилеподібного «ноктюрнового»

фортепіанного супроводу, оснований на русі по звуках низхідного мажорного секстакорду, викладеного шістнадцятими («es – b – q»). Проведений у вокальній партії від різних звуків (від «a» і двічі від «as») та пов'язаний з різними словами («mon amour», «Oh, quelquefois», «tant de baisers» – «моя любов», «О, скільки разів», «так багато поцілунків»), мажорний секстакорд, що сходить, набуває значення інтонаційної основи кульмінаційних розділів *mélodie* (Приклад 1).

Приклад 1.



Властиве жанру *mélodie* взаємопроникнення слова та музики у «Сумній пісні» А. Дюпарка спостерігається у дотриманні ним характерної французької мовної інтонації, пов'язаної з наголосом та ритмічними групами. Так, наприклад, у ствердного реченні «*Et pour fuir la vie importune, Je me noierai dans ta clarté*», згідно з конструкцією поетичного тексту, у музичному рішенні слова розбиваються на ритмічні групи. Перша група – це слова «*Et pour fuir*» з наголосом на «*fuir*», і це підкреслено тривалістю ноти; друга група – «*la vie*»; третя – «*importune*», четверта – «*je me noierai*» з наголосом на останньому складі, наступна – «*dans ta clarté*» (Приклад 2). Отже, наголошені склади припадають на ноти з найбільшою тривалістю, тобто А. Дюпарк дотримується норм французького мовлення. Поруч із розподілом, прийнятим у поетичному тексті, А. Дюпарк, завдяки

інтонаційно-гармонічному розвитку, підкресленому динамікою і агогікою (*poco cresc. – cresc. – dim. + poco. rit.*), поєднує всі ці ритмічні групи в одну хвилю, що відповідає загальній музичній драматургії твору.

Приклад 2.



«*Chanson triste*» починається арпеджованим фортепіанним звучанням в *Es-dur*, і цей рух «хитається» у союзі з мінливими гармоніями, що в першій строфі немов «кружляють», повертаючись до тонального центру, однак з розгортанням мелодії у наступних строфах тексту все далі відходячи від нього, сприяючи виникненню почуття занепокоєння та хвилювання, доки наприкінці третьої строфи не відбувається повернення основної тональності *Es-dur* та поступове заспокоєння гармонічного руху в останній. Отже, тональна реприза сприяє цілісності композиції та утворенню «хвилі» й на рівні загального гармонічного розвитку.

Mélodie має кілька кульмінаційних злетів, кожен із яких передбачає свою вокальну динаміку. Так, перша кульмінація «*Je me noierai*» («Я потону»), де відбувається поступовий рух на *crescendo*, контрастує з другою – «*mon amour*» («моя любов»), завдяки *subito p* і авторській вказівці «*très doux*» («дуже ніжно»), що необхідне для відтворення найніжніших, інтимних почуттів головного героя до своєї коханої. При цьому у другій кульмінації для виконавця твору спів високої ноти – *as²* на *p* становить певну складність, тобто передбачається, що інтерпретатор повинен досконало володіти

вокальною технікою і саме цим відповідати творчій досконалості авторів *mélodie*. Головна кульмінаційна хвиля, у відповідності до будови вірша Ж. Лагора, припадає на його третю строфу, а її вершина, що на півтона перевищує попередню – звук $a \sharp^2$ вокальної партії, збігається з патетичним вигуком «Oh!» в поетичному тексті. Нарешті, остання вершина – знов as^2 на слові «*Tant*» досягається майже наприкінці форми у четвертій, останній строфі пісні, немов залишаючи простір повноті відчуттів та надії на зцілення й повернення до життя душі її ліричного героя. «Відкритість» форми підкреслює лаконізм фортепіанної постлюдії (*sempre dim., rall.*), яка, хоча й стверджує тонічну гармонію *Es-dur*, однак у мелодичному положенні квінти, закарбовуючи таким чином у подовженому ферматі звучанні домінантовий тон b^1 .

Музика «Сумної пісні» дотримується тих критеріїв досконалості, про які йшлося у наведеному раніше висловлюванні А. Дюпарка щодо права існування музики у вокальному творі лише за умов, що вона перетворює поетичне першоджерело на краще. Крім евритмії як втілення важливої для жанру *mélodie* ідеї гармонії між музикою та словом, композиторська інтерпретація додає поетичному тексту «Сумної пісні» і нових сенсів. Такий ефект досягається завдяки посиленню «ноктюрнової» атмосфери, нічної колористики шляхом звернення до семантики відповідного музичного жанру. Відмова від явного відтворення ознак колискової, властивих поетичному тексту (хоча як певний зв'язок з цим жанром і можна розцінити рівномірні хвилі арфоподібних пасажів акомпанементу), свідчить про тяжіння А. Дюпарка до індивідуалізації у прочитанні вірша Ж. Лагора. У той же час, хвилеподібна «графіка» та драматургія, тридольність, розмірені «хитання» арпеджію акомпанементу можуть бути прочитані ще й як ознаки «баркарольності», що створює багатозначність жанрового «підтексту» пісні, яка збагачує й образний світ поезії Ж. Лагора. Подолання куплетно-строфічної будови поетичного тексту; відсутність будь-яких мелізмів і розспівів (силабічний, тобто просодичний, тип співвідношення слова та музики); принцип художньої економії (наявність наскрізних інтонацій, ритмічна остінатність інструментального супроводу

вокальної партії), уникання буквальної повторності у музичній формі, – такими є особливості композиторської інтерпретації поезії Ж. Лагора. Отже, «Сумна пісня» А. Дюпарка на вірші Ж. Лагора демонструє послідовне втілення принципів, що забезпечують відповідність художнього твору тим критеріям досконалості, які висувались ним до твору музично-поетичного мистецтва.

Висновки.

На підставі вивчення «*Chanson triste*» Анрі Дюпарка на вірші Жана Лагора в контексті творчості обох митців, виявлено специфіку перфекціонізму як засобу досягнення досконалості в тому його розумінні, що було характерним для французького музично-поетичного мистецтва другої половини XIX століття. Це, насамперед, ідеал гармонічного синтезу слова й музики, що виявляється в поезії як «омузичення» словесного тексту, тоді як в музиці – у гнучкій інтонаційній виразності, що підкреслює красу й зміст поетичного слова. Досягненню цього ідеалу, згідно переконанням видатних художників слова цієї доби, зокрема поетів символістського кола («парнаська школа»), є раціоналізація творчого процесу, що виявляється у особливій увазі до всіх деталей віршованої форми, покликаної передати всі тонкощі змісту й багатозначність поетичних образів.

У «*Chanson triste*» А. Дюпарка наочно продемонстровано дієвість цього методу: художня досконалість твору досягнута завдяки гармонійному поєднанню слова та музики, проявленому у особливостях просодії; наповненню, завдяки музичному прочитанню, поетичного тексту більшою почуттєвістю і новими сенсами; останньому сприяє метод узагальнення через жанр (наприклад, ноктюрна, музична семантика якого посилює «нічний» колорит вірша Ж. Лагора); принципу економії художнього тексту (наскрізні інтонації, ритмічна уніфікація супроводу); подоланню строфічності поетичного тексту завдяки відсутності буквальних повторів музичного матеріалу куплетів-катренів і наскрізному музично-драматургічному розвитку.

Якщо у поезії Ж. Лагора творче служіння перфекціонізму, на щастя, не мало згубних наслідків, то в мистецтві А. Дюпарка, який створив видатні зразки французької *mélodie*, жага досконалості,

набувши хворобливих форм (нескінченне автоцензурування), обернулася своєрідним саморуйнуванням. Це призвело до знищення ряду закінчених талановитих творів як не відповідних перфекціоністським поглядам композитора. Якщо зазвичай прагнення до перфекціонізму становить лише певний період у житті й творчості більшості композиторів, то аналіз творчого шляху А. Дюпарка дає підстави для висновку, що створення художніх шедеврів стало незмінним прагненням французького композитора. Ця внутрішня потреба і підвищена вимогливість до власної музики зумовили велич і трагедію як самого А. Дюпарка, так і написаних ним творів.

Перспективами дослідження є подальше вивчення вокального спадку А. Дюпарка у контексті втілення в ньому перфекціоністських поглядів митця. Це дозволить наблизитися до більш глибокого розуміння художніх шедеврів французького вокального мистецтва останньої третини XIX століття.

ЛІТЕРАТУРА

- Жаркіх, Т. В. (2022). Анрі Дюпарк в історії жанру *mélodie*. *Аспекти історичного музикознавства*, 27, 97–111.
- Жаркова, В. Б. (2009). *Прогулка в музикальному мире Мориса Равеля* (в поисках смысла послания Автора). Київ: Автограф.
- Кудрявцев, В. (2021). *Камерно-вокальна творчість Ж. Массне: жанрово-стильові домінанти*. (Дис. ... д-ра філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Когляревського. Харків.
- Міланіна, А. О. (2023). Музично-поетична символіка *Roème de l'Amour et de la Mer* М. Бушора – Е. Шоссона. *Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтва*, 1, 326–331. DOI: 10.32461/2226-3209.1.2023.277691
- Нечепуренко, В. (2017). Симетричність поетичного та музичного текстів у *mélodie* Г. Форе «Prison» на вірші П. Верлена. *Київське музикознавство*, 55, 216–228.
- Рощенко, О. (2019). Музикознавче акме Наталії Савицької на шляху до музикологічної акмеології. *Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтва*, 2, 328–332. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2019.177709>

- Савицька, Н. (2010). *Вікові аспекти композиторської життєтворчості*. (Автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства). Київська національна музична академія імені П. І. Чайковського. Київ.
- Abbott, H. (2023). Introduction (Booklet notes). In *Visions illuminées*. Mary Bevan (soprano). Hyperion Records. https://www.hyperion-records.co.uk/dc.asp?dc=D_SIGCD735
- Anderson, K. (2004). Henri Duparc (1848–1933) Songs. (Booklet notes). In *Henri Duparc: Chansons – Songs for Voice and Piano*. (CD). Paul Groves, tenor, Roger Vignoles, piano, (pp. 2–3). Toronto, Canada: Naxos Right International, Ltd. Retrieved from <https://booklets.idagio.com/0747313221929.pdf>
- Banville, T. (1972/1872). *Petit traité de poésie française* (Reprod. de l'éd. de: Paris: A. Le Clère, 1872). Paris: France-expansion. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50423r/f4.item>
- Besingrand, F. (2019). *Henri Duparc*. Paris: Bleu nuit éditeur. (Coll. «Horizons», no 69).
- Besingrand, F. (2021a). Henri Duparc: l'art de la mélodie. (Volet 1). *Classicagenda*. <https://classicagenda.fr/henri-duparc-melodie/>
- Besingrand, F. (2021b). Henri Duparc: une musique pour “émouvoir l'âme” (Volet 2). *Classicagenda*. <http://www.classicagenda.fr/henri-duparc-emouvoir-ame/>
- Besingrand, F. (2021c). Henri Duparc: des combats intérieurs. (Volet 3). *Classicagenda*. <https://classicagenda.fr/henri-duparc-combats-interieurs/>
- Corbellari, A. (2011). Subjectivité et objectivité dans la mélodie française des XIX^e et XX^e siècles. <https://journals.openedition.org/narratologie/6485>
- François-Sappey, B., & Cantagrel, G. (1994). *Guide de la mélodie et du lied*. Paris: Fayard.
- Heregger, A. “*Je vis dans le regret de ce que je n'ai pas fait*”. *Henri Duparc's “Mélodies”: Quellenstudien und Analyse* [“I live in regret for what I didn't do”. *Henri Duparc's “Mélodies”: source studies and analysis*]. (PhD diss.). University of Music and Performing Arts Graz. Graz. (PhD diss.). Universität für Musik und darstellende Kunst Graz. Graz.
- Lahor, J. (1909). *Œuvres choisies, Précédées d'une biographie*. (Préface Dr. S. Rocheblave). Paris: Librairie des annales politiques et littéraires. <https://archive.org/details/oeuvreschoisiesd00caza/page/n21/mode/2up?ref=ol&view=theater>
- Lethel, Ph. (2024). Duparc, Henri. *Durand-Salabert-Eschig*. Universal Music Publishing Group. <https://www.durand-salabert-eschig.com/en-GB/Composers/D/Duparc-Heri.aspx>

- Nerval, G. (1987). *Les Vieilles Ballades françaises, La Sylphide*. Paris: Gallimard.
- Northcote, S. (1949). *The Song of Henri Duparc*. London: Dennis Dobson.
- Rigault, J.-L. (1987). *Les mélodies de Duparc. Autour de la mélodie française*. Rouen.
- Stricker, R. (1961). *Henri Duparc et ses mélodies*. (Thesis). Conservatoire national de musique. Paris.
- Tiersot, J. (1931). *La Chanson populaire et les écrivains romantiques, avec 96 notations musicales*. Paris: Plon.
- Wagstaff, J. (2017). Henri Duparc (b. Paris, 12 January 1848 – d. Mont-de-Marsan, 12 February 1933). Chanson triste for voice and orchestra. https://repertoire-explorer.musikmph.de/wp-content/uploads/vorworte_prefaces/3017.html

REFERENCES

- Abbott, H. (2023). Introduction (Booklet notes). In *Visions illuminées*. Mary Bevan (soprano). Hyperion Records. https://www.hyperion-records.co.uk/dc.asp?dc=D_SIGCD735 [in English].
- Anderson, K. (2004). Henri Duparc (1848–1933) Songs. (Booklet notes). In *Henri Duparc: Chansons – Songs for Voice and Piano*. (CD). Paul Groves, tenor, Roger Vignoles, piano, (pp. 2–3). Toronto, Canada: Naxos Right International, Ltd. Retrieved from <https://booklets.idagio.com/0747313221929.pdf> [in English, French].
- Banville, T. (1972/1872). *Petit traité de poésie française [Small treatise on French poetry]* (Reprod. from the ed. of: Paris: A. Le Clère, 1872). Paris: France-expansion. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50423r/f4.item> [in French].
- Besingrand, F. (2019). *Henri Duparc*. Paris: Bleu nuit éditeur. (Coll. «Horizons», no 69) [in French].
- Besingrand, F. (2021a). Henri Duparc: l’art de la mélodie [Henri Duparc: the art of melody]. (Part 1). *Classicagenda*. <https://classicagenda.fr/henri-duparc-melodie/> [in French].
- Besingrand, F. (2021b). Henri Duparc: une musique pour “émouvoir l’âme” [Henri Duparc: music to “move the soul”] (Part 2). *Classicagenda*. <http://www.classicagenda.fr/henri-duparc-emoouvoir-ame/> [in French].
- Besingrand, F. (2021c). Henri Duparc: des combats intérieurs [Henri Duparc: inner struggles]. (Part 3). *Classicagenda*. <https://classicagenda.fr/henri-duparc-combats-interieurs/> [in French].

- Corbellari, A. (2011). Subjectivité et objectivité dans la mélodie française des XIX^e et XX^e siècles. [Subjectivity and objectivity in French melody of the 19th and 20th centuries]. <https://journals.openedition.org/narratologie/6485> [in French].
- François-Sappey, B., & Cantagrel, G. (1994). *Guide de la mélodie et du lied* [Guide to *mélodie* and *lied*]. Paris: Fayard [in French].
- Heregger, A. “*Je vis dans le regret de ce que je n’ai pas fait*”. *Henri Duparc’s “Mélodies”: Quellenstudien und Analyse* [“I live in regret for what I didn’t do”. *Henri Duparc’s “Mélodies”: source studies and analysis*]. (PhD diss.). University of Music and Performing Arts Graz. Graz. (PhD diss.). Universität für Musik und darstellende Kunst Graz. Graz.
- Kudriavtsev, V. (2021). *Chamber and vocal work of J. Massenet: genre and style dominants*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Lahor, J. (1909). *Œuvres choisies, Précédées d’une biographie* [Selected works, preceded by a biography]. (Préface Dr. S. Rocheblave). Paris: Librairie des annales politiques et littéraires. <https://archive.org/details/oeuvreschoisiesd00caza/page/n21/mode/2up?ref=ol&view=theater> [in French].
- Lethel, Ph. (2024). Duparc, Henri. *Durand-Salabert-Eschig*. Universal Music Publishing Group. <https://www.durand-salabert-eschig.com/en-GB/Composers/D/Duparc-Heri.aspx> [in English].
- Milanina, A. (2023). Musical and Poetic Symbolism of «Poème de l’Amour et de la Mer» by M. Bouchor – E. Chausson. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 1, 326–331. DOI: 10.32461/2226-3209.1.2023.277691 [in Ukrainian].
- Nechepurenko, V. (2017). Symmetry of poetic and musical texts in H. Fauré’s *mélodie* “Prison” based on P. Verlaine’s poem. *Kyiv musicology*, 55, 216–228 [in Ukrainian].
- Nerval, G. (1987). *Les Vieilles Ballades françaises, La Sylphide* [Old French Ballads, La Sylphide]. Paris: Gallimard [in French].
- Northcote, S. (1949). *The Song of Henri Duparc*. London: Dennis Dobson [in English].
- Rigault, J.-L. (1987). *Les mélodies de Duparc. Autour de la mélodie française*. [The melodies of Duparc. Around French melody]. Rouen [in French].
- Roshchenko, O. (2019). Nataliia Savytska’s musicological acme on the way to musicological acmeology. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 2, 328–332. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2019.177709> [in Ukrainian].

- Savytska, N. (2010). *Age aspects of a composer's creativity*. (Extended abstract of Doctoral diss.). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv [in Ukrainian].
- Stricker, R. (1961). *Henri Duparc et ses mélodies [Henri Duparc and his melodies]*. (Thesis). Conservatoire national de musique. Paris.
- Tiersot, J. (1931). *La Chanson populaire et les écrivains romantiques, avec 96 notations musicales [Popular Song and Romantic Writers, with 96 musical notations]*. Paris: Plon [in French].
- Wagstaff, J. (2017). Henri Duparc (b. Paris, 12 January 1848 – d. Mont-de-Marsan, 12 February 1933). *Chanson triste* for voice and orchestra. https://repertoire-explorer.musikmpf.de/wp-content/uploads/vorworte_prefaces/3017.html [in English].
- Zharkih, T. (2022). Henri Duparc in the history of the *mélodie* genre. *Aspects of historical musicology*, 27, 97–111 [in Ukrainian].
- Zharkova, V. (2009). *A walk in the musical world of Maurice Ravel (in search of the meaning of the Author's message)*. Kyiv: Avtograf [in Russian].

Olena Roshchenko

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
Dr habil. in Art Studies, Full Professor,
the Department of the Ukrainian and Foreign Music History
e-mail: elena.roshenko@gmail.com
ORCID iD: 0000-0002-6048-6335

Tetiana Zharkikh

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
PhD in Art Studies, Associate Professor,
the Department of Solo Singing and Opera Training
e-mail: zhar.09@ukr.net
ORCID iD: 0000-0001-8392-6578

“Chanson triste” by Henri Duparc – Jean Lahor: in search of artistic perfection

Statement of the problem.

The specifics of Henri Duparc's ideal of artistic perfection conditioned by the uniqueness of his personality, have so far remained outside the scope of scientific interests of researchers. However, the perfectionist beliefs of the French composer,

on the one hand, led to his stellar achievements, and on the other, caused the tragedy of his life and artistic heritage. Therefore, the study of the details of Duparc's creative life and his aesthetic beliefs is of significant research interest, which is enhanced by the connection of his views with the general context of the artistic life of France at the end of the 19th century, with its attraction to refined aestheticism, when perfectionism acquires the importance of a creative method in advanced literary and artistic circles. Evidently, the *mélodie* genre in principle corresponded to Duparc's ideas about perfection in musical and poetic art, because it was with him that he connected his creative inspiration for many years.

Objectives, methods, and novelty of the research.

The scientific novelty of this study is determined by its purpose: based on the analysis of the first Duparc's *mélodie* "*Chanson triste*" ("Sad song") on Jean Lahore's verses and the historical context of its creation, to reveal the essence of perfectionism as a creative method of musical and poetical arts of the *fin de siècle* era, as well as the specifics of individual manifestation perfectionism in both artists, and also to reveal the features of the French composer's artistic ideal. The realisation of the research purpose required the introduction of such methods as historical and contextual, biographical, axiological, genre and style. The biographical method as a leading used to identify the features that led the authors of the "*Chanson triste*" to perfectionism. It involves the generalisation of knowledge about the life and creative circumstances that accompanied the forming the "*biographical scenario*" (Savytska, 2009). The latter was carried out according to the laws of a drama, the three acts of which are correlated as prologue – culmination – epilogue (Roshchenko, 2019). As for the creative path of H. Duparc, the function of the prologue was played by studying with S. Frank, the culmination – the creation of masterpieces, and the epilogue – the author's revising of already written works. The study of Duparc's personality and vocal heritage from this standpoint involves not only the analysis of artistic texts, but also biographical data.

Research results and conclusion.

The example of "*Chanson triste*" by Henri Duparc on Jean Lahore's poem demonstrates the specificity of perfectionism as a means of achieving faultlessness, in the sense that was characteristic of the French musical and poetic art of the second half of the 19th century. This is, first of all, the ideal of a harmonious synthesis of words and music, which manifests itself in poetry as the "*musicalization*" of the verbal text, while in music – in flexible intonation expressiveness, which emphasizes the beauty and meaning of a poetical word. According to the convictions of outstanding artists of the word of this era,

in particular the poets of the symbolist circle (“Parnassian school”), the rationalization of the creative process that manifests itself in special attention to all the details of the poetic form for conveying the subtlety and ambiguity of poetic images, allows to achieve this ideal.

In Duparc’s “Chanson triste”, the effectiveness of this method is clearly demonstrated: the artistic perfection of the work is achieved thanks to the organic combination of words and music, manifested in the peculiarities of prosody; in filling the poetic text with greater sensuality and new meanings thanks to music; the latter is facilitated by the method of generalization through a genre (for example, the musical semantics of nocturne enhances the “night” flavor of Lahore’s poem); in the principle of economy of artistic text (“through” intonations, rhythmic unification of accompaniment); in overcoming the strophic nature of the poem due to the absence of literal repetitions of the musical material of couplets-quatrains and “through” musical and dramaturgical development.

If for Lahore, the perfectionism did not have harmful consequences, then for Duparc, who created outstanding examples of French mélodie, the thirst for perfection, having acquired painful forms (endless self-censorship), turned into a kind of self-ruining. This led to the destruction of a number of finished talented works as not corresponding to the perfectionist views of the composer. If the desire for perfectionism is usually only a certain period in the life and work of most composers, for Duparc the creation of masterpieces became an unchanging desire. This internal need and increased demands for one’s own music led to the greatness and tragedy of both, Henri Duparc himself and the works written by him.

Keywords: musical and poetic work; mélodie; song; artistic perfection; perfectionism; artistic ideal; rationalism; auto-censorship; self-censorship.

Стаття надійшла до редакції 5 лютого 2024 року

УДК 78.071.1(44)(092:[784:785.11])

DOI 10.34064/khnum2-3403

Бурель Олександр Володимирович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
кандидат мистецтвознавства, артист оркестру Харківської обласної філармонії

e-mail: staves@ukr.net

ORCID iD: 0000-0002-2642-7665

**«Персидська ніч» К. Сен-Санса:
східна історія очима француза**

Східна тематика міцно закріпилася у французькій класичній музиці, починаючи з XVIII століття. Не оминув її і К. Сен-Санс (1835–1921) у вокальному циклі «Персидські мелодії» ор. 26 (1870), що став основою його більш пізнього твору – кантати «Персидська ніч» ор. 26-bis (1891). Висвітлення специфіки розкриття композитором орієнтальної теми у цій вокально-симфонічній партитурі, поряд із виявленням певних рис авторського стилю французького майстра, є метою цього дослідження. Узагальнено основні факти з історії створення, перших виконань, нотних публікацій «Персидських мелодій» та «Персидської ночі»; здійснено переклад віршів А. Рено, що склали поетичну основу обох музичних творів; проаналізовано структуру, інтонаційний склад та логіку гармонічного розвитку кожного з номерів Кантати; охарактеризовано семантичні конструкції, особливості музичної драматургії твору; виявлено характерні деталі оркестрового письма композитора. Представлений аналіз засвідчує, що Кантата К. Сен-Санса поєднує емоційну натхненність із композиторською майстерністю, яка дозволяє досягти художньої виразності при доволі економному використанні музичних засобів. У вишуканості письма, різнобарвності й деталізації оформлення партитури «Персидської ночі» яскраво виявляються провідні константи стилістичного мислення французького митця.

Ключові слова: Каміль Сен-Санс; Арман Рено; вокальний цикл; *mélodie*; кантата; «Персидські мелодії»; «Персидська ніч»; орієнталізм; французька вокально-симфонічна музика; жанр; романтизм.

Постановка проблеми.

Закінчивши 1853 року навчання в Паризькій консерваторії, Каміль Сен-Санс з головою поринув у мистецьке життя – як композитор, аранжувальник, виконавець (органіст, піаніст), а трохи згодом – і як педагог. Ранній період його творчості ознаменований такими значними досягненнями, як Фортепіанний квінтет (1855), «Різдва ораторія» (1858), Фортепіанне тріо № 1 (1863), Інтродукція та Рондо-капричіозо (1863), Фортепіанний концерт № 2 (1868), численні *mélodies* та духовні мотети. Проте з початком франко-пруської війни (1870–1871) творча продуктивність композитора дещо зменшилась. У 1870 році, під час служби у Четвертому батальйоні Національної гвардії, ним було написано лише кілька творів, і серед них – вокальний цикл для голосу та фортепіано «Персидські мелодії» *op.* 26, згодом перероблений на мальовниче вокально-симфонічне полотно, яке отримало назву «Персидська ніч» *op.* 26-*bis*. Сам факт подібного перетворення не може не викликати дослідницького інтересу, тим більше, що партитура стала не просто вокально-оркестровою версією «Мелодій», а набула рис театральної видовищності.

Східна тематика міцно закріпилася у французькій класичній музиці, починаючи з «Галантних Індій» (1735) Ж.-Ф. Рамо. У XIX столітті ця тенденція отримала стійке продовження, здебільшого у сфері музичного театру (Loske, 2022). Перелічення всіх наявних прикладів втілення орієнтальної теми навряд чи буде доречним, достатньо згадати такі опери, як «Лалла-Рук» (1862) Ф. Давіда, «Шукачі перлів» (1863) та «Джаміле» (1871) Ж. Бізе, «Лакме» (1882) Л. Деліба. Не оминув цю тенденцію і К. Сен-Санс (Ratner, 2016), і не тільки у своїй «Жовтій принцесі» (1872), «Самсоні і Далілі» (1877), але й у багатьох інших творах, зокрема у менш відомій слухацькому загалу кантаті «Персидська ніч», «прототипом» якої став вокальний цикл «Персидські мелодії».

Останні дослідження і публікації. Вокальний цикл «Персидські мелодії» привертав певну увагу музикознавців, здебільшого зарубіжних. Стислий аналіз засобів музичної виразності (мелодики, гармонії), залучених композитором для відтворення у циклі орієнтальної

специфіки, надано у IV розділі дисертації К. М. Рендлс, присвячений темі екзотизму у французьких *mélodie* (Randles, 1992: 35–47). Під схожим кутом зору розглядає цей твір М. Ладжилі (Ladjili, 1995). Ґрунтовна праця Ф. Носке «*La mélodie française de Berlioz à Duparc*» (Noske, 1954) містить слова критики щодо того, що К. Сен-Санс був «не у змозі відгукуватись на поетів, тексти яких вимагають “сильних емоцій”» (цит. за: Flynn, 2003: 89). Цікаві паралелі з кінематографом проводить Г. Джонсон у стислому огляді циклу у буклеті до компакт-диску «*Songs by Camille Saint-Saëns*» (Johnson, 1997). У контексті виняткової уваги К. Сен-Санса до екзотичної образності його «Персидські мелодії» згадуються в україномовній дисертації Цзена Тао (Цзен Тао, 2016: 43). Прицільний розгляд двох *mélodie* циклу (№№ 4, 5) та результати копінтких фактологічних розшукувань щодо історії їх створення надані у статті М. Берто (Bertaux, 2021).

Досліджень кантати «Персидська ніч» *op. 26-bis* значно менше. Один з її перших оглядів (здійснений вже понад століття тому) належить французькому музикознавцю Е. Бауману, який, поряд з іншим, підкреслює відмінність між Сходом персидським та Сходом африканським (Baumann, 1905: 338). Окремі науково-дослідницькі аспекти висвітлено в текстових матеріалах, приурочених до світової прем'єри повного аудіозапису Кантати – CD-видання 2007 року. Так, І. Жерар («Історія “Персидської ночі”») надає цінні факти з історії написання та перших виконань твору (Gérard, 2008), тоді як В. Йоман («Про “Персидську ніч”») більшою мірою концентрується на розгляді його музичної побудови (Yeoman, 2008). Несподівані цікаві паралелі, зокрема із «Засудженням Фауста» Г. Берліоза, проводить Г. Макдональд («Сен-Санс: східна спокуса»); до того ж, він вважає, що серед композицій французького майстра, які відтворюють мусульманський світ, «жодна не має більшої сили враження, ніж “Персидська ніч”» (Macdonald, n. d.).

Тим не менш, згадані наукові матеріали залишають значний простір для подальших, більш поглиблених, досліджень партитури К. Сен Санса, у тому числі й з точки зору відтворення в ній східного колориту; у вітчизняному музикознавстві подібні спроби не здійснювалися, що обумовлює **наукову новизну** нашої розвідки.

Отже, як композитор розкриває орієнтальну тематику? Як явище суто екзотичне чи таке, що стало органічним для французької культури? З'ясування цього питання, разом із розкриттям особливостей композиторської манери К. Сен-Санса, є **метою нашого дослідження**.

У його ході реалізовано такі **завдання**: узагальнено основні факти з історії створення, перших виконань, нотних публікацій «Персидських мелодій» та «Персидської ночі»; здійснено переклад віршів А. Рено, що склали поетичну основу цих творів; проаналізовано структуру, інтонаційний склад та логіку гармонічного розвитку у кожному з номерів Кантати; охарактеризовано семантичні конструкції, визначено особливості музичної драматургії твору; виявлено характерні деталі його оркестрового письма.

Методологія дослідження. При аналізі контексту створення та партитури «Персидської ночі» використано історичний, жанрово-стильовий, структурно-функціональний, компаративний, системний методи дослідження.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Перші десятиліття творчого шляху К. Сен-Санса (1850–1860 роки) ознаменовані появою видатних, яскравих камерно-вокальних зразків, зокрема романсів «Сходить місяць», «Очікування», «Дзвін», «Смерть Офелії», «Місячне сяйво», «Смуток», «Пісня тих, що виходять у море». Вокальний цикл для голосу та фортепіано «Персидські мелодії» / «*Mélodies Persanes*» (1870) постає як гідне продовження попередніх успіхів. К. Сен-Санс звернувся до поетичної збірки «Персидські ночі» (1867, видана 1870), створеної його другом Арманом Рено¹ (Renaud, 1870). Кожний

¹ Арман Рено (1836–1895) – французький поет, автор збірок «Вірші про кохання» (1860), «Рожевий кіготь» (1862), «Примхи у будуарі» (1864), «Сумні думки» (1865), «Під гуркіт гармат» (1871), «Героїзм: легендарні історичні оповідання» (1873), «Японські ідилії» (1880), «Потаємна збірка» (1881), «Людські драми» (1885). Він був пов'язаний з поетичним угрупуванням «Парнас», з яким зблизився завдяки своєму другу С. Маларме (Armand Renaud, n.d.), що зазнало у той час впливу персидської та японської поезії. Вірш «Хвилі, пальми, піски» зі збірки «Персидські ночі» (1870)

з шести романсів циклу² – «Вітерець», «Марна пишнота», «Самотня», «Із шаблею в руці», «На могильнику», «Кружляння» – присвячено певній особистості: № 1, № 2 – співачкам Поліні Віардо та Марі Трела, № 3 – композиторці Августі Ольмес, № 4, № 5 – художникам Анрі Реньо (до речі, йому також присвячений і сам вірш А. Рено) та Емануелю Жадену, № 6 – співакові Лоренцо Пагансу.

Вже в рік створення вокального циклу автор вирішив зробити оркестрову версію одного з його номерів – романсу «Вітерець» (авторський рукопис опубліковано 2021 року на сайті «Gallica» Національної бібліотеки Франції – *Bibliothèque nationale de France*) (Saint-Saëns, 1870). Загалом К. Сен-Санс охоче працював у цьому напрямі – із приблизно 140 його романсів 25 мають авторські вокально-оркестрові версії³, створені як одразу, так і через деякий час. «Якщо у вас є бажання задіяти оркестр для власних романсів, не вагайтесь, – радить композитор у листі 1876 року до М. Жаель, – романс з оркестром потрібний публіці; якби то було можливим, щоб на концертах не співали постійно оперні арії, які часто справляють скудне враження» (цит. за: Troester, 2017).

Однак по оркеструванні «Вітерцю» справа далі не рушила; та й взагалі після 1872 року (аж до початку 1890-х), жанр романсу відійшов на другий план творчих інтересів композитора. Проте навесні 1891 року К. Сен-Санс вирішив дати «Персидським

надихнув К. Дебюссі на написання однойменної *mélodie* (1882).

² Цікаво, що загалом К. Сен-Санс виявив слабкий інтерес до створення вокальних циклів (на відміну від, скажімо, П. Віардо, Ж. Массне, Г. Форе), віддаючи перевагу окремим романсам. Крім «Персидських мелодій», композитор написав три вокальні цикли: «Червоний попіл» (1915), «П'ять поем Ронсара» (1907 / 1920–1921) і «Старі пісні» (1921).

³ «Викрадення», «Мрії», «Осінь», «Листок тополі», «Дзвін», «Очікування», «Жаль», «Спогади», «Екстаз», «*El Desdichado*», «Танець смерті», «Марна пишнота» (з вокального циклу «Персидські мелодії»), «Романс», «Феї», «Кохаймося», «Гордовита красуня», «Бабка», «Афіна Паллада», «Схід сонця на Нілі», «Збір винограду», «Дзвони моря», «Жага кохання», «Там, де ми кохали», «Анжелюс», «Метелики».

мелодіям» друге життя⁴. «У серпні він попросив Армана Рено написати сценарій, що зв'язав би *mélodies* разом із доданими двома новими піснями», – зазначає І. Жерап (Gérard, 2008). Поет відгукнувся на прохання композитора; робота над партитурою тривала в Алжирі з 21 листопада по 16 грудня 1891 року. Крім двох солістів-вокалістів (контральто, тенор) та симфонічного оркестру, у складі виконавців також присутні хор та читець. Новий твір отримав назву «Персидська ніч» / «*Nuit Persane*», фактично ставши кантатою⁵, хоча на титульних сторінках партитури та клавiру будь-яке жанрове позначення відсутнє.

Зазначимо, що прихована сюжетність була закладена вже від самого початку в «прототипі» – вокальному циклі *op.* 26. І це, на наш погляд, стало причиною переробки саме в кантату, а не у вокально-оркестровий цикл, на кшталт «Літніх ночей» (1841 ф.-п. / 1843 орк., 1856 орк.) Г. Берліоза чи «Пісень мандрівного підмайстра» (1884–85 ф.-п. / 1892–93 орк.) Г. Малера. І хоча нещодавно видано CD-релізи «Персидських мелодій» як окремої *оркестрової версії* вокального циклу *op.* 26 (див. Saint-Saëns, 2021, 2023), але вони є результатом ініціативи музикантів та нотних видавців культурного центру *Palazzetto Bru Zane*. Зокрема, у цих аудіозаписах використана оркестровка деяких номерів «Персидської ночі», а також залучені з'єднувальні симфонічні епізоди з Кантати. Хоча ця оркестрова версія вокального циклу й створена не самим

⁴ Загалом у 1890 роки спостерігається інтерес К. Сен-Санса до опрацювання вже написаних творів: як чужих – музики М.-А. Шарпантьє до спектаклю «Удаваний хворий» (редагування, 1892), опери Е. Гіро «Фредегонда» (написання IV та V дій, 1895), так і власних – «Бретонської рапсодії» *op.* 7-*bis* (оркестровка «Трьох рапсодій» *op.* 7, 1891), опери «Прозерпіна» (нова редакція, 1899). Щодо циклу «Персидські мелодії» зазначимо, що існують і неавторські перекладання: для фортепіано в 4 руки (весь цикл, прибіл. 1888 р.) А. Бенфельда, для гобоя та фортепіано («На могильнику», 1997 р.) Б. Шнесманна.

⁵ В «Енциклопедії сучасної України» кантатою називається «великий вокально-симфонічний твір, переважно для солістів (або соліста), хору та оркестру, циклічної (або одночастинної) форми» (Терещенко, 2012). Як бачимо, це жанрове найменування цілком може бути застосованим до «Персидської ночі» К. Сен-Санса.

К. Сен-Сансом, вона має право на існування, оскільки аж ніяк не порушує естетичних принципів французького майстра.

Повертаючись до Кантати, зазначимо, що вже невдовзі після її написання, 14 лютого 1892 року, на концерті у паризькому Театрі Шатле прозвучали окремі фрагменти твору під керівництвом диригента Е. Колонна. Виконання було настільки успішним, що твір повторили наступного тижня. Як повідомляє І. Жерар, «деякі з музичних критиків були здивовані тим, що композитор написав містичний твір, заснований на трагічному баченні життя та смерті» (Gérard, 2008). Напевно, цими критиками були ті, кому не пощастило раніше ознайомитися з його першоджерелом – вокальним циклом «Персидські мелодії». Клавір та партитура Кантати були надруковані у 1893–1894 роках; ці нотні видання були прикрашені вишуканими ілюстраціями художника-орієнталіста Ж. Клерена, друга К. Сен-Санса. Повністю твір було виконано 3 січня 1897 року силами Концертного товариства Паризької консерваторії⁶. «І критики, і слухачі сприйняли

⁶ Щодо аудіозаписів зауважимо, що на цей момент існує як мінімум **три повних виконання** кантати «*Персидська ніч*»: Z. McKendree-Wright, S. Davislim, Belle Epoch Chorus, Orchestra Victoria, G. Tourniaire (2007 рік, студійний аудіозапис *Melba Recordings*); S. Ratianarinaivo, V. Martinez, M. Tassou, V. Bunel, Orchestre Pelléas, B. Levy (14 травня 2016 року, *Festival Pentecôteen Berry: Camille Saint-Saëns l'orientaliste*); M. Jägerová, D. Matoušek, Orchestra and Chorus of Slovak National Theatre, R. Jindra (22 травня 2022 року). Також наявні аудіозаписи **фрагментів** «Персидської ночі»: D. Devriès, тенор / G. Cloez, диригент (1928); J. Sýkorová, контральто / R. Samek, тенор / Prague State Opera Orchestra / G. Tourniaire, диригент (13 лютого 2008 року).

Найбільш відомими аудіозаписами «*Персидських мелодій*» цілком є: A.-M. Rodde / N. Lee (1993), T. Christoyannis / J. Cohen (2016), компіляція виконавців P. Estèphe, J. Boutillier, É. Pancrazi, A. Sargsyan, A. Constans, A. Fanyo (з оркестром, диригент L. Hussain, 2021), M.-N. Lemieux (з оркестром, диригент K. Yamada, 2023). Численними є аудіозаписи **окремих романсів циклу**: M. Heglon (1901–05), M. Gay / R. Pugno (1903), D. Devries (1928), F. Faniard / H. Baumgartner (1951), M. Sénéchal / J. Bonneau (1956), L. Windsor / J. Fabre (1991), D. Henry / A. Pondepeyre (1992), P. Jaroussky / J. Ducros (2008), S. Degout / H. Lucas (2010), D. Labelle / Y. Wyner (2012), T. Christoyannis (з оркестром, диригент M. Poschner, 2016), S. Laulan / M. Pikulski (2017), S. Mafi / G. Johnson

його дуже прихильно», – зазначає І. Жерар (Gérard, 2008). До Кантати увійшло п'ять із шести романсів «Персидських мелодій» (без «Марної пишноти», але із частковим використанням її музичного матеріалу) та два нових – «Втеча» і «Лебеді». Отже, загалом сім номерів склали чотири розділи з підзаголовками, запозиченими з назв глав поетичної збірки А. Рено – «Самотня», «Долина злагоди», «Квіти крові», «Марево від опіуму»⁷. Кожному розділу передус оркестрова прелюдія, у якій читець оповідає про прийдешні події.

Прелюдія (²4, *Andantino*) до **Першого розділу** розпочинається тихим звучанням скрипок: дві короткі фрази, призупинені паузами, м'яко і дещо ліниво розпочинають музичну оповідь. З першого ж такту збільшена секунда в мелодії (*c – dis*) привносить орієнтальний колорит. Висхідний рух теми підводить до «пряного» акорду *fis – cis*¹ – *e*¹ – *h*¹ засурдинених струнних (Приклад 1):

Приклад 1.

«Персидська ніч». Прелюдія до Першого розділу, партія струнних (тт. 1–4)



Спокій ночі передано прозорою фактурою – на початку задіяний лише струнний квінтет, у тому числі легкі *pizzicato* контрабасів. Надалі у цьому розрідженому звучанні чуйне вухо уловлює прохолодне забарвлення флейти (*fis*¹), що зливається з голосами перших скрипок (тт. 8–10); заворожують бархатним тембром скрадливі репліки кларнета у низькому регістрі (тт. 13–17). Розмірений ритм

(*Klavier-festival Ruhr*, 2018), L. De Marcellus / A. Urroz (2022), C. Van Dieren / K. Mizumoto (2022).

⁷ У К. Сен-Санса розташування музичних номерів у розділах Кантати ідентичне розміщенню віршів у главах збірки А. Рено, крім Першого розділу – у А. Рено «Вітерець» розміщений у главі «*Cazals en N*», а «Кавалькада», що стала у К. Сен-Санса «Втечею», – у «Долині злагоди».

литавр наче гіпнотизує і, в той же час, підготовлює ритмічну фігуру першого номера Кантати («Вітерець»). Плавною модуляцією в *H-dur* завершується перша тема Прелюдії, яку умовно можна назвати «темою мріяння» (згодом стане зрозумілим, чому). Надалі на тлі фермати скрипок (тихого h^3), у традиції подібних місць од-симфоній Ф. Давіда (1810–1876), звучить коротка оповідь читця, партія котрого позначена в партитурі як «Голос мрії»: «Вночі, серед звучання святкових пісень, діва гарему промовляє до свого коханого»⁸. Трохи згодом ми дізнаємося, що імена героїв музичного оповідання – Роза і Бюльбюль. Зі зміною темпу на *Allegro* (①) в партії литавр украдливо звучить новий матеріал – «ритм скачки» одного з наступних номерів («Втеча»). Читець же продовжує: «Раптом він викрадає її; та, незважаючи на майбутню невідомість, вони торжествують». Розділ *Andantino* (②) несе заспокоєння, повертається неспішність висловлювання. Композитор дає «натяком» (лише в шести тактах) початкову тему майбутнього номера «На могильнику», плавно переводячи її у повернену першу тему Прелюдії (цього разу у виконанні флейти та кларнета в октаву⁹) з поступовим затиханням розлогого кадансу *E-dur* із VI ♯.

Перший номер – «Вітерець» (24, *Allegretto*) – написаний у двочастинній формі А В. Вокальне викладення доручено жіночим голосам хору у різних комбінаціях – вони звучать як почергово, так і сукупно (в терцію, унісон). Здається, таке рішення продиктоване і прагненням об'єктивувати цю «інтродукцію» (через групове хорове викладення), і бажанням привнести різноманітність, надавши Кантаті більшої відмінності від вокального циклу, і самим змістом поетичних рядків, у яких ідеться про дів гарему: «Наче кізоньки, вжалені тедзем, танцюють персидські красуні»¹⁰. Увесь номер (крім

⁸ У нашій статті репліки читця надано скорочено.

⁹ Характерне «східне» поєднання флейти з кларнетом (або з англійським різком), що ясно прослуховується в нещільній фактурі, буде охоче використано К. Сен-Сансом і в наступних номерах Кантати – у «Вітерці» (тт. 58–70), «Самотній» (тт. 63–64), Прелюдії до Четвертого розділу (тт. 27–34).

¹⁰ Дослівний переклад звучить так: «Танцюють красуні Забулістану».

фінальних тт. 71–84) пронизаний остинатною ритмічною фігурою на тонічній квінті *E – H* віолончелей¹¹. При цьому К. Сен-Санс оригінально розцвічує оркестрову фактуру додаванням ударів тамбурина на слабкій долі, які імітують звучання згадуваного у вірші інструмента («*В руці у кожній систр лунає*»). Присутність у мелодії VI # щабля (*cis* у *e-moll*) водночас і пом'якшує суворість мінорного ладу, і привносить екзотичний колорит¹². У підтримувальних репліках оркестру, що перегукуються з хором, продовжено використання флейти і кларнета з їхнім м'яким, «матовим» звучанням. У завершальних тактах розділу **A** композитор вводить чаруючий томливий підголосок скрипок (у «Персидських мелодіях» він відсутній) з пікантним обігранням VI # щабля¹³ (Приклад 2):

Приклад 2.

«Персидська ніч». «Вітерець», партія скрипок (тт. 39–42)



Другий розділ **B** (④) – більш співучий, дещо ідилічний, завдяки однойменному *E-dur* та витриманим педалям скрипок і альтів (при цьому остинатний ритм віолончелей зберігається): «*З місць, де*

Забулістан – історичний регіон на території сучасних південно-східного Ірану (Заболь), південного Афганістану (Забуль) і прикордонних з ними територіях Пакистану.

¹¹ Зазначимо, що більш рання оркестровка романсу «Вітерець», згідно з автографом 1870 року (Saint-Saëns, 1870), дещо відрізняється від версії у Кантаті. Щоправда, в аудіозаписах цього романсу (М.-Н. Лемьо, 2023; Ф. Естеф, 2021) все ж таки використано оркестровий супровід «Персидської ночі» (виконання здійснено за сучасним нотним виданням *Éditions musicales Palazzetto Bru Zane*).

¹² До речі, у «Персидських мелодіях» *cis* виставлено у ключових знаках (разом із *fis*).

¹³ Відмітимо ненавмисний збіг цього ходу із темою романсу К. Сен-Санса «Танець смерті» (1873), а саме, з початком другої строфи вірша (тт. 25–30, на словах «Зимовий вітер віє, і темна ніч...» / «*Le vent d'hiver souffle, et la nuit est sombre...*»).

тече бліда ріка і спочивають лілеї, виходить нічний вітерець; він зачаровує їхні серця і вуста». Зіставлення *E-dur* та *fis-moll* відтворюють відчуття спокою та затишку, тонко передаючи живописність поетичних рядків. Наприкінці номера (5) спостерігається емоційне пожвавлення через низку гармонічних відхилень ($VI^5_3-III^5_3-VI^5_3-IV^5_3-II_7-DD_7$), підтриманих динамічним нагнітанням (*sempre cresc.* від *pp* до *f*). У кінцевих рядках вірша хор сповіщає: «Мрійнику, радій! Приніс їй вітерець твої листи кохання». На завершення звучить короткий урочисто-піднесений оркестровий відіграш на мотиві першої теми розділу **A** (в однойменному *E-dur*). Ясно прочитувана аконфліктність музики «Вітерцю» зумовлена його вступною роллю в загальній структурі цілого.

Наступний номер – «Самотня» (⁴, *Allegro*) – побудований у тричастинній формі **A B A₁**. Роза співає про свою тугу за коханим: її схвильоване висловлювання забарвлене відтінком безнадійності. Ознаки душевних переживань героїні бачимо як у сольній партії контральто (бентежні шістнадцяті навколо *e* в *a-moll*, активні сходження мелодії з моментальним спаданням, *Приклад 3*), так і в оркестровому супроводі (пружки восьми струнних).

Приклад 3.

«Персидська ніч». «Самотня», партія контральто (тт. 5–8)



Дівчина розповідає про те, як часто плаче вночі, і закликає «молодого бравого мужа» / «*fier jeune homme*», тобто Бюльбюля (за новоствореним сюжетом), щоб він визволив її з неволі – викрав з гарему. Про відчай та зневіру Рози щодо можливості власного щастя свідчить характерне завершення теми наприкінці розділу **A**: «Зусилля марні – тіняву обіймаю! Моїх ридань не чуєш ти!», де на останніх словах відбувається ритмічне укрупнення в мелодії

завдяки появі тріолі чвертями, яка є зовсім не такою активною, як згадані до цього шістнадцяті (Приклад 4).

Приклад 4.

«Персидська ніч». «Самотня», партія контральто (тт. 22–24)



Припадаючи на слова «...не чуєш ти!» / «...tu ne les entends pas!», ця тріоль втілює відчуття покірності долі, як і обірване останнє *h*, що наче повисає в неясності.

У середньому розділі **В**, завдяки модуляції в однойменний *A-dur*, настрій просвітлюється. Застосоване вигадливе перемишування розмірів $\frac{7}{4}$ та $\frac{4}{4}$: $\frac{7}{4}$ 2 т. + $\frac{4}{4}$ 3 т. + $\frac{7}{4}$ 2 т. + $\frac{4}{4}$ 3 т. + $\frac{7}{4}$ 3 т. + $\frac{4}{4}$ 3 т. + $\frac{7}{4}$ 2 т. + $\frac{4}{4}$ 3 т. (⑥ та ⑦). Перемінність метроритмічної побудови сприяє втіленню піднесення, переповненості почуттів при описанні Розою власної привабливості: «Красою мене наділила природа, солодкі вуста наче плід запашиний». Піднесено-лірична тема солістки продубльована скрипками та віолончелями, чий тембр немов «окрилює» мелодію. Привертає увагу акомпануючий патерн дерев'яних духових, які ведуть власну лінію, «не підлагоджену» під мелодію контральто. Ефект поліритмії, що виникає в такий спосіб, відтворює стан захоплення і забуття, а легке звучання флейти-пікколо у третій октаві ніби натякає, що героїня «витає в емпіреях». Але цей стан триває недовго – на тлі повторюваного *A* контрабасів непомітно вкрадається *a-moll*, чуйно відбиваючи зміну настрою в поетичних рядках: «Стукає моє серце, а ти про це не знаєш. Тоді зірки для чого? Цвітіння квітів нащо?». На останніх словах мелодія контральто завершується загостреним мелодичним ходом $c^1 - d^1 - dis^1$, що дійсно звучить як риторичне докірливе запитання; таке емоційне потьмарення повертає до початкового образу номера.

Напружена оркестрова зв'язка (⑧) позначає настання епізоду **A₁**, де повертаються *a-moll*, єдиний усталений розмір 4_4 , чітка басова лінія супроводу. Цього разу в зовнішній характеристиці Бюльбюля (власне в поетичному тексті) вже більше войовничості. Роза захоплено змальовує грізний вигляд коханого, що постає в її уяві. При цьому дівчина почувається суцільно покірною, адже вона порівнює себе із газеллю, що не захищена від зброї. Уникаючи прямого повторення, композитор вишукано вкраплює репліки флейти й англійського ріжка, що дублюють партію контральта (⑨). Каданс теми цього разу є чітким і рішучим – за висхідним октавним стрибком на словах «*Vizьми моє серце печальне...*» / «*Joins ton coeur triste...*» звучить акцентоване затвердження тоніки «... як здобич криваву!» / «...*a ton butin sanglant!*», безапеляційно підкріплене заключним акордом оркестру.

«**Втеча**» (2_4 , *Molto allegro*) є новим матеріалом, створеним К. Сен-Сансом спеціально для Кантати. Композитор використав шість із семи строф вірша «Кавалькада» з тієї ж збірки А. Рено (Renaud, 1870: 100–101). Номер написано у вільній формі **A B C D C₁ E C₂ A₁** з ознаками контрастно-складової форми, репризності (**A**, **A₁**) та рондальності (розділи **C**, **C₁**, **C₂**, що виконують роль рефрену). Він від початку до кінця пронизаний ритмом «скачки» (восьма та дві шістнадцяті в партії скрипок) на тлі грізного рокотання віолончелей¹⁴. Будь-які зміни темпу (чи то уповільнення, чи то прискорення) відсутні, завдяки чому номер залишає враження руху «навиліт». Раптовість викрадення вдало передано вже самим тональним зсувом у *cis-moll* після *a-moll* попереднього номера. У розділі **A** перші репліки тенора є мелодично нейтральними – рух теми відбувається навколо ступенів тонічного тризвуку. Більш важливу роль тут відіграє активна, збуджена ритміка – стрімкі тріолі і пунктирні мотиви, що імітують вигуки Бюльбюля: «*Гон! Мій кінь у вудилах! Гучно рже і швидко мчить!*».

¹⁴ Оснований на русі по звуках *Cis – Gis – Cis – Ais*, цей басовий остов постає як мимовільний відголос фінальних тактів Етюду № 4 *op.* 10 Ф. Шопена (партія лівої руки, тт. 72–75).

К. Сен-Санс охоче вдається до неодноразово випробуваного композиторами-романтиками прийому: поєднання чітко артикульованої ритмічної пульсації з протяглими побудовами, що створює відчуття «польотності». У цьому випадку задіяні струнний квінтет (ритмічне «цокотіння») та духові (довгі акорди чи окремі звуки) або хор (тема на ц. ⑪–⑫).

У розділі **В** вокальна партія тенора стає більш плинною, що підкреслено ремаркою *dolce appassionato*. І знову музика спочутливо слідує за поетичним текстом – на останніх словах строфи вірша («...з тобою сходить день новий!») відбувається ладове просвітлення *gis-moll* → *Gis-dur*. Закоханим, що мчаться на коні, допомагає й навколишня природа, персоніфікована партіями хору. Так, сопрано – Солов'ї – та контральто – Троянди з'являються у розділі **С** (⑪), поетично обіцяючи заколисати й оповити пахощами молоду пару¹⁵. Відчуття ейфорії, радості від втечі підкреслює у цьому фрагменті (і далі у розділах **С**₁ та **С**₂, ⑫ та ⑬ відповідно) й звучання двох арф – активні перебори шістнадцятими. Перед репризним епізодом **А**₁ (за чотири такти до подвійної тактової риси) все більше зростає напруга у тяжінні до *b-moll*, проте в останній момент гармонія *F-dur* раптово розв'язується у *cis-moll* (!). Цей майже візуальний ефект є неймовірно захоплюючим – виникає відчуття оманливого вправного «відриву» героя, на кшталт з'їзду на потаємну трасу при переслідуванні в екшен-кінострічках. Після короткотривалої розрядки фактури (⑭) – звучання дещо послаблюється в тихому стакато духових на словах соліста «Візьмімо наші всі скарби: у тебе очі...» – надзвичайно ефектно звучить заключна фраза «... а в мене шабля!» із підтримувальним *molto crescendo* хору та прорізною хвацькою треллю флейти-п'ікколо.

Можливо, той факт, що цей номер не є оркестровим перекладенням вокально-фортепіанної версії, а цілком створений наново, пояснює таку щедрю деталізацію й вишуканість фактури, яка,

¹⁵ Тут у партії хору звучать не оригінальні тексти з поетичної збірки «Персидські ночі» А. Рено, а, вірогідно, заново створені поетом.

здається, передвіщає равелівські симфонічні зразки з їхньою феєрією ритмів і тембрів.

Звучанням «теми мріяння» відкривається Прелюдія до **Другого розділу**. Цього разу, завдяки змінам в оркестровці, її м'який настрій ще підсилено. Так, основна тема проводиться у флейти замість скрипок, пунктир у басі тепер забарвлений в'язким звучанням *E* віолончелей (замість чіткого пульсу литавр), а арфа перебирає на себе функцію тамбурина – удари на слабкій долі. Невипадковим є й використання у гармонічній підтримці англійського різька, меланхолійний тембр якого пов'язується зі станом пристрасної знемоги. Якщо в першому розділі Кантати ця тема уособлювала мріяння Рози, то тепер вона символізує надії й бажання обох закоханих.

Нова тема в *a-moll* (15) основана на лейтритмі номера «Вітерець». Три флейти та англійський різьок ведуть мелодію в унісон (надалі в октаву) на тлі м'якої «подушки» струнних і неспішних переборів арфи (Приклад 5)

Приклад 5.

«Персидська ніч». Прелюдія до Другого розділу, 15 (партия флейт)



Привертає увагу мелодична та метроритмічна близькість цієї теми до теми «Персидського хору» з опери «Руслан і Людмила» (1842) М. Глинки, де використано азербайджанську народну пісню «Галанин дібінде» / «*Qalanin dibinda*». Супроводжувальний тонічний органний пункт *A* віолончелей створює відчуття спокою, навіть застигlostі. Знову з'являються екзотичні $VI \sharp$, VII_{nat} шаблони мінорного ладу. Тема своєрідно завершується тонічним септакордом $a - c^1 - e^1 - gis^1$ (18 такт ц. 15), що переходить у збільшений тризвук струнних $c^1 - e^1 - gis^1$ (20 такт ц. 15), на ферматному утриманні якого

звучить монолог читця: *«Серед поховальних руїн, спогадів про смерть, любовних насолод милується собою Схід; і для нього райські задоволення виблискують яскравіше у тіні пам'яті про пращурів»*.

Суворий настрій розсіює поява більш рухливої теми (16), викладеної дуєтом флейти й альту в октаву (*A-dur*), світлої й ніжної за колоритом, у тому числі й завдяки використанню в супроводі акордів III (*cis-moll*) та VI (*fis-moll*) шаблів. Між двома реченнями Прелюдії, наче короткочасний спогад, у партії віолончелей проминає лейтритм «Вітерцю» (тт. 46–47). Завершується тема своєрідно – на гармонії T^6_4 із секстовим тоном зверху (fis^2). З кожною реплікою читця в таємничому звучанні змінюються витримані тихі акорди струнних: мінорний d^6_4 , збільшений T^5_3 на тлі тоніки *A* віолончелей (17). Наприкінці Прелюдії містичні тремоло струнних імітують подмухи вітру. *«Коли день завершується, над ними згущуються сутінки, здійснюється вітер»*, – повідомляє читець у цей момент.

Attacca у тому ж *A-dur* розпочинається наступний номер – **«На могильнику»**, де панує настрій світлої печалі; поетичний текст тут пронизаний філософською елегійністю. Як вже йшлося, у виданих 1872 року «Персидських мелодіях» цей романс був присвячений близькому другу К. Сен-Санса, живописцю Анрі Реньо¹⁶, який, до того ж, «мав чудовий голос (тенор) та отримав музичну освіту у Консерваторії» (Lyle, 1923: 25). Проте доля А. Реньо склалася трагічно – у віці 27 років йому судилося загинути у битві при Бюзенвалі під час франко-пруської війни, що приголомшило К. Сен-Санса. Фрагмент цього романсу був виконаний композитором на органі під час церемонії поховання художника.

Номер має строфічну структуру **А В А В С А₁**. Переважає експозиційність: оповідальність зумовлює неквапливий, хоча і далекий від статичного, тон викладу. Загальна емоційна стриманість музики дозволяє сконцентруватися на філософському сенсі поезії.

¹⁶ Анрі Реньо (1843–1871) – французький художник. Творів А. Реньо небагато, але вони презентують його як дуже талановитого живописця реалістичного напрямку, який вирізнявся оригінальністю концепції та колористичних рішень своїх полотен.

К. Сен-Санс огортає чудові рядки цього вірша простою й щирою мелодією тенора, позбавленою будь-чого зайвого, наносного:

Дійшовши білої гробниці, відкриємо серця;

Прекрасний мармур зачарує й нічного взір лица.

Почувши слів шептання тихе, умерлий затремтить,

Розвіємо суцвіття квітів там, де Сахара спить.

У розділах **A** (перша і третя строфи вірша) акомпанувальний каркас складається лише з тонічного тризвуку *A-dur* та збільшеного секстакорду *a – cis – f*, що, власне, й відтворює стан спокою, тоді як у розділах **B** (друга та четверта строфи) гармонічний план поживається, зокрема, особливо терпко звучить квартсекстакорд *e-moll* ($h - e^1 - g^1$) на утриманому басі *A*¹⁷. Знову заворожує вишуканість оркестрової фактури, у якій задіяна лише арфа (мірний рух чвертями *sans arpéger*) зі струнними (витримані акордові педалі та контрапунктні голоси), а партії віолончелей – п'ять солістів та решта виконавців групи – розписані на шести (!) окремих нотних рядках. Цікаво спостерігати, як у супровід поволі вплітається підголосок скрипок, який додає звучанню тенора об'єму, а настрою – мрійливості (18).

Через регулярні повторення акордів арфи, що акомпанує мірними чвертями, виникає загроза деякої монотонності викладу. Тому композитор усіляко прагне уникнути чіткої симетричної квадратності: розпочинає непарні рядки першої та третьої строф вірша на різних метричних долях тактів, а парні рядки другої та четвертої строф робить різними за тривалістю (скорочує другий рядок строфи заміною ¹²₈ на ⁶₈). Подібні «хитрощі» метроритмічної організації музики були достатньо розповсюдженими в добу Романтизму, і К. Сен-Санс користується ними з повним правом. Вони виправдані й тим, що надають темі вокаліста імпровізаційності, покликаної відбити мрійливу філософічність поетичних рядків А. Рено.

¹⁷ Схожий тип незвичного гармонічного поєднання знаходимо і на початку другої частини Фортепіанного концерту № 3 (1869) К. Сен-Санса, де на тлі оркестрової педалі *H* звучать акорди фортепіано в *a-moll*.

Точка «золотого перетину» номера (розділ С, (19)) позначена емоційним поривом: «Моя красуня, продзвенять твої оздоби золоті!», – піднесено співає Бюльбюль. На цих словах тема соліста трохи змінена (порівняно з розділами А) – у гармонії відбувається відхилення в *D-dur*, динаміка дещо підсилена (*poco f*). Подальше заспокоєння в розділі А₁ (в останній строфі вірша) стає тихою кульмінацією номера – слова тенора «Щоб оминуть всі тривоги та зустріти смерть...» супроводжуються гармонічно загостреним звучанням терцквартакорду $A - f - c - dis^1$ струнних. До того ж, нестійкість збільшеної квати $\downarrow dis^2 - a^1$ в самій мелодії викликає відчуття настороженості (Приклад 6).

Приклад 6.

«Персидська ніч». «На могильнику», партія тенора (тт. 46–48)



Проте ця напруженість розсіюється з переходом до гармонії VI щабля (*fis-moll*). На тлі затихаючих у *ppp* акордів арфи Бюльбюль співає: «Скажемо: сьогодні в нас троянди...»; і далі, ніби на секунду замислившись, з незначним уповільненням завершує на тоніці «... а завтра – кипарис».

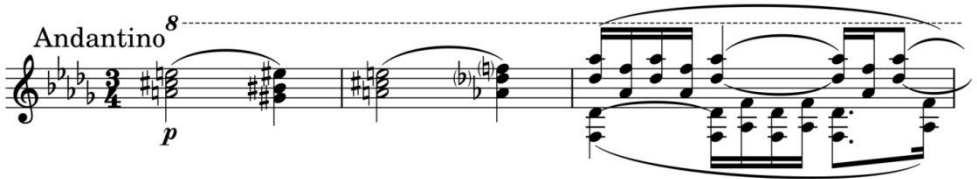
Ефемерним звучанням у високому регістрі розпочинається дует контральто й тенора – «Лебеді»¹⁸ (*Andantino*, ³₄). Як і «Втеча», він створений композитором наново для Кантати і оснований на однойменному вірші зі збірки А. Рено (Renaud, 1870: 110–111). Для цього номера К. Сен-Санс використав форму рондо (А В А₁ С А₂). З перших тактів музика створює образ величних птахів, що пливуть по водній гладіні, й в пам'яті виникає вступ до вагнерівського «Лоенгріна» (1845–48). Спільними є протягле *divisi*

¹⁸ Також на основі цього вірша А. Рено написана *mélodie* Р. Ана (№ 15 з циклу «*Mélodies*» / I том, вид. 1894).

скрипок у третій октаві, світлий *A-dur*, неспішний темп, динаміка *p* (Приклади 7 а, 7 б).

Приклад 7 а.

К. Сен-Санс. «Персидська ніч» / «Лебеді» (тт. 1–3)



Приклад 7 б.

Р. Вагнер. Вступ до опери «Лоенгрін» (тт. 5–7)



Проте вже у третьому такті відбувається тональний зсув з *A-dur* у *Des-dur*. На тлі таємничого мерехтіння шістнадцятих у скрипок контраalto розпочинає тему-рефрен (розділ А): «*Твоє серце – озеро любові, а лебеді – мої бажання; дивись, як вони кружляють по ньому*». Наприкінці кожної фрази вокалістки оркестр дуже делікатно вкраплює підтримувальні репліки – плагальні розв’язання $\Pi^6_5 \rightarrow T^6_4$. Інструментальна палітра тут майже імпресіоністична – англійський ріжок з флейтою, арфа, віолончелі *divises en 4*. На рядках другої строфи вірша – «*Широкі крила розгорнувши, ось плывуть мандрівники*» – зачаровує підголосок валторни¹⁹ (із плагальним

¹⁹ К. Сен-Санс не випадково доручає цей підголосок саме валторні – «тембру, міцно пов’язаному в музиці XIX – початку XX століття з “прекрасним далеко”»,

тяжінням мелодії до VI шабля) на тлі гармонічних переблисків (*F-dur* – *Des-dur*; *A-dur* – *Cis-dur*). У розділі **В** (20) непомітно змінюється фактура супроводу: шелестіння скрипок підхоплюють тріольні перебори арфи; мінливість притаманна й гармонічному руху. Неочікуване розв'язання септакорду *E-dur* в *As-dur* (і далі у *c-moll*), розширення кадансової зони D^4_3 – Π^4_3 – D_7 (24 такт) підкреслює моменти поетичного замилювання навколишньою красою: «Скільки же на водах їх! Скільки пташенят нових!».

Удруге рефрен «*Твоє серце – озеро любові*» (розділ **A1**) звучить уже в дуєті контральто й тенора – то в унісон, то у двоголоссі, але здебільшого в єдиному ритмічному малюнку. Протяглі флажолети перших скрипок у четвертій октаві (*divises en 3*), що супроводжують тему, створюють неймовірне відчуття блаженства, раювання. Цей неземний супокій двох люблячих душ є ліричною кульмінацією всієї Кантати, моментом душевного екстазу, якого так довго прагнули герої. «Таємниче» звучання валторни, що проводить тему з номера «На могильнику» (два такти до ц. 21), з точки зору музичного розвитку, аж ніяк не вносить розладу, проте натякає на майбутню трагічну розв'язку (згадаємо фінальні рядки того вірша – «Сьогодні в нас троянди, а завтра – кипарис»). У розділі **С** (21), разом із непередбаченим переходом з *Des-dur* до *E-dur*, слухачеві відкривається нова картина, що викликає зростаюче захоплення («*Ось привал...*», – схвильовано співає контральто), чому значною мірою сприяє введення пластичної мелодії скрипок²⁰. Дещо містично звучать гармонічні зіставлення *E-dur* – *Gis-dur* – *C-dur*, а з ними й експресивний спад у контрапункті скрипок – з другої октави в малу,

недосяжним царством Абсолюту» (Кашуба, 2023: 106). Таким «царством Абсолюту» можна вважати й невмирущу любов.

²⁰ Самий її початок демонструє певний збіг з темою «Ранку» (A) Сюїти № 1 «Пер Гюнт» Е. Гріга. Обидві теми характеризують хвилюподібна направленість мелодії скрипок, спільний *E-dur*, і, взагалі, настрої, пов'язані з милуванням красою навколишнього світу. Але навряд чи на момент створення «Персидської ночі» (1891) К. Сен-Сансу була знайома ця Сюїта (видана вперше 1888 року в Лейпцигу); композитор був присутній при її виконанні 1893 році в Кембриджі, й майже напевно це прослуховування було для нього першим.

у якій тон *g*, завдяки відкритим струнам (отже, без можливості використання *vibrato*), звучить прохолодно і дещо здавлено (Приклад 8).

Приклад 8.

«Персидська ніч». «Лебеді» (тт. 37–40)



«Той, хто в роздумах був вчора, згодом вирушить до моря», – співає у цей момент контральто.

У третьому проведенні рефрену (розділ A₂, 22) контральто і тенор знову співають разом, періодично їхні репліки тепер ніби доповнюють одна одну. Їх підтримує тиха педаль віолончелей та хору (без слів, закритим ротом) з дивовижно живописними «спалахами» засурдинених скрипок (групи тридцять других, залігованих по чотири). Млосно-п'янку репліку тенора «Мої бажання...» / «*Dont mes désirs...*» у низхідному хроматичному русі (третій такт ц. 22) чарівливо підтримує підголосок англійського ріжка. Як тут не згадати томні фрази Даліли «Ах, дай відповідь томлінню»²¹/ «*Ah, réponds à ma tendresse*», також у *Des-dur* (!), з другої дії опери «Самсон і Даліла» композитора? І знову мимоволі приходить на пам'ять і Р. Вагнер; як справедливо зазначає відносно цієї арії Даліли І. Л. Іванова (1998: 372), у XIX столітті «такі музичні формули виявляються схожими із “тристанівськими” мотивами знемоги».

Як умиротворене, гармонічне возз'єднання закоханих сердець сприймається така довгоочікувана поява автентичного кадансу (*As-dur* → *Des-dur*, D → T) наприкінці рефрену (т. 55). Оркестрове завершення номера дає можливість востаннє насолодитися прекрасним образом величавих птахів: на витриманому тонічному

²¹ Автор українського перекладу – Валерій Яковчук.

органному пункті *Des* віолончелей у затихаючому спусканні флейти й англійського ріжка проводиться тема романсу «На могильнику».

Без сумніву, вірш «Лебеді» не міг не привернути увагу К. Сен-Санса; композитор знайшов у ньому близьку своєму творчому кредо лінію споглядальності й описовості, «застосувавши» її до любовного дуету, вирішеного в естетському ключі, з дещо відстороненою «подачею». Чуттєвість виражена тут не напряму (ми не чуємо палких обіцянок у вічному коханні), а опосередковано – через символ лебедів (птахів, що відомі своєю вірністю у парі), милування навколишньою красою, представленою також і образами неживої природи (озера, моря, островів, вітру).

Прелюдія до **Третього розділу** є дуже короткою (7 тактів) та більше нагадує зв'язку. Замість «теми мріяння» тут звучить мотив з номера «На могильнику», цього разу – задумливо і відчутно тривожно (через монодійний виклад віолончелями). Зі слів читця ми дізнаємось, що Роза, на жаль, загинула – у цей момент зненацька вриваються гучні фанфари чотирьох валторн (загострено нестійкий квінтсекстакорд $g - b - d^1 - e^1$). «Втративши надію, Бюльбюль зненавидів увесь світ і, ставши безжальним воїном, приніс багатьом смерть», – схвильовано промовляє читець. Заклики духових із кожним повторенням стають дедалі потужнішими – поступово додаються труби, корнети, тромбони, – позначаючи початок номера «**З шаблею в руці**» (*Allegro*, ⁴₄).

Початкові фрази тенора по звуках того ж квінтсекстакорду виконуються дещо імпровізаційно (ремарка *ad libitum*): «Я загнуждав свого коня, наклав сідло розкішне... Через посушливі краї ми помчимо поспішно». В розділі **A** (тт. 1–13) куплетно-строфічної форми цього номеру (**A B A₁ B₁** з кодою), з його яскравим театральним поданням музичного матеріалу, ніби концентрується заряд войовничої енергії, міститься імпульс для подальшого розгортання подій. Після імпровізаційного викладу особливо урочисто сприймається строгий ритм маршу (23, розділ **B**, тт. 14–46), на тлі якого розпочинається оповідь Бюльбюля: «Серце холодне, погляд безстрашний! Я не люблю, не боюся нікого!» (Приклад 9).

Приклад 9.

«Персидська ніч». «З шаблею в руці», ⑬ (партія тенора)



Раптове тональне розв'язання домінантової гармонії *F-dur* у *Des-dur* (замість очікуваного *B-dur*) припадає на слова «*Бажаю побачити свято, де смерть завиває та скаче*». Тональна нестійкість створює тут відчуття піднесеності; надалі напруга посилюється завдяки проведенню контрапунктом в оркестрі початкової теми розділу **B** (соло корнета, 4 такт ц. ⑭). У п'ятій строфі вірша (за 4 такти до ⑮) озвучуються мрії Бюльбюля про велику славу воїна: «*Ім'я моє тільки-но вчувши, нехай всі монархи тремтять!*». Героїчний настрій відтворено, у тому числі, завдяки більш стабільному гармонічному плану (переважає *Es-dur*). Зміна фактури супроводу на більш легкі восьми кларнетів, фаготів, валторн немов символізує «окриленість» Бюльбюля, а блискучі висхідні бравурні злети скрипок – його зухвалий порив. З п'ятого такту ц. ⑮ (розділ **A**₁) напруженість посилюється: войовничі заклики (по звуках згаданого вище квінтсекстакорду) тепер звучать у всього оркестру. Сольне висловлення тенора знову несе ознаки каденційної імпровізаційності: «*Я хочу, щоб стріл, тамбуринів, наметів було так багато, мов це рій мух, що мчить у спеку*». Дубль-штрих струнних на крещендо від *pp* до *f* (⑯) начебто натякає на той самий «рій мух, що мчить».

Кульмінацією номера стає помпезне проведення маршової теми чоловічим хором²² і оркестром *tutti*, з усіма мідними духовими та ударними (розділ **B**₁, ⑰). (У «Персидських мелодіях» цьому фрагменту відповідає потужний урочистий відіграш фортепіано

²² Щоправда, на концерті 14 травня 2016 року (у рамках фестивалю «*Pentecôte en Berry: Camille Saint-Saëns l'orientaliste*»), за відсутності хору, цей фрагмент виконувався лише оркестром (La Nuit Persane..., 2016).

без вокальної партії). Текстом для тенорів та басів хору стала перша строфа вірша «Служитель Аллаха» з глави «Квіти крові» збірки А. Рено (Renaud, 1870: 119–120). З неї ми дізнаємося, що посланий Аллахом янгол з вогняним мечем закликав до боротьби: *«Всяка влада нечестива! Геть неволю!»*. Мотив теми соліста з епізоду **A** виконується струнними в коді-апофеозі (28), від початку якої для всіх виконавців прописаний динамічний нюанс *ff*. Флейта-пікколо з її пронизливим тембром проводить «орієнтальні» тріолі з епізодів **A** та **A₁** (8–11 тт. ц. 28), що, разом із сплесками тарілок та дзвонінням трикутника, відтворює підкреслено батальний колорит, шум і гуркіт битви. Номер завершується несамовитими скандуваннями хору *«Idi! Вбивай наослі!»*, підтриманими блискучими фанфарами корнетів і труб.

Початок Прелюдії до **Четвертого розділу** («Марево від опіуму»²³) побудовано на музичному матеріалі романсу «Марна пишнота»²⁴ (№ 2 з «Персидських мелодій»), світлий смуток якого є вельми доречним у цьому фрагменті Кантати. *«Все частіше у свідомості Бюльбюля звучить голос померлої коханої; в момент тріумфу спогади упокорюють його»*, – задумливо повідомляє читець. Тему вокаліста тут викладає валторна, а супровід доручено струнному оркестру зі вкрапленнями деінде дерев'яних духових. Завдяки підключенню до викладу скрипок (у ц. 29), мелодія звучить більш широко та розкішно, але невдовзі цей емоційний підйом згасає. І далі, вже більш прозоро й тендітно, у розрідженій фактурі, тема проводиться флейтою та англійським ріжком в октаву, відхиляючись у *As-dur*, а наприкінці все ж повертаючись

²³ Відмітимо, що підзаголовок «Марево від опіуму» доповнює назву романсу «Кружляння» в «Персидських мелодіях». А у самій збірці А. Рено назву «Марево від опіуму» / «*Songes d'opium*» має одна із глав.

²⁴ У романсі «Марна пишнота» йдеться про розкішний палац із колонами, оздобленими сапфіром, янтарем і смарагдом. Проте у цьому палаці ніколи не чути пісень, а височінь неба є завжди темною. «Заради звучання ліри, заради найменшого проблиску блакиті я поступився би порфіром, перлами і золотом», – оповідає герой. – І чим більшим є сяяння розкоші, тим сильнішою є моя журба» (Renaud, 1870: 79–81).

до домінантової гармонії початкового *F-dur*. Втім, розв'язання відбувається у *E-dur* разом із появою матеріалу номера «На могильнику», а саме – першої строфи вірша, яку тепер співає контральто²⁵ (30). Завдяки більш розрідженому, порівняно з першоджерелом, супроводу (звучать лише арфа та протягле *H* віолончелей), дійсно виникає відчуття примарності образів-спогадів, що наповнюють свідомість Бюльбюля. Знову вступає читець, а тема романсу переходить від контральто до елегійного соло скрипки (*dolce molto espressivo*, 7 тактів до ц. 31).

Раптом в оркестрі розпочинається тихе шарудіння шістнадцятих у скрипок (31, *Molto allegro*): відбувається зародження тематичного матеріалу, що буде пронизувати від першого до останнього такту фінальний номер – «Кружляння» (вибудований у тричастинній формі **A B A₁**). На цьому тривожному музичному фоні, котрий назвемо темою кружляння²⁶, читець повідомляє, що Бюльбюль кинув воювати і приєднався до дервішів, які «*тиняються та бідують, проте відчують себе багатшими за королів через марева від опіуму*». Мірний ритм глухуватих чвертей фагота разом із сухим піцикато других скрипок та альтів нагадує цокання годинника, ніби час життя героя доходить кінця²⁷ (Приклад 10).

²⁵У партитурі міститься ремарка для контральто та арфи – «вдалині» / «*dans le lointain*». Щоправда, на концерті 14 травня 2016 року, у зв'язку з обмеженістю простору зали, цей епізод виконувався у звичному місцеположенні, але трьома жіночими голосами (двома сопрано та мецо-сопрано) для відтворення ефекту відлуння (*La Nuit Persane...*, 2016).

²⁶У Кантаті ця тема отримала дещо інший вигляд порівняно зі своїм варіантом у «Персидських мелодіях» (для більшої зручності виконання оркестрантами). Крім того, е і *fis* фортепіанної теми «кружляння» виходять за межі діапазону звучання скрипки.

²⁷Подібні «цокання», що символізують плин часу, можна зустріти в пізніх творах С. Прокоф'єва, зокрема його Шостій симфонії (I ч., 36), де, попри наявність двох фаготів і помірний темп, ми бачимо такі ж самі відривчасті негучні й тупцювання у межах терції.

Приклад 10.

«Персидська ніч». «Кружляння», фрагмент партитури (тт. 1–2)

Molto allegro ♩ = 184

1 Basson

1 Violons

pp

До речі, у «Персидських мелодіях» у темі кружляння, розподілений між правою та лівою руками піаніста, таке «цокання» візуально відсутнє у нотному записі й наявне лише як прихований голос фактури (Приклад 11).

Приклад 11.

«Персидські мелодії». «Кружляння», партія фортепіано (тт. 1–2)

Allegro quasi presto

pp una corda

Отже, на тлі цього тривожного шурхоту в оркестрі соліст тихо розпочинає тему, що викладається в унісон з тенорами хору (розділ А, 32). Цей оригінальний тембровий ефект створює містичне потойбічне передчуття неминучої загибелі.

Незмінно я залишаюсь
На кінчиках пальців ніг;
Кружляю, кружляю, кружляю,
Наче мертвий палий лист; –

співається у першій строфі вірша. Образ безпристрасної ірреальності відтворюють монотонні «відчужені» мотиви фраз, тупцювання мелодії на одному місці, гармонічна остиглість (t – VI – IV – D),

ритмічна одноманітність, темброве забарвлення відносно високого регістру тенорів (із «проривами» у другу октаву), динаміка *pp*²⁸.

У розділі **В** (ц. 35–36) композитор вкотре винахідливо використовує темброві можливості симфонічного оркестру. На словах соліста (тепер без підтримки хору) «*В печерах, де води шумують*» тихі акорди акомпанементу доручено інструментам із низьким діапазоном – кларнетам, фаготам, альтам, віолончелям і контрабасам, що створюють таємниче приглушене звучання, у відповідності з образом печерної темряви.

Хвиля поступового нагнітання напруги через нестійкі гармонічні побудування розпочинається від ц. 37. Підсилення динаміки реалізується й завдяки поступовому ущільненню фактури – партія соліста знову дублюється тенорами, а перші й другі скрипки тепер звучать не поперемінно, а в унісон. Найвищої напруженості музика набуває в останніх чотирьох тактах ц. 37, де на гармонії зменшеного септакорду $gis^1 - h^1 - d^2 - f^2$, досягши динаміки *forte*, тенор і хор доспівають шосту строфу вірша: «*В краях моголів і слов'ян, не зупиняючись, кружляю*». Вона переходить в апокаліптичну кульмінацію всього номера – настирне втовкмачування тромбонами мотиву $fis - g - e - fis$ у «темному» *h-moll*, свого роду алюзію на *Dies irae*²⁹ (Приклад 12).

Приклад 12.

«Персидська ніч». «Кружляння», 38 (партія бас-тромбона)



Надалі звучання поступово стихає, ніби віддаляючись – тромбони переміщуються октавою нижче і передають тему приглушеним фаготам. Починаючи від ц. 39 (розділ A₁), фактура поступово розріджується, й голос тенора знову звучить без підтримки хору (40), проте з дублюючим підголоском англійського ріжка, щемливий тембр якого посилює відчуття приреченості. З дев'ятого такту ц. 40 композитор обмежує кількість виконавців басової групи (залишаються три пульти віолончелей *con sordino* та один пульт контрабасів), а кружляння скрипок переміщується у третю октаву, несподівано модулюючи із *h-moll* у *H-dur*. Заворожливі протяглі акорди струнних та флейт на *ppp* супроводжують слова соліста: «Я оминаю Козерога і поринаю в темну прірву...». Містичного забарвлення набуває й зіставлення збільшеного секстакорду *H – g – des¹* та секстакорду *E – c – g*; останній утримується довше (протягом 7 тактів), втілюючи «блаженний» стан героя («... безмежної повної ночі...»), що співає тепер двократно збільшеними тривалостями. І лише наприкінці вірша – на словах «... в якій я незмінно кружляю» – ця гармонічна послідовність остаточно розв'язується у *H-dur*. Ледве чутне мерехтіння скрипок легітно щезає з акордом піцicato, нагадуючи згасання зірки на нічному небосхилі.

Незадовго до «Персидської ночі» К. Сен-Санс створив свою славетну Третю симфонію *op. 78* (1886). «Я дав тут усе, що міг дати, – висловлювався він згодом. – І те, що зробив тоді, вже більше не зроблю знову» (цит. за: Bonnerot, 1923: 127). І дійсно, після цього шедевру ми не знайдемо у творчому багажі автора монументальних «чистих» симфонічних творів, призначених для виконання на концертній сцені, які б не були пов'язані із суміжними напрямками мистецтва (музичним та драматичним театром, кінематографом). Але ж, звісно, це не означало цілковитої відмови композитора від оркестру. Пригадаємо, що в пізній період творчості (від 1890-х) К. Сен-Сансом створені Фортепіанний концерт № 5, концертна фантазія «Африка», дует «Муза та поет», «Андалузьке капрічіо».

Висновки.

Підсумовуючи, можна констатувати, що «Персидська ніч» К. Сен-Санса поєднала в собі емоційну натхненність з майстерністю композиторської техніки, що, зокрема, дозволила досягти значної виразності при доволі економному використанні музичних засобів. У вишуканості письма, різнобарвності й деталізації оформлення партитури Кантати яскраво виявилися провідні константи стилю французького митця. Здійснений аналіз виявив досить помірне, «дозоване» застосування ним «екзотичних» мелодико-гармонічних, ладових, ритмічних елементів як певної данини музичному орієнталізму. Композитор розцвічує традиційне звучання твору романтичної доби інтервалами збільшеної секунди, використанням VI# «дорійського» щабля, басовими квінтовими органічними пунктами, специфічними поєднаннями оркестрових тембрів, візерунчастістю ритмічного малюнку в каденційних епізодах *ad libitum*. Таким чином, музичне оповідання про події на Сході ведеться все ж таки від особи європейця. Не випадково біограф К. Сен-Санса Ж. Шантавуан називає відтворений композитором у «Персидських мелодіях» Схід «продуктом уяви» (Chantavoine, 1947: 29). Але ж К. Сен-Санс і не ставив за мету підкреслене акцентування екзотичної атмосфери як у вокальному циклі, так і в Кантаті: в її новостворених номерах – «Втечі» та «Лебедях» – орієнтальні мотиви зовсім не були задіяні. Композитора надихнули, насамперед, яскраві розмаїті образи поетичної збірки А. Рено, що були переплавлені згодом у трагічну історію двох люблячих сердець, втім прикрашену перським колоритом.

Іншою причиною зазначеного «дозованого» звернення до орієнталізму можна вважати непохибне почуття міри, вишуканий смак К. Сен-Санса. Французький митець ніколи не зловживає цим специфічним комплексом музичних засобів, ані в рамках певної композиції, ані у творчості загалом. Своєрідним підтвердженням цього можна вважати те, що у 1850–1860 роки композитор зовсім не виявив зацікавленості орієнтальною тематикою, а почав запроваджувати її лише пізніше, як відгук на загальну естетичну тенденцію,

з появою таких творів, як марш «Схід та Захід» (1869), романс «Жага Сходу»³⁰ (1871), опера «Жовта принцеса» (1872).

Отже, зауважимо, що екзотизм був тим напрямом, який давав К. Сен-Сансу змогу реалізувати стилістичні «перевтілення», дати волю власному «протеїзму» та дару асиміляції, продемонструвати неперевершену композиційну техніку. Водночас, притаманні «Персидській ночі» сенсуалістичність, витонченість, елегантність, подані крізь призму орієнтального, стають маркерами суто «французького» у класичній музиці.

Перспективою майбутніх досліджень може бути подальше вивчення *східної тематики* у творчості К. Сен-Санса, а також *вокальної гілки* його спадщини, й не тільки вокально-симфонічного напрямку, але і численних *mélodies*, дуетів, балад, духовних мотетів композитора. Разом із тим, цікавим та актуальним було б продовження дослідження численних зразків *кантати* у французькій музиці XIX століття (творчості Г. Берліоза, Ш. Гуно, К. Сен-Санса, Т. Дюбуа, Ж. Массне, Г. Шарпантьє), що дозволить доповнити загальну картину розвитку цього жанру в добу Романтизму.

ЛІТЕРАТУРА

- Іванова, І. Л. (1998). Французький оперний театр на межі століть. У кн. Іванова, І. Л., Куколь, Г. В. & Черкашина, М. Р. *Історія опери: Західна Європа. XVII–XIX століття*, сс. 364–383. Київ: Заповіт.
- Кашуба, Д. В. (2023). *Діалог у фортепіанних концертах Й. Брамса: композиторський та виконавський аспекти*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Терещенко, А. К. (2012). Кантата. У І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] (ред.), *Енциклопедія Сучасної України*. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. <https://esu.com.ua/article-9350>

³⁰ Те, що у створеному самим композитором тексті згадуються китайські землі поряд з алмеями (танцівницями в арабському Єгипті) та водами Босфору, свідчить про широке розуміння К. Сен-Сансом поняття «Схід».

- Цзен Тао (2016). *Образ Китаю в європейському музичному мистецтві: жанрово-стильові аспекти*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів.
- Armand Renaud (n.d.). In *Find a Grave Memorials*. <https://www.findagrave.com/memorial/37325594/armand-renaud#source>
- Baumann, É. (1905). *Les grandes formes de la musique. L'oeuvre de Camille Saint-Saëns*. Paris: Société d'éditions littéraires et artistiques.
- Bertaux, M. (2021). Camille Saint-Saëns et la guerre de 1870: des Mélodies persanes à l'hommage à Henri Regnault (1843–1871). *Circé. Histoire, Savoirs, Sociétés*, 15. <http://www.revue-circe.uvsq.fr/bertaux-camille-saint-saens-et-la-guerre-de-1870/>
- Bonnerot, J. (1923). *C. Saint-Saëns (1835–1921). Sa vie et son oeuvre*. Paris: A. Durand et fils.
- Chantavoine, J. (1947). *Camille Saint-Saëns*. Paris: Richard-Masse Éditeurs.
- Flynn, T. S. (2003). *Camille Saint-Saëns: a guide to research*. New York, London: Routledge.
- Gérard, Y. (2008). The Story of *Nuit Persane*. *Melba Recordings*. <https://www.melbarecordings.com.au/news/story-nuit-persane>
- Johnson, G. (1997). The Man and the Songs. In François Le Roux, Graham Johnson, *Songs by Camille Saint-Saëns*. The Hyperion French Song Edition. <https://www.hyperion-records.co.uk/notes/66856-B.pdf>
- La Nuit Persane – Saint-Saëns – Solistes / Orchestre Pelléas / Benjamin Levy (2016). (Enregistré le 14 mai 2016 à la Grange aux Pianos, Festival Pentecôte en Berry “Camille Saint-Saëns l'orientaliste”). https://youtu.be/JiATjG-VA_E
- Ladjili, M. (1995). La musique arabe chez les compositeurs français du XIXe siècle saisis d'exotisme (1844–1914). *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 26 (1), 3–33.
- Locke, R. P. (2022). The exotic in nineteenth-century French opera, Part 2: Plots, characters, and musical devices. *Nineteenth Century Music*, 45 (3), 185–203. DOI:10.1525/ncm.2022.45.3.185
- Lyle, W. (1923). *Camille Saint-Saëns: His Life and Art*. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd.
- Macdonald, H. (no date). Saint-Saëns: The Lure of the East. *Melba Recordings*. https://www.melbarecordings.com.au/catalogue/album/h%C3%A9l%C3%A8ne-and-nuit-persane?quicktabs_1=3
- Noske, F. (1954). *La mélodie française de Berlioz à Duparc: essai de critique historique*. Paris: Presses universitaires de France.

- Nuit Persane* (1894). Poème de A. Renaud. Musique de C. Saint-Saëns. Paris: A. Durand & Fils.
- Randles, K. M. (1992). *Exoticism in the mélodie: The evolution of exotic techniques as used in songs by David, Bizet, Saint-Saëns, Debussy, Roussel, Delage, Milhaud, and Messiaen*. (D.M.A. thesis). The Ohio State University. Columbus, OH.
- Ratner, S. T. (2016). L'orientalisme de Saint-Saëns. *Avant-scène opéra*, 293: Samson et Dalila. Saint-Saëns, 66–69.
- Renaud, A. (1870). *Les Nuits persanes*. Paris: Alphonse Lemerre.
- Saint-Saëns, C. (1870). La Brise: mélodie persane pour chant et orchestre (manuscrit autographe). *Gallica*. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10468100r/f5.item.r=Saint-Sa%C3%ABns,%20C>
- Saint-Saëns, C. (2021). Mélodies persanes. In *La Princesse jaune*. (CD). Leo Hussain (direction), Orchestre national du Capitole de Toulouse. <https://bru-zane.com/fr/publicazione/la-princesse-jaune/>
- Saint-Saëns, C. (2023). Mélodies persanes. In Berlioz – Ravel – Saint-Saëns, *Les Nuits d'été, Shéhérazade, Mélodies persanes*. (CD). Kazuki Yamada (direction), Orchestre philharmonique de Monte-Carlo. <https://bru-zane.com/fr/publicazione/les-nuits-dete-scheherazade-melodies-persanes/>
- Troester, S. (2017). Les mélodies avec orchestre de Camille Saint-Saëns. *Saint-Saëns – Mélodies avec orchestre*. (CD booklet). <https://www.chandos.net/channelimages/Booklets/AJ0273.pdf>
- Yeoman, W. (2008). On *Nuit Persane*. *Melba Recordings*. <https://www.melbarecordings.com.au/news/william-yeoman-nuit-persane>

REFERENCES

- Armand Renaud (n.d.). In *Find a Grave Memorials*. <https://www.findagrave.com/memorial/37325594/armand-renaud#source> [in English].
- Baumann, É. (1905). *Les grandes formes de la musique. L'oeuvre de Camille Saint-Saëns*. [The main forms of music. The work of Camille Saint-Saëns]. Paris: Société d'éditions littéraires et artistiques [in French].
- Bertaux, M. (2021). Camille Saint-Saëns et la guerre de 1870: des Mélodies persanes à l'hommage à Henri Regnault (1843–1871). [Camille Saint-Saëns and the War of 1870: from Persian Melodies to homage to Henri Regnault (1843–1871)]. *Circé. Histoire, Savoirs, Sociétés* [Circe. History, Knowledge, Societies], 15 <http://www.revue-circe.uvsq.fr/bertaux-camille-saint-saens-et-la-guerre-de-1870/> [in French].

- Bonnerot, J. (1923). *C. Saint-Saëns (1835–1921). Sa vie et son oeuvre [C. Saint-Saëns (1835–1921). His life and work]*. Paris: A. Durand et fils [in French].
- Chantavoine, J. (1947). *Camille Saint-Saëns*. Paris: Richard-Masse Éditeurs [in French].
- Flynn, T. S. (2003). *Camille Saint-Saëns: a guide to research*. New York, London: Routledge [in English].
- Gérard, Y. (2008). The Story of *Nuit Persane*. *Melba Recordings*. <https://www.melbarecordings.com.au/news/story-nuit-persane> [in English].
- Ivanova, I. L. (1998). The French opera at the turn of the century. In Ivanova, I. L., Kukol, H. V. & Cherkashyna, M. R. *History of opera: Western Europe. XVII–XIX centuries*, pp. 364–383. Kyiv: Zapovit [in Ukrainian].
- Johnson, G. (1997). The Man and the Songs. In François Le Roux, Graham Johnson, *Songs by Camille Saint-Saëns*. The Hyperion French Song Edition. <https://www.hyperion-records.co.uk/notes/66856-B.pdf> [in English].
- Kashuba, D. V. (2023). *Dialogue in the piano concertos by J. Brahms: composer and performance aspects*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- La Nuit Persane – Saint-Saëns – Solistes / Orchestre Pelléas / Benjamin Levy [Persian Night – Saint-Saëns – Soloists / Pelléas Orchestra / Benjamin Levy] (2016). (Recorded on May 14, 2016 at the Grange aux Pianos, Festival Pentecost in Berry “Camille Saint-Saëns the Orientalist”). https://youtu.be/JiATjG-VA_E [in French].
- Ladjili, M. (1995). La musique arabe chez les compositeurs français du XIXe siècle saisis d'exotisme (1844–1914) [Arabic music among 19th century French composers seized with exoticism (1844–1914)]. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 26 (1), 3–33 [in French].
- Locke, R. P. (2022). The exotic in nineteenth-century French opera, Part 2: Plots, characters, and musical devices. *Nineteenth Century Music*, 45 (3), 185–203. DOI:10.1525/ncm.2022.45.3.185 [in English].
- Lyle, W. (1923). *Camille Saint Saëns: His Life and Art*. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd [in English].
- Macdonald, H. (no date). Saint-Saëns: The Lure of the East. *Melba Recordings*. https://www.melbarecordings.com.au/catalogue/album/h%C3%A9l%C3%A8ne-et-nuit-persane?quicktabs_1=3 [in English].
- Noske, F. (1954). *La mélodie française de Berlioz à Duparc: essai de critique historique*. [The French *mélodie* from Berlioz to Duparc: essay in historical criticism]. Paris: Presses universitaires de France [in French].

- Nuit Persane* (1894). Poème de A. Renaud. Musique de C. Saint-Saëns [*Persian Night*. Poem by A. Renaud, music by C. Saint-Saëns]. Paris: A. Durand & Fils [in French].
- Randles, K. M. (1992). *Exoticism in the mélodie: The evolution of exotic techniques as used in songs by David, Bizet, Saint-Saëns, Debussy, Roussel, Delage, Milhaud, and Messiaen*. (D.M.A. thesis). The Ohio State University. Columbus, OH [in English].
- Ratner, S. T. (2016). L'orientalisme de Saint-Saëns [The orientalism of Saint-Saëns]. *Avant-scène opéra*, 293: Samson et Dalila. Saint-Saëns, 66–69 [in French].
- Renaud, A. (1870). *Les Nuits persanes* [*Persian Nights*]. Paris: Alphonse Lemerre [in French].
- Saint-Saëns, C. (1870). La Brise: mélodie persane pour chant et orchestre (manuscrit autographe) [Breeze: Persian melody for voice and orchestra (autograph manuscript)]. *Gallica*. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10468100r/f5.item.r=Saint-Sa%C3%ABns,%20C> [in French].
- Saint-Saëns, C. (2021). *Méodies persanes*. In *La Princesse jaune*. (CD). Leo Hussain (direction), Orchestre national du Capitole de Toulouse. [Persian melodies. In *The Yellow Princess*. (CD). Leo Hussain (conductor), National Orchestra of the Capitole of Toulouse]. <https://bru-zane.com/fr/publicazione/la-princesse-jaune/> [in French].
- Saint-Saëns, C. (2023). *Méodies persanes*. In Berlioz – Ravel – Saint-Saëns, *Les Nuits d'été, Shéhérazade, Méodies persanes*. (CD). Kazuki Yamada (direction), Orchestre philharmonique de Monte-Carlo [Persian melodies. In Berlioz – Ravel – Saint-Saëns, *Summer Nights, Shéhérazade, Persian Melodies*. (CD). Kazuki Yamada (conductor), Monte-Carlo Philharmonic Orchestra]. <https://bru-zane.com/fr/publicazione/les-nuits-dete-scheherazade-melodies-persanes/> [in French].
- Tereshchenko, A. K. (2012). Cantata. In I. M. Dziuba, A. I. Zhukovsky, M. H. Zhelezniak and others (Eds.), *Encyclopedia of Modern Ukraine*. Kyiv: Institute of Encyclopedic Research of the National Academy of Sciences of Ukraine. <https://esu.com.ua/article-9350> [in Ukrainian].
- Troester, S. (2017). *Les mélodies avec orchestra de Camille Saint-Saëns* [The orchestral songs of Camille Saint-Saëns]. *Saint-Saëns – Méodies avec orchestre* [*Saint-Saëns – Melodies with orchestra*]. (CD booklet). <https://www.chandos.net/chanimages/Booklets/AJ0273.pdf> [in French, in English].

- Yeoman, W. (2008). On *Nuit Persane*. *Melba Recordings*. <https://www.melbarecordings.com.au/news/william-yeoman-nuit-persane> [in English].
- Zeng Tao (2016). *The image of China in the European musical art: aesthetic, style and genre aspects*. (PhD diss.). Mykola Lysenko Lviv National Music Academy. Lviv [in Ukrainian].

Oleksandr Burel

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
 PhD in Art Studies,
 Artist of Kharkiv Regional Philharmonic Orchestra
 e-mail: staves@ukr.net
 ORCID iD: 0000-0002-2642-7665

“Nuit Persane” by C. Saint-Saëns: Oriental Story from a Frenchman

Statement of the problem.

Since the 18th century, oriental theme have been firmly established in French classical music. Camille Saint-Saëns (1835–1921) did not miss it in his vocal cycle “*Persian Melodies*” for voice and piano op. 26 (1870), which he transformed later into a picturesque symphonic canvas “*Nuit Persane*” op. 26-bis (1891). The very fact of such a transformation cannot fail to arouse research interest, especially since the score became not just a vocal-orchestral version of “*Persian Melodies*”, but acquired features of spectacular theatricality.

If the early period of the composer’s work was marked by such significant achievements as Piano Quintet (1855), Christmas Oratorio (1858), Piano Trio No. 1 (1863), Introduction and Rondo-capriccioso (1863), Piano Concerto No. 2 (1868), numerous *mélodies* and sacred motets, then with the outbreak of the Franco-Prussian War (1870–71), the composer’s productivity decreased. It is indicatively that in 1870, when he wrote only a few compositions, “*Mélodies Persanes*” was among them. What significance, in the context of the composer’s creative evolution, was his appeal to the images of the East? How exactly does he reveal the oriental theme? Elucidation of this question, along with the study of the author’s style of C. Saint-Saëns, became the purpose of our research.

Objectives, methods, novelty of the research.

The following tasks were implemented: the main facts from the history of creation, first performances, sheet music publications of “*Mélodies Persanes*” and

“Nuit Persane” were summarized; A. Renaud’s poems, which became the poetic basis of these works, were translated; the form, intonation structure and logic of harmonic development in each of the numbers of the Cantata were analyzed; the semantic constructions and the features of the musical dramaturgy of the work were characterized; and specific details of the orchestral writing were revealed. For analyzing the work, historical, genre and style, structural and functional, comparative, and systematic research methods were used.

The vocal cycle *“Mélodies Persanes”* (the “prototype” of the Cantata) has attracted some research attention (Noske, 1954; Ladjili, 1995; Johnson, 1997; Zeng Tao, 2016; Bertaux, 2021). There are significantly fewer studies of the cantata *“Nuit Persane”* op. 26-bis. One of the first reviews belonging É. Baumann (1905) emphasizes the difference between the Persian and the African Orient. Some research aspects are covered in the text materials dedicated to the 2007 CD edition of the Cantata. Y. Gérard (2008) provides valuable facts from the history of the work, while W. Yeoman (2008) focuses more on its musical construction. H. Macdonald draws the parallels with *“The Damnation of Faust”* by H. Berlioz and come to conclusion that a number of C. Saint-Saëns’ works “evoke the Muslim world, but none with more potency than *Nuit Persane*” (Macdonald, n.d.).

The mentioned materials leave considerable space for further, more in-depth research into the score by C. Saint-Saëns, including the reproducing the oriental flavor in it, which determines the novelty of our study.

Research results.

The first decades of C. Saint-Saëns’ composer work (1850s–1860s) marked by the creation of the outstanding chamber-vocal compositions, such as *“Rising of the moon”*, *“Waiting”*, *“The Bell”*, *“The death of Ophelia”*, *“Moonlight”*, *“Sadness”*, *“The song of those who set sail upon the sea”*. The song cycle *“Mélodies Persanes”* (1870) became a worthy continuation of previous successes. C. Saint-Saëns turned to the collection of poems *“Les Nuits Persanes”* (1870), created by his friend A. Renaud (1836–1895). Each of the six *mélodies* (*“The Breeze”*, *“Empty Splendor”*, *“The Lonely Woman”*, *“Sword in Hand”*, *“In the Graveyard”*, *“Spinning”*) is dedicated to a particular person – P. Viardot, M. Trélat, A. Holmès, H. Regnault, E. Jadin, L. Pagans. In the spring of 1891, C. Saint-Saëns decided to rework the song cycle. At the request of the composer, A. Renaud wrote a scenario for new version. The score was created in Algeria from November 21 to December 16, 1891. In addition to two soloists (contralto, tenor) and a symphony orchestra, a choir and a narrator were included into the score. The new work was called

“Nuit Persane” op. 26-bis and actually became a cantata, despite the absence of a genre designation on the title page of the score.

From the very beginning, the features of the plot were laid in the “prototype” – the song cycle op. 26. In our opinion, it was the reason for the processing into a cantata, and not into an orchestral setting, like “Summer Nights” (1841) by H. Berlioz, or “Songs of a Wayfarer” (1884–85) by G. Mahler. Soon after the Cantata was written, some its fragments were performed at the concert on February 14, 1892 (Théâtre du Châtelet, Paris) conducted by Édouard Colonne. The performing was so good that the work was repeated the following week. The orchestral and piano scores were printed in 1893–1894; these editions were decorated with exquisite illustrations by G. Clairin, C. Saint-Saëns’s friend. The cantata was fully performed on January 3, 1897 by the Société des Concerts du Conservatoire. The critics and the audience took it very favorably. The cantata includes five of the six romances of “Mélodies Persanes” (without “Empty Splendor”, but with partial use of this musical material), and two new movements (“Flight” and “Swans”). Therefore, a total of seven movements were formed into four parts. Each part is preceded by the orchestral prelude with the narrator telling about the upcoming events.

Conclusion.

The cantata “Nuit Persane” combines emotional spirituality with the compositional skill, which made it possible to achieve significant expressiveness with a fairly economical use of musical means. The leading constants of C. Saint-Saëns’ style are clearly revealed in the sophistication of the writing, variety and detail of the design of this score. Regarding the specific melodic-harmonic, modal, rhythmic elements, the analysis of the work revealed a fairly dosed use of them, that testifies a moderate tribute to orientalism. As a result, there was a musical narrative about the events in the East, but still on behalf of the European C. Saint-Saëns.

Keywords: Camille Saint-Saëns; Armand Renaud; song cycle; *mélodie*; cantata; “Mélodies Persanes”; “Nuit Persane”; orientalism; French vocal and orchestral music; genre; Romanticism.

Стаття надійшла до редакції 9 лютого 2024 року

УДК 78.071.Л(44)(092):784.3]:781.68

DOI 10.34064/khnum2-3404

Краснощок Катерина Юрївна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри
загального та спеціалізованого фортепіано
e-mail: katryn4444@gmail.com
ORCID iD:0000-0003-0804-6807

**Сторінки щоденника Ежені де Герен
у музичному втіленні Даріуса Мійо**

Стаття продовжує низку робіт, присвячених вивченню вокально-інструментальних циклів композиторів «Групи Шести». Інтерпретація трьох віршів зі «Щоденника Ежені де Герен», створена Даріусом Мійо, досліджується в аспекті вивчення раннього періоду творчості композитора. У вітчизняному музикознавстві вокально-інструментальний цикл Д. Мійо «D'un cahier inédit du journal d'Eugénie de Guérin» («З неопублікованого щоденника Ежені де Герен») ор. 27 докладно не розглядався, що обумовлює новизну наукових результатів цього дослідження, яке має на меті визначення особливостей семантики циклу, а також ставить завдання виявити риси композиторського стилю Д. Мійо раннього періоду творчості. Історико-контекстуальний, компаративний, структурно-функціональний методи дослідження, поряд із семантичним аналізом твору Д. Мійо, допомагають розкрити обрану тему. Результати дослідження дозволили дійти висновків, що образний світ циклу «З неопублікованого щоденника Ежені де Герен» пов'язаний з відчуттям болю та страждань душевних і фізичних. Вперше розглянуто комплекс музичних засобів виразності, якими композитор передав хворобливий стан, заявлений авторською ремаркою «douloureusement» («болісно»), що супроводжує всі номери твору. Отже, циклу властиві: монтажний тип драматургії, лаконізм висловлювання, використання перемінного розміру, поліфонізованість фактури; вокальна партія наближена до типу псалмодії. Аналіз музичної драматургії циклу виявив наскрізні лейтінтонемі-символи: інтонемі дзвонів, колискової, зітхання, колеса, року; семантичним зерном інтонаційного розгортання є інтервал квінти, застосування якого домінує в музичній тканині твору. Дослідження відкриває перспективи для подальших розвідок: вивчення вокально-інструментальних творів Д. Мійо зрілого періоду, їх порівняння з ранніми

зразками його творчості і виявлення особливостей формування індивідуального стилю композитора.

Ключові слова: вокально-інструментальний цикл; композиторська інтерпретація; семантика; інтонаема; вірш; фортепіанна партія; інтонаційна драматургія; смислообраз.

Постановка проблеми.

Вокально-інструментальний цикл «*D'un cahier inédit du journal d'Eugénie de Guérin*» («З неопублікованого щоденника Ежені де Герен») опр. 27 – твір, який Д. Мійо написав у 24 роки. Літературне першоджерело – «Щоденник Ежені де Герен» – привертає увагу тим, що написане не з метою демонстрації літературного таланту поетеси, а як сповідь людської душі. Вітчизняне музикознавство наразі не має значного досвіду дослідження музичних інтерпретацій творінь такого типу, а «Щоденник Ежені де Герен» ніколи не було перекладено українською мовою, так само як не було системно проаналізовано вокально-інструментальний цикл Д. Мійо, створений на цій поетичній основі. Отже, вивчення цього маловідомого в Україні опусу одного з найяскравіших композиторів «Групи Шести» постає як актуальне дослідницьке завдання. Крім того, детальний аналіз вокально-інструментальних творів доби Модернізму сприятиме глибшому зануренню в духовний світ представників цього мистецького напрямку, а також розширенню сучасного виконавського репертуару.

Наукова новизна дослідження. У дослідженні вперше надається підрядковий український переклад вербального тексту циклу Д. Мійо, зроблений автором статті. Також у роботі було поставлено завдання розкрити специфіку засобів музичної виразності, задіяних композитором для втілення семантики поетичних образів, що пов'язані із почуттями фізичного і душевного болю, які Д. Мійо відчув у поетичному естві літературного першоджерела.

Останні дослідження та публікації. Вокальній творчості композиторів «Групи Шести» присвячено низку праць українських дослідників, серед них розділ монографії «Камерно-вокальний цикл Д. Мійо та А. Онеггера на вірші Ж. Кокто в колесі буття

французького модернізму» (Краснощок, 2023), а також інші роботи авторки цієї статті (Краснощок, 2020; 2021). Крім того, ранній період творчості Д. Мійо розглядався нами при осмисленні концепції і сценічної драматургії його *cinema*-балету «Бик на даху» (Краснощок, 2009). Слід відзначити й дослідницькі роботи, що розкривають стильові тенденції, властиві представникам французького модернізму – статті О. Михайлової, які стосуються творчості Ф. Пуленка (Михайлова, 2008, 2019), та нещодавню присвячену його творчості публікацію у співавторстві (Drach, Cherckashina-Gubarenko, Chernyavska, Govorukhina, Mykhailova, 2021), а також спільні статті про вокально-інструментальний цикл Л. Дюрея «Бестіарій або Кортеж Орфея» (Aleksandrova & Krasnoshchek, 2020; Александрова & Краснощок, 2021). У 2021 році була опублікована стаття Шань Юйнаня, присвячена вокальній творчості Д. Мійо, де вокально-інструментальні цикли композитора розглядаються в контексті періоду його творчого становлення. Дослідник виявив суттєві тенденції, які сприяли формуванню індивідуального композиторського стилю та напрямку подальшому розвитку творчого шляху Д. Мійо (Шань Юйнань, 2021).

Мета цього дослідження – проаналізувати композиторську інтерпретацію віршів, що увійшли до вокально-інструментального циклу Д. Мійо «З неопублікованого записника Ежені де Герен» («D'un cahier inédit du journal d'Eugénie de Guérin»), та визначити специфіку семантики твору.

Для досягнення поставленої мети вирішуються такі **завдання**:

- 1) здійснено підрядковий переклад вербального тексту вокально-інструментального циклу;
- 2) проаналізовано образний ряд трьох віршів зі «Щоденника Ежені де Герен» і номерів циклу Д. Мійо;
- 3) здійснено аналіз інтонаційної драматургії циклу;
- 4) визначено особливості його семантики;
- 5) з'ясовано, за допомогою яких музичних засобів виразності композитор передає хворобливий стан, заявлений авторською ремаркою «*douloureusement*» («*болісно*»), що супроводжує всі номери циклу Д. Мійо.

Методологія дослідження. Визначення особливостей композиторської інтерпретації трьох віршів зі «Щоденника Ежені де Герен» (трактовки смислообразів літературного першоджерела, концепції камерно-вокального циклу, його інтонаційної драматургії та семантики) зумовило використання історико-контекстуального, компаративного, семантичного типів аналізу музично-поетичного тексту композиції Д. Мійо.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Вокально-інструментальний цикл «З неопублікованого щоденника Ежені де Герен» («*D'un cahier inédit du journal d'Eugénie de Guérin*» Даріуса Мійо *op.* 27, як йшлося вище, належить до раннього періоду його творчості. Він був написаний у 1915 році, ще до виходу у світ знаменитого «маніфесту» модернізму «Півень і Арлекін» Жана Кокто і раніше, ніж Анрі Колле (1920 року в тижневiku «*Comœdia*») назвав групу композиторів-авангардистів – прихильників «нової простоти» в музиці – «Французькою Шісткою». Ранній період творчості Д. Мійо характеризується зверненням до вокально-інструментальних жанрів та опери. Між 1910–1917 роками композитор написав більше 14-ти вокально-інструментальних творів. Циклу «*D'un cahier inédit du journal d'Eugénie de Guérin*» передувало створення трьох опер: «Заблудша вівця» (1910–1914), «Агамемнон» (1913), «Есфірь із Карпантра» (1910–1914). Широта інтересів композитора, яка об'єднала в його творчості стилістику класичної і популярної музики, на що вказує дослідник Манюель Корреа до Лаго у вступі до видання *сінета*-балету «Бик на даху» (Lago, 2001), поєднувалась у Д. Мійо зі щирим захопленням музично-поетичним фольклором і багатою літературою рідного йому Провансу. «Звукова аура Провансу», як зазначає Шань Юйнань у статті «Вокальна творчість Даріуса Мійо», пронизує ранній період творчості Д. Мійо, а «основним імпульсом для його музичних експериментів були літературні твори» (Шань Юйнань, 2021: 125). Крім того, дослідник доходить висновку, що «звернення до складної сучасної поезії дозволяє молодому композитору сміливо

відірватися від мовних кліше і шукати нових шляхів реалізації свого “Я”» (там само: 128).

Отже, творчим імпульсом до створення Д. Мійо цього раннього вокального циклу стало літературне першоджерело, яке належить перу французької письменниці Ежені де Герен (1805–1848), яка присвятила життя своєму рідному братові, видатному французькому поетові Морісу де Герену, творчість якого високо цінили поети-символісти. «Герени походили зі старої дворянської родини, родом із Венеції, яка століттями жила в Південній Франції. Серед своїх предків вони мали хрестоносців, єпископа, кількох кардиналів і великих магістрів ордена Святого Іоанна Єрусалимського. Попри своє знатне походження, на початку XIX століття вони перебували в дуже середньому стані. Пан де Герен, батько, втратив дружину, коли Ежені було 13 років, і залишився з чотирма дітьми: Ежені, Марі, Ерембергом і Морісом. На смертному одрі мати, прив’язана до Моріса сильніше, ніж до будь-кого з інших, через його красу та слабе здоров’я, доручила його опіці та турботі Ежені, яка його дуже любила. Фактично все її життя було присвячене братові», – повідомляє Л. Деламапп, автор статті про Ежені та Моріса Герен в «Католицькій енциклопедії (Delamarre, 1910). Любляча сестра, яка майже все своє життя провела в самоті старої дворянської садиби¹, листувалася з братом та вела щоденник. У ньому вона описала свої почуття і думки стосовно вічних тем, що цікавлять поетів: життя і смерті, вічності і миті, а також останні дні життя Моріса Герена. Після смерті брата нею була зібрана й підготовлена до видання літературна спадщина поета, а у 1855 році побачив світ щоденник Ежені де Герен, названий видавцями «Реліквії», призначений

¹ «Її спосіб життя був простим і надзвичайно християнським. Після того, як вона виконувала свої домашні обов’язки, вона віддавалася читанню. Життя святих, проповіді Боссює та інші релігійні твори були її улюбленим читанням. Вона також цікавилася літературою, і її “Щоденник” показує, що вона читала Гомера, Вергілія, Шекспіра, Данте, Скотта, Голдсмита, не кажучи вже про всіх великих майстрів французької літератури. Говорячи про своє читання, вона сказала: “Я читаю не для того, щоб стати вченою, а щоб піднести душу”» (Delamarre, 1910).

для читання тільки близькими людьми. Лише у 1862 році Жуль Барбе д'Оревильї опублікував «Щоденник Ежені де Герен» як літературний твір.

Печальний похмурий настрій віршів Ежені де Герен, адресованих хворому братові, які Д. Мійо відібрав для своєї композиції, перегукується із присвятою цього твору французькому поетові Лео Латілю (його повне ім'я – Леопольд Жозеф Шарль Латіль), який загинув під час Першої Світової війни, на період якої припадає створення вокального циклу.

Надамо підрядковий переклад віршів, до яких звернувся Д. Мійо, і які лягли в основу його композиторської інтерпретації.

* * *

Cette promenade avec toi...

Cette promenade avec toi,
Hier au soir,
M'a fait un bien infini.

Oh! Que l'épanchement soulage
Et rend l'âme légère.
C'est un faix porte a deux.

Toute peine qu'on peut dire
Tout pensée un peu amère,
Le present, l'avenir et toute la vie,

Ce grand fardeau,
Si grand sans Dieu
Et un ami.

Ця прогулянка з тобою...

Ця прогулянка з тобою,
Вчора ввечері,
Принесла мені нескінченне задоволення.

О! Як звірення звільняє
Та повертає душі легкість...
Це тягар, що несемо удвох.

Весь біль, що можливо висловити,
Усі думки, що так гірчать,
Сьогодення, майбутнє й все життя,

Це велика вага,
Така гігантська без Бога
І без друга.

* * *

Nous voilà donc exiléssé

Nous voilà donc exiléssé
Parés l'un de l'autre!
Mon ami, quele douleur dans mon
adieu d'hier,
Dans ce serrement main sur ton lit,
Dans cette sortie de chez toi!
J'y laissaia tout un avenir
De malheur.

Qu'espérer de ce qui se voit,
De ce qui se fait,
De ce qui nous sépare?
Mon ami, mon pauvre ami,
Force et courage!
J'espère te revoir aujourd'hui.
Ce que j'écris ici
Te viendra trop tard
Pour te server.

C'est pour l'heure qu'il faut gir,
C'est l'assaut,
Il faut emporter la place.

Mais éparguer le dedans,
S'il se peut ne blesser personne.
La difficile position mon Dieu!

І ось ми тут у вигнанні...

І ось ми тут у вигнанні
Прикрашені одне одним!
Мій друже, який біль у моєму
прощанні учора,
У цьому стисканні руки на твоєму ліжку,
У цьому виході з дому!
Я залишила там все майбутнє
Горе.

На що можемо ми сподіватися з побаченого,
З того, що зроблено,
З того, що нас розділяє?
Мій друже, мій бідний друже,
Сили і відваги!
Я сподіваюсь побачити тебе сьогодні знову.
Те, що я тут пишу,
Прийде до тебе надто пізно,
Щоб послужити тобі.

Це час, коли ми маємо діяти,
Це наступ,
Він має зштовхнути з місця.

Але бережи внутрішнє,
Якщо є можливим не ранили особистість.
Складне становище, мій Боже!

* * *

A mesure qu'on avance...

A mesure qu'on avance
La vie désenchante tantôt d'un côté,
Tantôt de l'autre.

C'est l'horizon perdu,
L'horizon atteint,
Qu'on voyait beau,
Qu'on voit.

Les réalités sont là dures sombres
Déchirantes, rocher ou ronces
Sous les tapis verts
Qui les couvrent.

L'illusion tapisse
Tout en ce monde.

У міру поступу вперед...

У міру поступу вперед,
Життя розчаровує то з одного боку,
То з іншого.

Це втрачений обрій,
Обрій досягнутий,
Який здавався нам прекрасним,
Який ми бачимо.

Реальність жорстка та похмура,
Краяння серця, скелі чи колючки
Під зеленими килимами,
Що їх приховують.

Ілюзія оточує
Все у цьому світі.

Усі три поезії передають різні грані душевного стану самовідданої сестри. Перший вірш «Ця прогулянка з тобою...» навіяний спогадом про зустріч і прогулянку з Морісом. Відчувається, що нещастя, яке трапилося з ним, героїня розділяє всією душею. Важко долати біль без Бога і без друга, але цю тяжку ношу легше нести удвох, повіряючи свої сумні тривожні думки близькій людині, любляча душа якої зберігає надію на одужання.

Другий вірш «І ось ми тут у вигнанні...» сповнений страхом перед неминучою втратою. Героїня готова діяти, готова на самопожертву. Вона бажає братові сили й мужності. Ежені сподівається, що фізичний біль Моріса не затьмарить його чисту душу.

Третя поезія «У міру поступу вперед...» має трагічний філософський смисл: все у світі недосконале і розчаровує, життєві ідеали, стремління й намагання – це красива ілюзія, цілковита омана, що приховує колючі терни та спричиняє нескінченний душевний біль.

Як і «Трьом поезіям Жана Кокто» Д. Мійо (1919), циклу «З неопублікованого записника Ежені де Герен» властиві риси «віршів із музикою». До них, передусім, належить індивідуалізація форми і образів, вокалізація поетичного тексту за взірцем ритмізованої прози, смислові паузи, гнучке звуковисотне підвищення або зниження інтонації з огляду на смисловий розвиток фрази вербального тексту. Традиції *melodie*, які втілював у своїй вокально-інструментальній творчості Д. Мійо, відбилися в мелодекламційному стилі вокалізації партії соліста. Ба більше, в усіх трьох номерах циклу характерною рисою просодії є відповідність кожного звуку вокальної партії кожному складу поетичного тексту.

Номери вокально-інструментального циклу не містять знаків альтерації при ключі та написані в повільному і дуже повільному темпах: «*Tres lent*», «*Lent*», «*Tres lent*». Це відповідає стилю щоденника Ежені де Герен, яка у подробицях описує свій душевний стан, свої почуття до важкохворого брата, фіксує свої роздуми на вічні теми, що турбують людину з давніх часів: про життя, красу природи і людської душі, про біль фізичний і духовний, про щастя жити і про те, що є смерть. Назви всіх трьох віршів збігаються з першим рядком вербального тексту.

Перший вірш із музикою «Ця прогулянка з тобою...» («*Cette promenade avec toi...*») – мініатюра. Лаконізм висловлювання властивий вокальним творам раннього періоду творчості Д. Мійо (див. Краснощок, 2023: 189). Музика Д. Мійо повною мірою відповідає тому трагічному змісту, який мають рядки зі щоденника Ежені де Герен. У творі втілено настрій і стан людини, яка вийшла на прогулянку з тяжкохворим, чия хода не може бути легкою й швидкою. Окрім дуже повільного темпу мініатюри, композитор регламентує її виконання ремаркою «*douloureusement*» («хворобливо»).

Номеру властивий монтажний тип драматургії. Показово, що крихітні фрагменти цілого, відокремлені один від одного двома

тактовими рисками, відповідають не лише поетичним строфам чи фразам, а й тим смислам, що їх вже за власною логікою запровадив композитор.

У цьому «вірші з музикою» фортепіанний вступ відсутній. Вокальна партія починає свій розвиток з першого такту твору. Фактично всі вокальні фрази виявляють низхідну спрямованість. Виняток становить центральна зона цілого, у якій виявляються три висхідні фрази, що відповідають таким поетичним рядкам: «*C'est un faix porte a deux*» («Це тягар, що несемо удвох»), «*tout pensée un peu amère*» («усі думки, що так гірчать»), «*le present, l'avenir et toute la vie*» («сьогодення, майбутнє й все життя»). У партії соліста превалює поступовий рух без значних стрибків, проте задіяні кварто-квінтові інтонації.

Фортепіанна фактура має декілька рівнів, які взаємодіють між собою і містять лейтінтони. Нижній фактурний шар ґрунтується на *basso ostinato* квінтових послідовностей, що символізують порожнечу надій і неминучість долі. Середній – тріольний рух восьмими тривалостями із залігованими нотами. Похитування із секундовими інтонаціями втілює образ сумної колискової. У верхньому шарі фактури проходять мелодичні лінії у висхідному русі, що немовби відображають надію, приховану в поетичному висловлюванні героїні.

Ще одним зі смислообразів твору є інтонема, «формула» якої складається з горизонтального *ostinato* септакордів, де превалює фонізм квінти, яке супроводжує звучання октав у високому регістрі. Багаторазове повторення цих структур привносить риси «дзвонистості». Діапазон стрибка від нижнього голосу першого акорду до нижнього голосу наступної октави становить велика септима через октаву, що створює особливу напругу.

На цьому елементі оснований увесь заключний розділ номера, який завершується розгорнутою фортепіанною постлюдією. Якщо вперше «дзвонистість» виявляється у звучанні октав на чергуванні звуків *g* та *cis*, то заключний розділ демонструє тотальний вихід до сфери *cis*. Мелодична лінія фортепіанної постлюдії завершується послідовним сходженням на кварту, квінту і малу секунду.

Аналіз інтонаційної драматургії номера «Ця прогулянка з тобою...» показав, що він пронизаний «ідеєю квінтовості», яка «заявлена» композитором у гармонічному вигляді і формує мелодичні лінії (чисті квінти, збільшені та зменшені).

У другому номері циклу «*I ось ми тут у вигнанні*» («*Nous voilà donc exiléssé...*») Д. Мійо не відходить від стану хворобливої печалі, якою просякнутий текст щоденника Ежені де Герен, й додає ту ж саму образну характеристику «*douloureusement*». Композитор не застосовує дрібного монтажу: у цьому номері є чотири умовних розділи: перший і заключний близькі за інтонаційним і смисловим змістом, проте останній є більш розгорнутим. Другий розділ контрастний першому за тематизмом і розміром (тридольність першого розділу змінюється на розмір 2/4). Третій – кульмінація твору.

Порівняно з першим номером, вокальна партія другого має більш розгорнуту мелодичну лінію, у ній поєднуються як дугоподібні фрази, так і речитація на одному звуці. Діапазон вокальної партії розширений: крім поступового руху, в ній присутні стрибки на великі інтервали.

Партія фортепіано першого умовного розділу містить три складові елементи. Нижній шар фактури – *ostinato* – монотонне погойдування двох акордів. Другий елемент – структури, основані на низхідних хроматичних послідовностях восьмими тривалостями в середньому голосі. Секвенційний оборот у поєднанні з повторюваними акордовими структурами нижнього шару фактури символізує стан нескінченного терпіння приречених людей (про що свідчить і зміст поетичного тексту). Композитор створює особливий звуковий ефект, пов'язаний з образом немов застиглого в очікуванні часу. На противагу цьому, мелодія верхнього голосу, навпаки, розвивається безперервно. Вертикальний зріз фактури виявляє домінування таких інтервалів, як зменшена кварта, чиста квінта, мала і велика сексти.

Другий, дводольний, розділ вірша вводить слухача в стан ще більшої безнадійності, що відповідає рядкам поетичного тексту: «*J'y laissaia tout un avenir de malheur*» («Я залишила там все майбутнє горе»). Похмурі октавні ходи в нижньому голосі фортепіанної партії (інтонема «року») поєднуються з мотивами, які складаються з терцій,

чий рух «кружляє» й візуально нагадує коло. Ці семантичні одиниці співпричетні до інтонеми колеса, смислообразу, який неодноразово використовували композитори-модерністи і сам Д. Мійо (див. Краснощок, 2023: 215).

У третьому розділі знов повертається музичний матеріал першої частини, перетворений за допомогою інверсії: акордові послідовності і повзучі хроматичні мотиви міняються місцями по вертикалі. Показово, що гармонічне наповнення акордів дещо модифікується. Якщо в першому розділі його складали квінти із секстами, то тут спостерігається поєднання квінт і чистих кварт. Звучання стає більш «порожнім» і холодним. Після вокальної фрази «*De se qui nous sépare?*» («З того, що нас розділяє?») у партії фортепіано проходить двотактова інтермедія, заснована на потоці низхідних паралельних квінт у верхньому шарі фактури і русі паралельними квартами в нижньому. Цей музичний смислообраз поглиблює ідею фатальної неминучості. Далі він поширюється і на вокальну партію (поетична фраза «*Mon ami, mon pauvre ami, force et courage!*» («Мій друже, мій бідний друже, сили і відваги!»)). Динаміка досягає **ff**, починається достатньо розгорнута кульмінаційна зона, де композитор додає ремарку «*augmentez*» («збільшувати, розвивати»), а далі наполягає на більш збудженому темповому русі (*animez encore*). Крик душі головної героїні (у вербальному тексті «*C'est pour l'heure qu'il faut gir; cest l'assaut, il faut emporter la place*» («Це час, коли ми маємо діяти, це наступ, він має зштовхнути з місця»)) супроводжується шеститактовим фрагментом, оснований на низхідному хроматичному звукоряді. Цей «потік відчаю» в нотному тексті охоплює чотири октави (від *fis* другої до *fis* великої октави).

У заключному розділі номера повертається музичний матеріал першого розділу, що пов'язаний із відчуттям хворобливого терпіння. Остання фраза соліста «*La difficile position, mon Dieu!*» («Складне становище, мій Боже!») накладається в партії фортепіано на затриманий акорд *fis-cis-gis* в нижньому голосі. Верхній фактурний зріз – це низхідний рух паралельних квінт четвертними тривалостями зі згасаючою динамікою (*diminuendo* до **ppp**).

Своєрідною рисою цього номера є те, що в ньому композитор музичними засобами передає зміну душевного стану авторки щоденника: хворобливі нарікання під ударами долі та відчуття її невідворотності змінюються розпачем, а потім людина знаходить у собі сили терпіти жакливе життя. Д. Мійо, тонко проникаючи у смислові зміни поетичних рядків, ніби хоче додати свою думку: люди повинні вміти витримувати будь-які випробування.

У третьому номері «*A mesure qu'on avance*» («У міру поступу вперед»), як і в попередніх, Д. Мійо повторює ремарку «*doulouressement*». Отже, ця емоційна константа визначає всю музичну драматургію цілого.

Цей «вірш із музикою» написано в поліфонічній формі, близькій до фугато. Номер відкриває розгорнутий фортепіанний вступ (10 тактів). Основна тема проходить у верхньому голосі, з'являється в середньому і тричі проводиться в нижньому (кожний раз на квінту нижче). Такий прийом немов передає трагічне становище головної героїні, яка дедалі сильніше і сильніше занурюється у своє горе. Знов композитор звертається до монтажного типу драматургії з використанням змінного розміру.

Вступ вокальної партії (фраза «*A mesure qu'on avance*») накладається на партію фортепіано, у якій з'являється мірне погойдування четвертними тривалостями у верхньому голосі та «кругообіг» початкового мотиву головної теми фугато.

У другій вокальній фразі «обертання» початкового мотиву теми продовжується, а в інтонаційній драматургії фортепіанної партії виникають два нові елементи: фрагментарно представлений хроматичний звукоряд у висхідному русі та *ostinato* гармонічних квінт цілими тривалостями в нижньому фактурному шарі. На цьому «фундаменті», що уособлює похмуре спустошення, базується вся музична тканина, що супроводжує другу строфу вербального тексту, фортепіанна інтермедія, що розділяє другу і третю строфи поетичного тексту, та заключний розділ.

Остання фраза другої строфи «*Qu'on voit*» («Який ми бачимо») у вокальній партії завершується стрибком на чисту кварту до звука *cis*, який триває більше такту. У цьому епізоді в середньому голосі

партії фортепіано з'являються інтонації зітхання, верхній фактурний шар насичений акордовими послідовностями кварто-квінтового наповнення у висхідному русі.

Друга строфа вірша та фортепіанна інтермедія не позбавлені рис музичної колористики, що підтверджує зв'язок композиторського стилю раннього періоду творчості Д. Мійо з імпресіонізмом. На спадкоємність із пошуками найбільш значних представників цього стилю – К. Дебюссі, М. Равеля, Г. Форе – вказує Шань Юйнань (2021: 128).

Хроматичні послідовності, інтонама зітхання, *ostinato* гармонічних квінт у нижньому шарі фактури та акордові послідовності кварто-квінтового наповнення відтворюють заявлений у літературному тексті образ горизонту, що пов'язаний з мріями головної героїні: «*C'est l'horizon perdu, l'horizon atteint, qu'on voyait beau*» («Це втрачений обрій, обрій досягнутий, який здавався нам прекрасним»).

Динаміка фортепіанної інтермедії, згідно вказівці Д. Мійо, розвивається в діапазоні від *ppp* до *pp*. Цей фрагмент є тихою кульмінацією як номера «*A mesure qu'on avance*», так і всього вокально-інструментального циклу.

Третя строфа, що починається із фрази «*Les réalités sont là dures sombres*» («Реальність жорстка та похмура»), повертає слухача від образу солодких мрій до суворої буденності життя. Вокальні фрази в низхідному русі репрезентують інтоному зітхання з акцентами на першому звуці. У партії фортепіано основна тема укрупнюється (проходить не восьмими, а четвертними тривалостями). У середньому голосі фугато неухильно рухаються послідовності квартсекстакордів.

Розділ ґрунтується на інтономі кола. Цей смислообраз створюється за допомогою багаторазового повторення першого мотиву теми у фортепіанній партії. Композитор здійснює своєрідний діалог між верхнім і середнім голосами, який переростає в п'ятитактове «кружляння» секвенцій тільки у верхньому голосі.

Фінальна вокальна фраза «*L'illusion tapisse tout en ce monde*» («Ілюзія оточує все у цьому світі») приводить до заліганої цілої ноти *gis*, що не дає відчуття устою. У нижньому голосі фортепіанної

партії стверджується чиста квінта, мелодія верхнього голосу піднімається і досягає четвертої октави теж чистою квінтою. Композитор немов ставить «знак питання» щодо майбутнього героїв щоденника Ежені де Герен.

Висновки.

Концепція, музична драматургія і семантика композиторської інтерпретації «Щоденника Ежені де Герен», яка була здійснена Д. Мійо, повністю втілила завдання передати за допомогою музики образний світ літературного першоджерела з його відчуттям болю, фізичного та душевного.

У вокально-інструментальному циклі кожен «вірш з музикою» тяжіє до певної тональної сфери і має тональний центр, однак Д. Мійо звертається до розширеної тональності, й таким чином підкреслює роль звукової фарби.

Форма першого номера циклу «Ця прогулянка з тобою...» («*Cette promenade avec toi...*») проста двочастинна, між розділами наявна мініатюрна інтермедія (два такти). Другий номер «І ось ми тут у вигнанні» («*Nous voilà donc exiléssé...*») – найбільш масштабний (написаний у тричастинній формі із серединою, що продовжує розвиток (19 тактів + 23 тактів + 13 тактів). У драматургії цілого номеру «І ось ми тут у вигнанні» є найбільш насиченим у динамічному відношенні, що відповідає функції смислової кульмінації циклу. Номер третій «*A mesure qu'on avance...*» («У міру поступу вперед...») – двочастинний. Цикл демонструє монтажний тип драматургії та лаконізм висловлювання. Аналіз музичної драматургії виявив наскрізні лейтінтонеми і символи: дзвонів, колискової, зітхання, колеса, року.

Фактура вокально-інструментального циклу поліфонізована, особливо у третьому номері, якому притаманні риси фугато. У вступі репрезентовано чотири голоси, що розвиваються в партії фортепіано, а далі, у другому розділі твору, цей тематизм звучить в ритмічному збільшенні.

Гармонії, до яких звертається композитор, насичені такими інтервалами, як кварта, квінти, тритони, які він зв'язує з образами спустошення, болю, душевного і фізичного страждання. Квінтови

співзвуччя у крайніх регістрах, на фоні яких проходять мелодизовані підголоски, виконують колористичну функцію, що вносить риси імпресіоністичної виразності (особливо це відчутно у третьому номері циклу).

Вокальна партія декламаційно-речитативна: ритм складний, орієнтований на ритміку вірша. Речитація на одному звуці та відповідність одного звуку одному складу тексту вокальної партії свідчить про наближення до псалмодії та декламаційності, що узгоджена із просодією французької віршованої мови. Вокальні фрази повторюють структуру віршованих рядків (перший і третій номери). Вони вільні за музичною будовою та збігаються зі словесними фразами. Д. Мійо звертається до перемінного розміру (в першому номері в кожному такті, у третьому – через два і три такти), що пов'язано з типом віршування Ежені де Герен.

Інтонаційну специфіку твору Д. Мійо визначає застосування в його музичній тканині інтервалу квінти як семантичного зерна, і це є ключовою особливістю його музично-драматургічного розвитку.

Перспектива подальших розвідок пов'язана з вивченням вокально-інструментальної спадщини Д. Мійо більш пізнього періоду творчості у порівнянні з її ранніми зразками та виявленням особливостей формування індивідуального стилю композитора.

ЛІТЕРАТУРА

- Александрова, О., Краснощок, К. (2020). Вокально-інструментальний цикл «Бестіарій або Кортж Орфея» Луї Дюрея: від поетичної метафори до музичного смислообразу. *Музичне мистецтво і культура*, 31, 21–36.
- Краснощок, Е. (2009). Роль Ж. Кокто в оформленні сценічного пространства сіпета-балета Д. Мійо «Бык на крыше». *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 24, 237–248.
- Краснощок, Е. (2020). Вокальний цикл Луи Дюрея «Три песни басков» на стихи Жана Кокто в контексте раннего периода творчества композитора. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 29 (5), 112–119.

- Краснощок, К. (2012). *Композиторська інтерпретація художньо-естетичного спадку Жана Кокто в творчості представників французького модернізму ХХ століття*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Краснощок, К. (2021). Цикл віршів Г. Аполлінера «Бестиарій або кортеж Орфея» в композиторських інтерпретаціях Л. Дюрея та Ф. Пуленка. *Часопис національної музикальної академії імені П. І. Чайковського*, 3–4 (52–53), 80–98.
- Краснощок, К. (2023). Камерно-вокальні цикли Д. Мійо та А. Онегера на вірші Ж. Кокто в колесі буття французького модернізму. У кн. *Фортепіанне мистецтво в європейському часопросторі*. (Колективна монографія), сс. 186–219. Харків: ХНУМ.
- Михайлова, О. (2008). Музикальна живопись Франсиса Пуленка. *Науковий вісник національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 73, 153–161.
- Михайлова, О. (2019). Феномен «Прогулянок» у французькому мистецтві. *Аспекти історичного музикознавства*, 15, 119–137.
- Шань Юйнань. (2021). Вокальна творчість Даріуса Мійо: період становлення. *Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової*, 33 (1), 121–130. DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-1-10>
- Aleksandrova, O., & Krasnoshchek, K. (2020). Musical-Poetic Allegories of the Vocal-Instrumental Cycle “The Bestiary or Procession of Orpheus” by Louis Durey and Guillaume Apollinaire. *Journal of History Culture and Art Research*, 9 (4), 376–386. DOI: 10. 7596/taksad.v9i4.2889.
- Delamarre, L. (1910). Guérin. In *The Catholic Encyclopedia*. New York: Robert Appleton Company. <http://www.newadvent.org/cathen/07060a.htm>
- Drach I., Cherkashina-Gubarenko, M., Chernyavska M., Govorukhina N., & Mykhailova O. (2021). Francis Poulenc’s Music through Screen Media. *European Journal of Media, Art and Photography*, 9, 2, 92–105. <https://ejmap.sk/francis-poulencs-music-through-screen-media/>
- Lago, M. A. (2001). Composition in the Age of Ready-Mades. (Introduction for the Dover edition *Le Boeuf sur le Toit* by Darius Milhaud). In Milhaud, D., *Le Boeuf sur le Toit for Piano Four Hands, Op. 58. (The Nothing Doing Bar)*, pp. 15–19. Mineola, N.Y.: Dover Publications inc.

REFERENCES

- Aleksandrova, O., Krasnoshchok, K. (2020). Vocal-instrumental cycle «Bestiary or Cortege of Orpheus» by Louis Durey: from poetic metaphor to musical meaning. *Musical Art and Culture*, 31, 21–36 [in Ukrainian]
- Aleksandrova, O., & Krasnoshchek, K. (2020). Musical-Poetic Allegories of the Vocal-Instrumental Cycle “The Bestiary or Procession of Orpheus” by Louis Durey and Guillaume Apollinaire. *Journal of History Culture and Art Research*, 9 (4), 376–386. DOI: 10. 7596/taksad.v9i4.2889 [in English].
- Delamarre, L. (1910). Guérin. In *The Catholic Encyclopedia*. New York: Robert Appleton Company. <http://www.newadvent.org/cathen/07060a.htm> [in English].
- Drach I., Cherkashina-Gubarenko, M., Chernyavska M., Govorukhina N., & Mykhailova O. (2021). Francis Poulenc’s Music through Screen Media. *European Journal of Media, Art and Photography*, 9, 2, 92–105. <https://ejmap.sk/francis-poulencs-music-through-screen-media/> [in English].
- Krasnoshchok, K. (2012). *Composer's interpretation of Jean Cocteau's artistic and aesthetic heritage in the works of representatives of French modernism of the XX century* (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts [in Ukrainian].
- Krasnoshchok, K. (2020). Vocal cycle of Louis Durey’s “Three Basque Songs” on the poems of Jean Cocteau in the context of the early period of the composer's work. *Topical issues of the humanities*, 29, 112–119 [in Russian].
- Krasnoshchok, K., Oleksandrova, O. (2021). Bestiary or Cortege of Orpheus by L. Durey: from poetic metaphor to musical meaning. *Scientific Bulletin of the Odesa A. V. Nezhdanova National Music Academy*, 31 (2), 21–35 [in Ukrainian].
- Krasnoshchok, K. (2009). The role of J. Cocteau in the design of the stage space of D. Milhaud’s cinema-ballet “Bull on the Roof”. *Problems of interaction of art, pedagogy, & theory and practice of education*, 24, 237–248 [in Russian].
- Krasnoshchok, K. (2021). A cycle of poems by G. Apollinaire in composers' interpretations by L. Durey and F. Poulenc. *Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 3–4 (52–53), 80–98 [in Ukrainian].
- Krasnoshchok, K. (2023). Chamber Vocal Cycles by D. Milhaud and A. Onegger to Poems by J. Cocteau in the Wheel of Being of French Modernism. In *Piano art in the European time space*. (A collective monograph), 186–219. Kharkiv, KhNUA [in Ukrainian].
- Lago, M. A. (2001). Composition in the Age of Ready-Mades. (Introduction for the Dover edition *Le Boeuf sur le Toit* by Darius Milhaud). In Milhaud, D.,

- Le Boeuf sur le Toit* for Piano Four Hands, Op. 58. (The Nothing Doing Bar), pp. 15–19. Mineola, N.Y.: Dover Publications inc. [in English].
- Mykhailova, O. (2008). Musical painting of Francis Poulenc. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 73, 153–161 [in Russian].
- Mykhailova, O. (2019). The Phenomenon of “Walks” in French Art. *Aspects of historical musicology*, 15, 119–137 [in Ukrainian].
- Shan Yunan (2021). Darius Milhaud's vocal creativity: a period of formation. *Scientific Bulletin of the Odesa A. V. Nezhdanova National Music Academy*, 33 (1), 121–130 [in Ukrainian].

Kateryna Krasnoshchok

Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts,
 PhD in Art Studies, Associate Professor,
 the Department of General and Specialized Piano
 ORCID iD: 0000-0003-0804-6807
 e-mail katryn4444@gmail.com

Pages of Eugenie de Guérin's “Diary” in the musical embodiment by Darius Milhaud

Statement of the problem.

The vocal-instrumental cycle «D'un cahier inédit du journal d'Eugénie de Guérin» (“From the Unpublished Diary by Eugénie de Guérin”) op. 27 (1915) is a work by D. Milhaud that was composed when the composer was twenty-four years old. The literary source attracts attention for the fact that it was written not to demonstrate the literary talent of the poetess, but as a confession of the human soul. Currently, domestic musicology does not have significant experience in researching musical interpretations of works of this type, and the “Diary by Eugénie de Guérin” has never been translated into Ukrainian. The vocal-instrumental cycle of D. Milhaud, created on this poetic basis, has not been systematically analyzed. Therefore, the study of this little-known in Ukraine opus of one of the brightest composers of the “Group of Six” appears as an urgent research task. In addition, a detailed analysis of vocal and instrumental works of the era of modernism will contribute to a deeper immersion in the spiritual world of representatives of this artistic direction, as well as to the expansion of the modern performing repertoire.

Objectives, methods, and novelty of the research.

The purpose of the study is to systematically analyze the composer's interpretation of the “poems with music” included in the vocal-instrumental cycle

by D. Milhaud. The scientific novelty of it is due to the fact that D. Milhaud's vocal-instrumental cycle «D'un cahier inédit du journal d'Eugénie de Guérin» op. 27 has not been studied in detail in the national musicology. For the first time it was considered to find out what musical means of expression the composer used to convey the idea declared by the author's remark «douloureusement» («painful»), which accompanies all the numbers of the work. The work set the task of revealing the specifics of the means of musical expressiveness used by the composer to embody the semantics of poetic images related to the feelings of physical and mental pain that D. Milhaud found in the poetic original source. In the study, for the first time, a linear Ukrainian translation of the verbal text of D. Milhaud's cycle is provided. Historical and contextual, comparative, systematic and analytical research methods were used.

Research results and conclusion.

«D'un cahier inédit du journal d'Eugénie de Guérin» is associated with the feeling of pain and sadness, which accompanies all three numbers. Each poem with music gravitates toward a certain tonal sphere. The composer refers to an extended tonality. This principle emphasizes the coloristic function of the musical palette of the work. The cycle reveals a montage type of drama and laconicism of expression. The texture of the vocal-instrumental cycle is polyphonized, especially in the third number, which has fugato features. The harmony is saturated with such intervals as fourth, fifth and tritone. This is associated with images of devastation, pain, mental and physical suffering. The use of fifth that dominates in the musical texture of the work and it is the semantic grain, the key of the intonational dramaturgy, is also served this goal. The vocal part is declamatory and recitative, close to the type of psalmody, the rhythm is complex, directly oriented to poetic versification. D. Milhaud tends to use variable sizes, which is connected with the specific of Eugène de Guérin's verse technique. The analysis of the musical drama revealed leitintonemes and symbols: the intonemas of the bell sounds, lullaby, destiny, sigh, wheel.

The prospects for further research related to the study of D. Milhaud's vocal and instrumental works of the mature period, comparative analysis with early examples of his work and identification of the peculiarities of the formation of an individual style by the composer.

Key words: vocal-instrumental cycle; composer interpretation; semantics; intonation; poem; intonation drama; semantic definition.

Стаття надійшла до редакції 20 лютого 2024 року

Розділ 2.

МУЗИЧНИЙ ПРОСТІР УКРАЇНИ

УДК 78.071.1(477)(092):782.8

DOI 10.34064/khnum2-3405

Жданько Андрій Миколайович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
кафедра історії української та зарубіжної музики
e-mail:alconostart@gmail.com
ORCID iD: 0000-0001-5551-6942

Олійник Світлана Олегівна

Кременецька обласна гуманітарно-педагогічна академія імені Т. Шевченка,
асистент кафедри мистецьких дисциплін та методик їх навчання
e-mail:svitlanaoliinyk19@gmail.com
ORCID iD: 0009-0002-4946-4204

**Топос Гуцульщини в опереті Ярослава Барнича
«Гуцулка Ксеня»**

Ярослав Барнич (1896–1967), ім'я якого протягом тривалого часу було викреслене з історії вітчизняної музики, – яскрава постать в українській музичній культурі середини ХХ століття, талановитий композитор, якого називали «українським Лєгаром», чудовий педагог, обдарований диригент та активний громадсько-суспільний діяч-просвітник. Серед жанрової палітри творів митця яскраво виділяється жанр оперети. Попри те, що композитор створив усього чотири зразка цього жанру, Я. Барнич зумів здійснити його революційні зміни та здобути статус «творця модерної української оперети». Найвідомішою та найяскравішою серед музично-сценічних композицій митця й надалі залишається «Гуцулка Ксеня», яка вповні виражає головні риси оновленого жанру. Сьогодні ця оперета з величезним успіхом виконується у багатьох містах України та за її межами, а музично-сценічна спадщина композитора становить неабиякий інтерес для сучасних музикознавців-дослідників. Стаття має на меті виявити ознаки втілення традиційної гуцульської музичної культури в опереті Я. Барнича «Гуцулка Ксеня». Інноваційність цієї розвідки полягає у залученні до поля вітчизняних музикознавчих досліджень творчості

Я. Барнича шляхом вперше здійсненого комплексного музичного аналізу названої оперети: з простеженням на її прикладі засобів модернізації цього жанру в українській музиці; визначенням соціокультурних та автобіографічних маркерів і виявленням специфіки використання у творі елементів гуцульської фольклорної музичної традиції. Підсумовано, що «Гуцулка Ксеня» Я. Барнича презентує жанр модерної української оперети (який суттєво наближений до неовіденської оперети), містить певні автобіографічні та соціокультурні маркери (що дозволяють осягнути ідею твору), демонструє зв'язок музичного матеріалу із традиціями гуцульської музичної культури.

Ключові слова: *модерна українська оперета; жанр; автобіографічні риси; музично-сценічні маркери; Гуцульщина; гуцульська музична традиція, комплексний аналіз.*

Постановка проблеми.

Ярослав Барнич (1896–1967) – яскрава постать у західноукраїнській музичній культурі середини ХХ століття, один з перших композиторів у жанрі пісні-танго, автор славнозвісної «Гуцулки Ксені», відомий як творець сучасної української оперети, «український Легар». Митець розпочинав свою різновекторну творчу діяльність на теренах сучасних Івано-Франківщини, Закарпаття та Львівщини, а згодом продовжив працювати вже в еміграції. Я. Барнич був дуже багатогранною особистістю: талановитий композитор, чудовий педагог, обдарований диригент і активний громадсько-суспільний діяч-просвітник. Митець завжди мав чітку національно скеровану позицію, пропагував рідну музичну культуру як в Україні, так і за її межами, прагнучи до збереження національної свідомості емігрантів. На жаль, ім'я Я. Барнича після його вимушеної еміграції в 1944 році тривалий час замовчувалося, а його творчість у радянський період була під забороною. Лише після здобуття Україною незалежності музикознавці активно почали вивчати особистість композитора, відшукувати та пропагувати його твори. Зараз музика Я. Барнича активно стверджується в українській музичній культурі, відбувається відродження та популяризація його забутих композицій, зокрема пісень-танго та чотирьох оперет.

Опереті у творчості композитора належить особливе місце. Я. Барнич прагнув до вдосконалення та збагачення цього жанру й доклав багато зусиль для осучаснення тогочасної української оперети, завдяки чому набув слави «творця модерної української оперети». Важливими, з-поміж інших, ознаками оновленого опереткового жанру є, за думкою Я. Барнича, висвітлення актуальної дійсності та опора на національний музичний матеріал (Філоненко, 1999: 75–82). Цими рисами наділена найяскравіша, найпопулярніша, найбільш репертуарна оперета композитора – «Гуцулка Ксеня». Після свого створення у 1938 році, оперета в Україні виконувалась, на жаль, лише декілька разів. Проте після еміграції композитора за кордон поновлена версія «Гуцулки Ксені» з величезним успіхом проходила в містах Канади та США. А в 1956 році оперету було офільмовано, кінострічка мала велику популярність серед українських емігрантів.

Зараз – у період активного вивчення постаті композитора та відродження його творчої спадщини – «Гуцулка Ксеня» поставлена з величезним успіхом у багатьох містах України (Львів, Луцьк, Тернопіль, Дрогобич, Івано-Франківськ, Хмельницький) та за її межами (Лондон, Варшава, Філадельфія, Чикаго). До того ж, типова навчальна програми з дисципліни «Музична література» 2022 року для середнього (базового) рівня початкової професійної освіти з музичного мистецтва вказує на доцільність ознайомлення учнів з оперетою «Гуцулка Ксеня» Я. Барнича в контексті вивчення синтетичних жанрів. Проте, слід зауважити, що лібрето й партитура оперети були видані нещодавно – у 2019 році, і, крім авторів цієї наукової розвідки, до аналізу твору загалом не вдавались сучасні музикознавці-дослідники. Отже, зважаючи на теперішні успішні постановки та майбутній репертуарний потенціал «Гуцулки Ксені», а також з огляду на навчально-педагогічну необхідність, вважаємо за доцільне здійснити комплексний аналіз цієї оперети; розглянути на її прикладі ознаки модернізації жанру, трансформованого Я. Барничем, та відображення в опереті тогочасної соціокультурної ситуації гуцульського краю; окреслити національний вимір музично-драматичного синтезу у цьому творі.

Останні дослідження та публікації за темою. Оскільки постать Ярослава Барнича увійшла в музикознавчий дослідницький простір лише після здобуття Україною незалежності, наразі існує незначна кількість наукових праць, що висвітлюють особистість митця та аналізують його композиторський доробок. Серед дослідників, що розробляють цю проблематику, назовемо Л. Філоненка (Філоненко, 1999, 2009, 2017), який працює над вивченням життя і творчості Я. Барнича у цілому і популяризацією його творів; Л. Турчак (Турчак, 2019, 2020) та О. Яцківа (Яцків, 2002), у працях яких здебільшого розглядається пісенна і хорова творчість композитора; Л. Буру (1961), що фокусує увагу на диригентсько-хоровій діяльності митця в еміграції. Проте, як згадувалося раніше, комплексний аналіз лібрето і партитури оперети Я. Барнича «Гуцулка Ксеня» досі не був здійснений музикознавцями.

Отже, ця **стаття є першою спробою** комплексного аналізу твору; її **мета** – виявлення ознак втілення в опереті Я. Барнича традиційної гуцульської музичної культури.

Методологія дослідження. Залучені такі дослідницькі методи, як *архівно-бібліографічний*, покликаний узагальнити інформацію щодо наявних праць про творчість композитора; *компаративний*, спрямований на виявлення рис жанрової моделі, на яку орієнтовано «Гуцулку Ксеню», а також її зв'язків із традиційною гуцульською музичною культурою; *семантичний* – для з'ясування змістово-філософського та автобіографічного смислу використання в опереті лейттеми та лейттембру, ремінісцентного принципу та інтонаційних зв'язків, застосування композитором народних інструментів Гуцульщини; *композиційно-драматургічний* – для визначення драматургічних функцій музики у творі.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Як один із жанрових різновидів музичного театру, що має самостійний образно-змістовий стрій, *оперета* дотепер постає як явище відносно маловивчене. У вітчизняному музикознавстві вона донедавна все ж сприймалася як другорядний жанр, і тому не отримувала серйозного й повного висвітлення, а визначення терміна «оперета»

весь час змінювалося. В «Українській музичній енциклопедії» (2016: 463) знаходимо найбільш поширений опис цього жанру, ознаки якого, на нашу думку, влучно характеризують оперети Я. Барнича: *оперета* – це «один із різновидів театру музичного, переважно розважальна музично-сценічна вистава, де вокальні і хореографічні номери чергуються з розмовними сценами, а в основі музичної драматургії – різні форми (переважно куплетні) побутової та естрадної музики. Специфічні оперні форми – арії, ансамблі, хори – теж переважно пісенно-танцювальні, коротші та полегшені. Склад оркестру, зазвичай, класичний. Музика ... більш демократична». Вокальні та хореографічні номери оперети беруть участь у розвитку дії, утверджують основну ідею, нерозривно пов'язані із загальною драматургією твору. На відміну від водевілю, ревю та інших різновидів музичної комедії, драми, музика перебуває тут в паритетних відносинах з драматичною дією, а не виконує ілюстративну функцію.

З перших днів свого існування оперета орієнтувалася на запити публіки, була демократичним, масовим жанром, відображала актуальні суспільні події, явища. Завдяки своєму загальнодоступному спрямуванню вона здатна привернути увагу більшості населення до злободенних проблем, дохідливо їх пояснити, і у цьому вона має перевагу над серйозними жанрами. Як зазначає *Encyclopaedia Britannica* (Operetta, n.d.), оперета «бере початок частково у традиціях популярних театральних жанрів, таких як комедія дель арте, яка процвітала в Італії з 16 по 18 століття, водевіль у Франції та англійська опера-балада», жанрах, які мають фольклорні витоки, тобто генетично пов'язана з народними музичними інтонаціями. Композитори кінця XIX – початку XX століття, що творили у цьому жанрі, активно застосовували пісенні й танцювальні мелодії та ритми, які побутували в той час – вальсу, канкану, чардашу, джазу. Те ж саме спостерігаємо в оперетах Я. Барнича: опору на гуцульський фольклор, використання мелодично-ритмічних моделей популярних тоді танго та вальсу. Творцем «паризької» оперети і натхненником європейських композиторів-послідовників у цьому жанрі є Ж. Оффенбах. Королем «віденської» оперети вважають Й. Штрауса-молодшого. На початку XX століття виникає «невіденська» оперета, на яку,

зокрема, орієнтувався Я. Барнич. Найвизначніші її представники – І. Кальман («Королева чардашу» («Сильва») 1915, «Голландочка», 1920, «Баядера», 1921, «Маріца», 1924, «Принцеса цирку», 1926, «Фіалка Монмартра», 1930 та ін.) та Ф. Легар («Весела вдова», 1905, «Граф Люксембург», 1909, «Циганське кохання», 1910, «Єва», 1911, «Фраскіта», 1922, «Паганіні», 1925, «Джудітта», 1934 та ін.).

Однозначно встановити основоположника української оперети ми не можемо, оскільки, відповідно до різних трактувань жанру, у наукових джерелах називають різних композиторів. Більшість дослідників родоначальником української радянської оперети і музичної комедії вважає О. Рябова з його знаменитою «Коломбіною» (1923, лібрето В. Ленського), що продовжувала традиції західної оперети. Серед найпопулярніших оперет композитора – «Весілля в Малинівці» (1937), «Червона калина» (1954). А його «Сорочинський ярмарок» (1936) та «Майська ніч» (1937), за твердженням І. Сікорської, демонструють вдаль поєднання класичних традицій національного музично-драматичного театру (опора на український народний мелос) із найкращими західними здобутками жанру (розгорнуті оперетні форми, водночас мелодійність і доступність музики) (Українська музична енциклопедія, 2016: 465).

У жанрі української оперети працювали М. Вериківський, А. Кос-Анатольський, К. Данькевич, В. Гомоляка, О. Сандлер, Я. Цегляр, А. Філіпенко, Л. Колодуб, О. Білаш, В. Нахабін, Я. Ярославенко (Вінцовський). Натомість в «Українській музичній енциклопедії» (2016: 464) як основоположник власне «нової» української оперети поданий Я. Барнич, який переніс західноєвропейські традиції жанру на український ґрунт. Свої оперети композитор почав створювати в 1930 роках. Зазначимо, що в 1929 році «в Харкові з ініціативи новаторського театру “Березіль” та його лідера Леся Курбаса було створено театр музичної комедії, покликаний відродити й оновити традиції національної оперети, започатковані Миколою Лисенком і Кирилом Стеценком» (Станішевський, 2009: 12). Ідентичне завдання мав на меті Я. Барнич. Зі слів його дружини довідуємося, що музичні твори М. Лисенка та К. Стеценка були надзвичайно дорогі та рідні, проте «...вже хотілося

мати щось нове, але своє, більш сучасне», українську модерну оперету (Філоненко, 1999: 76). Тобто спостерігаємо, що явище оновлення жанру національної оперети не було локальним, а охоплювало одночасно різні регіони України, відбувалося як на Сході, так і на Заході.

Зауважимо, що український театр на початку XX століття був все ще музично-драматичним, орієнтувався на традицію XIX століття. Не було різкої відміни між оперними і драматичними спектаклями, у них грали одні й ті ж актори. Оперу виконувалися з розмовними діалогами, натомість драматичні п'єси були насичені вставними музичними епізодами (народними піснями, танцями й хорами) (Архімович, Каришева, Шеффер, & Шреєр-Ткаченко, 1964: 183). Це, безумовно, викликало особливості композиторського оформлення музично-драматичних вистав і власне роботи над музичними жанрами: операми, оперетами. Важливим є й те, що до більшості музично-драматичних спектаклів, водевілів, лібрето створювали літератори та драматурги, які відводили музиці лише допоміжну, другорядну роль, надавали їй значення ілюстративного компонента. Однак Я. Барнич брав активну участь у створенні лібрето до своєї першої оперети «Дівча з Маслосоюзу» (1932–1933), а до трьох наступних оперет лібрето писав сам. Це надавало змогу композитору зрівняти у правах музичну та драматичну складові твору, втілити в літературній основі закони музичної драматургії.

Сьогодні оперета – досить поширена в Україні і, незважаючи на те, що в нас є всього три спеціалізовані театри для цього жанру – у Києві, Харкові та Одесі, «...оперетні вистави, зокрема віденську, невіденську й українську класику, мають у діючому репертуарі майже всі обласні музично-драматичні колективи й окремі оперні» (Станішевський, 2009: 12). Відбувається й поступове відродження оперетної спадщини Я. Барнича: «Гуцулка Ксеня» та «Шаріка» виконуються у багатьох містах Західної України.

Вже після постановки першої оперети Я. Барнича окремі критики назвали композитора «українським Легаром» (Філоненко, 1999: 78). Так само, як Ф. Легар у XX столітті оновлював віденський оперетний жанр, Я. Барнич модернізував українську оперету. Композитор був добре ознайомлений із західноєвропейською оперетною спадщиною:

у репертуарі театрів, з якими співпрацював митець як диригент та художній керівник, обов'язково були присутні визначні зразки цього жанру. Можемо припустити, що при написанні своїх оперет Я. Барнич спирався на творчість Ф. Легара, яка демонструє всі основні якості оперети XX століття, наслідував окремі його принципи роботи над жанром, вивчав досягнення неовіденської оперети в цілому.

Знаходимо багато спільного в музичній драматургії творів та композиторському підході до жанру в обох митців. Як і Ф. Легар, Я. Барнич прагнув вивести оперету з розважальної сфери, поставити її на один щабель із жанрами серйозного мистецтва. Обидва композитори ніколи не обмежували свої опереткові твори чисто розважальним характером, не будували їх за таким принципом. Обов'язково висвітлювали в них соціальну проблематику, актуальну дійсність, змальовували образи та внутрішньопсихологічні особливості національних героїв, насичували твори автентичними фольклорними пісенно-танцювальними мотивами. Спільним для обох композиторів є також формування музичної лексики оперет на основі звучань, що побутують у певному актуальному хронотопі, та опора на шлягерність (не лише у другорядних номерах, а й для характеристики головних персонажів) як один із принципів цілісності композиції. Наприклад, в опереті «Гуцулка Ксеня» Я. Барнича однойменна пісня-танго наскрізно проходить через увесь твір, з'являється в кульмінаційних точках оперети, стає об'єднуювальним фактором музичної форми, надає композиції цілісності. Ця пісня-шлягер несе чітке і важливе смислове навантаження, нерозривно пов'язана з образом головної героїні та основною ідеєю твору, при цьому завдяки простій формі, насиченості масовими мелодико-ритмічними формулами легко сприймається та запам'ятовується слухачами, допомагає їм слідувати за музичною драматургією оперети.

Так само, як і в легарівських партитурах, у музичних композиціях Я. Барнича особливого значення набувають лейттебри солюючих інструментів, ремінісцентний принцип та система тематичних реприз (інтонаційних арок). «Гуцулка Ксеня» може слугувати прикладом цього. *Лейттебром* образу головної героїні виступає

скрипка, суттєве значення в опереті надається флейті (що протягом усього твору імітує звучання більш традиційного для Гуцульщини інструмента – сопілки) та цимбалам як автентично гуцульському інструменту. Скрипка, сопілка та цимбали є основними, провідними інструментами традиційного карпатського ансамблю, широко відомого під назвою «троїста музика» (Шостак, 2016: 147), або, як мовлять на Гуцульщині, «велика музика» чи «весільна капела» (Гуцульщина, 1987: 346). Скрипка, сопілка та цимбали використовувалися у цих ансамблях у найрізноманітніших поєднаннях, здебільшого з іншими типовими для гуцульського регіону інструментами: бубном, бербеницею, басолею. Отже, вони використані в опереті як цілісний *лейттембр гуцульського краю*, виразник його автентичної музичної культури. Ремінісцентний принцип також присутній в опереті Я. Барнича: на початку III дії в оркестрі проводиться дуетна вокальна партія головних героїв із I дії (ч. 5). Це створює драматично-сюжетну та музично-структурну арку. На відміну від лейтмотивної насиченості оперет Ф. Легара, «Гуцулка Ксеня» Я. Барнича містить лише один, зате дуже яскравий та виразний лейтмотив – однойменну пісню-танго, широко відому масовому слухачеві ще до створення оперети. Пісня-лейттема також виконує об'єднувальну структурну функцію: утворює інтонаційні арки.

Танцювальність в оперетах Ф. Легара присутня вже на ранніх етапах його композиторської діяльності, з еволюцією творчості танець відіграє все більш важливу роль у драматургії музично-сценічної композиції. Подібне ж відношення до танцювальності у цілому і до жанру танцю зокрема знаходимо в опереті Я. Барнича. У своєму натуральному, природному вигляді в «Гуцулці Ксені» присутні традиційні карпатські танці – коломийка і аркан. Крім цього, оперету пронизують мелодичні звороти і танцювальні ритми популярних на той час танго і вальсу.

Можемо підсумувати: «Гуцулка Ксеня» Я. Барнича наділена ознаками, загалом тотожними неовіденській опереті: вона складається із трьох дій, кульмінацією всього твору є фінал другої дії, «шлягери», легкі вокальні номери написані у стандартній куплетній

формі, часто з танцювальним закінченням (майже всі дуети оперети плавно переходять у танок).

«Гуцулка Ксеня» – четверта оперета Я. Барнича, створена у Станіславові в 1938 році. Щоправда, як стверджує дружина композитора, первісний оригінальний варіант оперети, лібрето до якого створив сам митець, а тексти пісень написав професор з Коломиї Д. Николишин, був втрачений під час еміграційних мандрівок (Філоненко, 1999: 82). А теперішнє видання оперети 2019 року (клавір та лібрето якої передала з Америки дочка композитора, а музичну редакцію здійснив О. Драган) – це версія твору, відновлена Я. Барничем вже після еміграції, яка, відповідно, дещо відрізняється від початкового варіанта «Гуцулки Ксені». Наприклад, не знаходимо в актуальному лібрето опису подій, які, за словами дружини, були наявні в першій редакції оперети: «Гуцулку Ксеню задля її небуденної краси заманили у велике місто, прибрали в дорогі шати, але дівчина тужить за своїм гуцульським легінем Юрою – і повертається з чужини до рідних Карпат» (Філоненко, 1999: 81).

Постановка оперети відбулася в місті Делятин у 1939 році. Виставу представив театр імені Івана Котляревського під керівництвом визначного українського режисера й антрепренера Володимира Блавацького. За спогадами Я. Барнича, «Гуцулку Ксеню» позитивно оцінили тодішні музичні авторитети: В. Барвінський та Н. Нижанківський, що розглядали митця як «<...> першого українського композитора, який сюжети й музику до оперет брав із нашого життя, вбираючи їх у європейські рамки» (Філоненко, 1999: 68). Твір здобув велику популярність одразу після написання; слухачів приваблювало висвітлення актуальних подій та зображення близьких їм за духом, рідних героїв, відтворення їхніх національних рис та характерів. Щоправда, ця оперета «<...> недовго чарувала українського глядача своїми мелодіями та цікавим сюжетом, бо прийшла війна і частково припинилася праця театру в Галичині» (Філоненко, 1999: 81). Усі чотири оперети Я. Барнича потрапили під заборону, бо ідеологічно були невігідні ні для «московсько-большевицького», ні, згодом, для німецько-фашистського режиму. Тим більш важливим є ознайомлення із цією оперетою та її вивчення зараз як своєрідного хроно-

графа, загальноісторичного огляду, засобу висвітлення соціально-побутової та культурної атмосфери того часу.

Поданий аналіз оперети здійснений на основі актуального видання лібрето та партитури 2019 року під редакцією Л. Філоненка та в музичній редакції О. Драгана. Поновлена версія «Гуцулки Ксені», створена композитором вже у США й відома нам сьогодні, за твердженням дружини композитора, містить окремі фрагменти із оперети «Дівча з Маслосоюзу».

За жанром ми можемо віднести оперету до лірико-комедійних. Події твору відбуваються в 1939 році. За сюжетом, до Ворохти приїжджають з Америки українські емігранти, щоб знайти для молодого хлопця Яро наречену в Карпатах: батько заповів Яро мільйон доларів, але з умовою, що той знайде на історичній батьківщині «свідому українку» й одружиться з нею. Проте з часом Яро закохується в небуденної краси гуцулку Ксеню і, вже не переслідуючи корисливих мотивів, пропонує дівчині вийти за нього заміж та поїхати разом до Америки. Натомість Ксені вдається розкрити автентичну ментальність молодого емігранта, пробудити в ньому відчуття національної приналежності, любові до рідного краю.

Аналізуючи лібрето другої редакції, помічаємо тісне переплетення сюжету твору із перипетіями власного життя Я. Барнича та висвітлення в опереті актуальної проблематики Гуцульського краю. Адже герої оперети частково мають прототипи серед реальних людей, знайомих композиторові, що обумовлює певну автобіографічність твору.

Головна героїня оперети – **Ксеня**, племінниця власника готелю «Говерля» Івана Синиці, «чудове дівча», «лісова мавка», дівчина-гуцулка, душа українських Карпат. Із лібрето дізнаємося, що Ксеня – розумниця, має чарівну вроду, закінчила семінарію у Станіславові (!). Цей образ героїні переконливо змальовує нам ту саму Ксеню Клиновську, що навчалася в семінарії сестер Василянок у Станіславові, у яку був закоханий маестро Ярослав Барнич і який, за легендою, присвятив свою відому пісню-танго.

За сюжетом твору, в гуцулку закохується молодий парубок, американець українського походження **Яро**, племінник

Майкла Деделюка, що родом із села Балинці. Згодом із лібрето дізнаємося, що дядько Яро служив при усусах (УСС, українські січові стрільці). Ці деталі знову переконують нас у частковій автобіографічності оперети. Оскільки *Яро* – скорочена форма від імені Ярослав, прізвище Деделюк належало коломийським сучасникам митця, то цілком імовірно, що в образі Яро Деделюка композитор зобразив себе. Щоправда, за змістом лібрето, Яро народився в Америці, проте опосередкованим підтвердженням спорідненості цього героя зі власною постаттю Я. Барнича є вказівки на те, що дядько хлопця Майкл Деделюк родом із села Балинці (де народився сам композитор) і свого часу служив у січових стрільцях, як і сам митець.

Ще одним беззаперечним доказом автобіографічності «Гуцулки Ксені» є однойменна *пісня-танго*, присвячена К. Клиновській, що проходить як лейттема крізь всю оперету. Музично-драматична композиція не має присвяти і вказівки на конкретних прототипів героїв, проте можемо вважати, що власне себе та гуцулку Ксеню, у яку він був закоханий, композитор завуальовано зобразив у ролі головних персонажів твору. Нам відомо, що фактично Я. Барнич та К. Клиновська не могли бути разом. Сучасники та знайомі композитора стверджували, що митець був зразковим сім'янином, тому не міг залишити сім'ю (Філоненко, 2009: 389). Галина Сеньківська, шкільна товаришка Ксені, зазначала, що дівчина не хотіла пліток, які виникали навколо неї та закоханого одруженого Я. Барнича, тому в 1941 році вийшла заміж та разом з чоловіком виїхала в Америку (Барнич, 2019а: 9). І хоча в реальному житті шляхи Я. Барнича та К. Клиновської розійшлися, в опереті, вважаємо, цілком виправдано, композитор подає щасливий фінал – одруження головних персонажів, можливо, реалізуючи таким чином власну потаємну мрію, яку не можна було втілити насправді.

Ще одним цікавим персонажем твору, який привертає нашу увагу, є *Німий Скрипаль*, що в опереті виконує подвійну функцію: постає як реальний герой та «закадровий» образ. За сюжетом, пісню «Гуцулка Ксеня» скомпонував саме він, і, як стверджують його друзі-студенти, її мотив передає палкі почуття Скрипаля до дівчини. Як

«закадровий» персонаж, Німий Скрипаль виступає виразником душі гуцулки, її «другим я». В образі цього героя, безсумнівно, можна впізнати самого Я. Барнича, який теж був талановитим скрипалем і тим самим творцем пісні-зізнання «Гуцулка Ксеня».

Час подій, вказаний у лібрето, – 1936 рік. Тобто Я. Барнич в опереті зобразив те, що оточувало тоді його самого та сучасників, розкрив тогочасні актуальні проблеми. Саме своєчасність, доречність, національність «Гуцулки Ксені» – риси, що, за думкою митця, властиві модерній опереті.

Одним із вагомих історичних явищ у житті Галичини початку ХХ століття була еміграція, що почалася наприкінці ХІХ століття і мала декілька хвиль. Хоча, як стверджують дослідники, серед «правдивих гуцулів» емігрантів було вкрай мало, бо, незважаючи на скрутне становище, покидати рідну землю та домівку вони вважали за великий гріх. Проте в Гуцульщині як частині Галичини, безумовно, були знайомі з явищем еміграції. Найчастіше виїжджали до США, згодом переселенці почали освоювати Канаду. Перше покоління емігрантів ще жило «<...> духом і стилем життя рідних земель <...>» (Енциклопедія українознавства, 1994: 826). Натомість друге і третє покоління, народжене у США та виховане в американській культурі, вже «<...> більш прив'язане до своєї нової батьківщини Америки, а супроти України, “батьківщини батьків”, зберігає тільки свої симпатії і готовість допомогти» (там само). Очевидно, що процес асиміляції українців на чужині зупинити неможливо, проте можна його сповільнити, якщо підтримувати в емігрантів на високому рівні почуття власної національної свідомості та культивувати українські культурні цінності.

Яскравим представником другого-третього покоління українських емігрантів, американцем українського походження в опереті постає Яро. Хлопець народився вже в Америці, ніколи не бував в Україні. Його батько Микола, що емігрував у зрілому віці, «<...> страждав через те, що син має замало українського духа. Єдиний рятунок бачив у тому, щоб син оженився зі свідомою українкою» (Барнич, 2019а: 27). І лише тоді Яро зможе одержати спадок свого батька. Коли хлопець разом із дядьком прибуває до Ворохти, то

відчуває сильний, хоч ще не зовсім усвідомлений потяг до рідної землі: *«Я сам не знаю, що зо мною? Земля мені шепоче: син... І серце повниться красою, красою й смутком полонин. І дивно так: немов знайшов я щось загублене давно...»* (там само: 25). Поступово гуцулка Ксеня розкриває в американському легені другу, істинну, душу, Яро починає відчувати «зов крові»: *«Я став не той. Там, в Америці, я мав одну душу. Приїхавши сюди, я почуваю, що маю дві. Я тепер роздвоєний. І це друге почування в мене сильніше, міцніше...»* (там само: 41).

Місця для подій, що розгортаються в опереті, Я. Барнич також вибрав не випадково: це мальовничі куточки українських Карпат, осередки гуцульської культури – Ворохта (І дія), Яремче (II дія) та адміністративний центр Галичини – Львів (III дія). Також у лібрето згадуються Косів – адміністративний центр галицької Гуцульщини – та Чорногора – найвищий гірський масив Українських Карпат, що розташований у центрі Гуцульщини.

Оперета висвітлює також скрутне становище культури, освіти й економіки гуцульських земель, що на початку XX століття перебували у складі Австрійсько-Угорської імперії, а після її розпаду в 1918 році опинилися у складі трьох держав: Польщі, Румунії та Чехословаччини. Жодна із цих країн не була зацікавлена в тому, щоб надавати будь-які національно-громадянські, економічно-політичні та культурно-освітні права українським гуцулам. Тому західно-українські землі на початку XX століття залишалися найменш розвиненими регіонами у складі Австро-Угорщини, а згодом – інших держав. Імперський уряд всіляко стримував розвиток промисловості на Західній Україні. Гуцули потерпали від злиднів; щоб прогодувати дітей, чоловіки змушені були йти на сезонні заробітки в низинні райони або ж разом із сім'єю емігрувати за кордон.

Відповідно, й стан освіти в гуцульському краї був неприйнятним. «Незважаючи на те, що в кінці XIX ст. школи вже були в більшості гуцульських сіл, але далеко не всі діти бідних сімей могли їх відвідувати. Школа уявлялася їм ворогом, великим тягарем, новим підвищенням податків» (Гуцульщина: історико-етнографічне дослідження, 1987: 66). До того ж, навчання у більшості шкіл велося німецькою,

польською або угорською мовами. Переважна частина гуцулів була неосвіченою, неписьменною, не була інформованою щодо подій, які відбувалися у повіті, державі, світі. Після розпаду Австро-Угорщини країнами, що розподілили між собою західноукраїнські землі, також проводилася насильницька асиміляція, репресії проти українських діячів національно-визвольного руху, стримувався розвиток освіти.

Саме ці освітні та економічні проблеми опосередковано змалював діалог власника «Говерлі», в якій оселилися гості з Америки, Івана Синиці, із племінницею Ксенею. Дядько вмовляє дівчину вийти заміж за Яро, запевняє її: якщо не вдасться наповнити хлопця українським духом, то хоча б «<...> можна випомпувати з нього всі долари», щоб допомогти десяткам гуцульських шкіл та культурних установ (Барнич, 2019а: 2019: 40). Та незважаючи на доволі скрутне становище, в якому довгий час були гуцули, вони, як уже раніше зазначалося, дуже важко переносили розлуку з рідною землею, тому старалися за будь-яких обставин залишитися у своєму краї. І. Менделюк із власних спостережень зазначає: «Гуцулові здавалося, що цим найкращим, чарівним закутком землі – сам Господь наділив його. Тому він ніколи не покидав його. Було погрішно» (цит за: Філоненко, 1999: 87). А дослідник В. Грабовецький наводить спогади печеніжинського старожила Юрка Козьменка: «виїзд із села на чужину був таким тяжким і страшним, що здавалося немов чоловік прощається перед смертю» (Грабовецький, 1993: 24). Та навіть далеко від рідного дому гуцули не забували карпатські краєвиди, свою мову, підтримували споконвічні традиції.

Тому головна героїня оперети, гуцулка Ксеня з мальовничих гір Карпат, хоча й була закохана в Яро, довго не могла наважитися покинути рідний край. І, за словами дружини композитора, за сюжетом першої редакції «Гуцулки Ксені» дівчина повертається з чужини на рідну землю. Натомість у другій редакції Ксеня все ж наважується залишити дорогий серцю край. Збираючись у дорогу, дівчина виголошує останню промову-заклик: «<...> *гуцулка Ксеня лишилась тут, у наших любих Карпатах, назавжди у легендах, у пісні про гуцулку Ксеню*» (Барнич, 2019а: 55).

Отже, детально проаналізувавши лібрето «Гуцулки Ксені», можемо стверджувати, що Я. Барничу вдалося яскраво виразити в літературній частині оперети тогочасну соціокультурну ситуацію гуцульського регіону, висвітлити найважливіші для кожного гуцула тодішні проблеми. Також ми виявили в лібрето певні маркери автобіографічності, що проявляються у відтворенні в тексті окремих відомостей із життя автора, опосередкованому ототожненні осіб композитора та його студентки К. Клиновської із персонажами «Гуцулки Ксені».

Ідея «Гуцулки Ксені» – утвердження любові до батьківської землі, рідного карпатського краю; змальовування неповторних гуцульських краєвидів і вікових традицій, що здатні пробудити національну самосвідомість, внутрішню спорідненість із батьківщиною навіть у другого та третього покоління українських емігрантів, що народилися та виховувалися вже в чужій країні. І уособленням незрівнянної краси Карпат, огорнутих легендами та наділених магічною силою, є славнозвісна гуцулка Ксеня. Тому інтонації та ритми всієї оперети передають гуцульський колорит, у ній присутня опора на танцювально-пісенні гуцульські жанри (коломийка, аркан, козачок, гуцулка). Особливим образно-смісловим значенням наділені певні, традиційні для карпатського краю, інструменти: флейта (що імітує сопілку), скрипка, цимбали. Багато сцен в опереті відтворюють характерну атмосферу гуцульської забави, представляють синкретичну природу народної музичної традиції, де слово, музика і танець злиті воедино.

Як зазначає дружина Я. Барнича, музична частина «Гуцулки Ксені» була напрочуд барвистою й цікавою: композитор поряд з модерними мелодіями широко використав у ній **гуцульський фольклор**, який, за твердженням Л. Філоненка (1999: 23), почав любовно збирати та вивчати з юності. Гуцульський лад пронизує всю оперету та сприяє цілісності форми. Яскравими прикладами його застосування є вступ до 1 частини твору; 4 частина «Легенда Карпат»; 12 частина «Пісня Марічки»; 13 та 19 частини – дуети Юрія і Марічки.

Зауважимо, що використання гуцульського ладу у зазначених частинах продиктовано конкретним виразовим та змістово-ідейним задумом композитора. Так, зокрема, у вступі до 1 частини флейта (що імітує сопілковий награвш) та інші інструменти проводять тему в гуцульському ладі, що асоціюється з яскравими карпатськими краєвидами та допомагає відтворити гуцульський колорит. Подібне завдання лад виконує і в 4 частині, де Ксеня розповідає легенду Карпат. У 12-й, 13-й та 19 частинах ясно простежується мелодико-ритмічна опора на традиційні гуцульські фольклорні жанри, невід'ємним складником яких є гуцульський лад.

Ще однією суттєвою особливістю тонально-ладових співвідношень у творі є часте та швидке чергування паралельних та однойменних тональностей у межах музичних частин, поєднання цих тональностей через спільний D₇ (для однойменних) або ж способом зіставлення, жвава зміна ладових устоїв. Особливо яскраво згадані риси виявляються в автентично гуцульських жанрах (наприклад, коломийках), присутніх в опереті. Все це свідчить про опору композитора на народну традицію.

Склад оркестру оперети традиційний, представлені всі основні групи інструментів. Деякі з них виконують певну тембрально-семантичну функцію відповідно до засад *гуцульської музичної традиції*. Групу дерев'яних духових репрезентують флейта, гобой та кларнет. *Флейта* часто імітує сопілку – традиційний, сакральний, важливий для гуцулів інструмент, на якому «<...> у виконанні музик-віртуозів проникливо звучить мрійлива лірична мелодія, досить жваво виходить темпераментний гопак, козачок, метелиця, аркан, різні коломийки тощо» (Черкаський, 2003: 208). Сопілка в гуцульській музичній традиції виступає як сольний і як один із провідних інструментів ансамблю троїстих музик. Яскраві гірські сопілкові награвші (зокрема у виконанні флейти) впізнаємо у частинах 1 та 12.

Ще одним, надзвичайно важливим для гуцульської традиції, інструментом, наділеним в опереті важливим значенням, є *скрипка*. У народних казках, переказах, легендах вона представлена як чарівний, чудодійний інструмент (там само: 161). Також у гуцульській музичній культурі скрипка, поряд із цимбалами, сопілкою та

трембітою, вважається невід'ємною приналежністю різних ритуалів: супроводжує весільні обряди, ритуальні хороводи під час зимових календарних свят, на ній виконують маршову музику до ходи колядників, а також вступ безпосередньо перед колядуванням. «На Гуцульщині використовують скрипку і в трудових обрядах – при закладанні хати, під час проводів на полонини і в різних дозвіллях» (там само: 163). Як і сопілка, цей інструмент також є провідним в ансамблі троїстих музик. В опереті скрипковим сольним епізодам відводиться значне місце, до того ж, скрипка постає як лейтінструмент, лейттембр власне образу гуцулки Ксені.

Поряд з іншими, серед інструментів присутня ударна установка (зазначимо, що ритм як важливий складник гуцульської музичної культури наділений своєю особливою семантикою), фортепіано, синтезатор та «родзинка» партитури – **цимбали** – також традиційний загальноновживаний гуцульський музичний інструмент. Багато дослідників, серед яких і Г. Хоткевич, підкреслюють, що гуцульський музичний ансамбль ні в якому разі не може обійтися без цимбалів (там само: 184). Крім того, унікальне, пізнаване звучання цього інструмента безпомилково асоціюється з Гуцульським краєм. В опереті партія цимбалів не переривається жодного разу, невпинно звучить протягом усього твору; інколи, виступаючи на перший план, цей інструмент виконує сольні фрагменти.

Скрипка, сопілка та цимбали як провідні інструменти ансамблю «троїстих музик» застосовувались у ньому в найрізноманітніших поєднаннях, здебільшого з іншими типовими для гуцульського регіону інструментами: бубном, бербеницею, басолею. У певних частинах оперети яскраво виявляється принцип трьох ліній, що апелює до головної функціональної ознаки ансамблю «троїстої музики». Мелодична лінія представлена скрипкою та флейтою (сопілкою), структурно-гармонічна – цимбалами та фортепіано, ударно-метрична – ударною установкою, фортепіано та частково цимбалами. Отже, можемо говорити про створення композитором в опереті **цілісного лейттембру гуцульського краю** за допомогою цих інструментів.

Гуцульський колорит, музичні традиції Гуцульщини яскраво змальовані в ансамблевих, хорових та дуетних сценах «Гуцулки Ксені». Так, Юрій та Марічка презентують в опереті побутово-народну лінію, звідси форма дуетних сцен цих персонажів (частини 13 та 19) спирається на жанрову модель коломийки – одного з найхарактерніших жанрів гуцульської пісенно-танцювальної традиції, а їхня мелодична лінія базується на використанні гуцульського ладу.

Використання композитором хору – у частинах 10 і 16 другої дії оперети – також заслуговує на особливу увагу. В обох сценах хор як колективний діючий персонаж бере безпосередню участь у розвитку дії, відтворює народний гуцульський колорит. Загалом фінал II дії насичений як вирішальними сюжетними перипетіями, так і атмосферою гуцульської забави. Розлога фінальна сцена II дії презентує традиційне гуцульське гуляння дівчат і легенів: з народними танцями та іграми, жартівливими приповідками до танців, які і зараз активно побутують на Гуцульщині. Яскраво показане протистояння та взаємодія чоловічого та жіночого начал, а співи й танці, які природно змінюють одне одного, доводять синкретичність, а також представляють «принцип парності та композиційної дводільності, двоїчності <...>» гуцульської пісенно-танцювальної музики (Гуцульщина ..., 1987: 345). Також у вокальних репліках легенів присутні типові карпатські пісенні вставні слова та приспівки: «шіда», «ріда», «дана», що «... не мають ніякого смислового значення, проте вони помітно урізноманітнюють форму пісень і пожвавлюють їх» (Закарпатські ..., 1962: 20). Додамо, що і в партії Ксені неодноразово зустрічаємо вигук «го-я, гой», традиційний для карпатської пісенної культури.

Крім того, у наймасштабнішому фіналі оперети (II дії) знаходимо опору на **жанрову модель коломийки**: коломийкова форма вірша у жіночих та певних чоловічих партіях, використання гуцульського ладу, яскраві оркестрові програші, що апелюють до гуцульської народно-танцювальної традиції. Хор у цій фінальній сцені висвітлює одну з основних ідей оперети – прославляє гуцулку Ксеню – душу

Карпат: «Хай радіють наші гори, сосни і ялиці, бо між нами наша Ксеня, Ксеня білолиця!» (Барнич, 2019а: 44).

Одним із найстійкіших компонентів духовної культури Гуцульщини, невід'ємною частиною життя гуцулів є **танець**, що акумулює «<...> в собі особливості етнічної історії, традиційної культури народу, його естетичних смаків та художнього мислення» (Гуцульщина ..., 1987: 362). Спостерігаємо синкретичний зв'язок танцю з гуцульською міфологією, віруваннями, обрядами: ритуальні танці колядників, різдвяні «плеси», весняні ігри-танці, танці під час літнього сонцестояння, весільна обрядовість (сватання, власне три дні весілля, колачини), ярмарки, вечорниці. Гуцули танцювали завжди, зазвичай під супровід сопілки, скрипки, дрімби, бубна або ж цілої інструментальної капели, часто при цьому приспівуючи. Взагалі, розглядаючи музичне мистецтво карпатського регіону, слід відзначити роль ритму – це «цементуючий фактор музично-композиційної структури» (Данилець, 2020: 83).

Танцювальність, що, на додаток, пов'язана ще й з традицією неовіденської оперети, на яку спирався Я. Барнич, пронизує всю композицію «Гуцулки Ксені» та проявляється на декількох рівнях: динамізує драматургію оперети, сприяє безперервності руху, уможливорює наскрізні лейтмотивні зв'язки, знайомить із загальноєвропейською музичною культурою, допомагає відтворити народний колорит та представляє синкретизм гуцульської традиції. Композитор вдало поєднав гуцульські та європейські танцювальні жанри – можемо виділити дві танцювальні сфери, що взаємодіють в опереті: загальноєвропейська (представлена танго та вальсом) і традиційна гуцульська.

Особливе місце, що відводиться танцю в гуцульській культурі, яскраво презентує власне хореографічна сцена виконання найсакральнішого для кожного гуцула танцю – **аркана**. Танцювальна сцена «Аркан» являє собою третю музично-динамічну хвилю фіналу II дії, що побудована, як і дві попередні, за принципом поступового розкачування, наростання, динамізації. Аркан відіграє тут вагому роль: увінчує масові народно-побутові сцени, яскраво доповнює уявлення про традиційну пісенно-танцювальну гуцульську культуру.

Аркан як сакральнo-ритуальне дійство в гуцульській традиції має ряд суворих правил, які зобов'язані виконувати всі його учасники. Танець виконується лише чоловіками і передає їхню мужність, силу, волю, внутрішню енергетику, підтриману шаленою енергією ритму. Аркан завжди виконується просто неба, неодмінно супроводжується живою музикою (у виконанні «троїстої музики»). Лише в такий спосіб танцюристи можуть увійти у транс, «народитися» і «померти» з танцем. Головним інструментом, що задає темп і підтримує ритмороухи виконавців, є бубен.

Суттєвою ознакою аркана є незмінна, узвичаєна мелодико-ритмічна побудова, характерна для цього танцю, та поступове прискорення темпу до певної точки екстазу – моменту єднання з богами. Я. Барнич використав в опереті пряму форму цитування фольклорного мелосу, подав у творі фольклорне першоджерело, застосував вже закарбовану в пам'яті народу мелодикоритмічну модель, продемонструвавши глибоку єдність з гуцульською музично-танцювальною традицією. А поступове прискорення темпу, скероване до моменту екстазу, презентує у фіналі третю музично-динамічну хвилю.

Окрім аркана, у вступних розділах до музичних частин, вокальних партій, інструментальних програшах, оркестрових епізодах оперети можемо почути та впізнати опору на ритмічні та мелодичні формули інших традиційних гуцульських танців: гуцулки, козачка та коломийки.

Окремо хочемо виділити «Пісню про Семена» (ч. 18), де навіть у вокальній партії яскраво виявляється *метр вищого порядку*, який, без сумніву, вказує на зв'язок із автентичними гуцульськими ритмомоделями. У двох початкових рядках кожної строфи нетипово «важкими» є другий та четвертий такти, збагачені фактурно та виділені гармонічно. До того ж, за допомогою ритмічної зупинки, у цих тактах підкреслюється друга доля. У такий спосіб метр вищого порядку яскраво демонструє своєрідність акцентування, «присідання» на парні такти (умовні другі долі), що безпосередньо апелює до характерних гуцульських танцювальних ритмів.

Синкретизм гуцульської музичної культури і міцне поєднання вокального, інструментального і танцювального компонентів яскраво представляє ряд музичних частин оперети, де спів природно переходить у танок, або ж танець обрамлений співом (розташований все-редині вокальної сцени). Серед них – частини 1, 5–6, 11–13, 15, 18–19.

Важливими для єдності та симетричності форми всієї оперети є **сценічні «арки»**. Крайні дії відбуваються в замкненому просторі (оселя «Говерля» в I дії та львівська «Гостинниця» в III дії), нато-мість середня II дія розігрується серед природи в Яремчі, тобто навіть вибір сценічних локацій для «Гуцулки Ксені» нагадує про красу гуцульських краєвидів.

Поряд з іншими об'єднуючими елементами, усі дії та яви-части-ни в опереті скріплює наскрізна **лейттема** пісні-танго «Гуцулка Ксеня», що виказує певну статичність форми й незмінність мелодич-ної лінії. У творі вона виконує декілька функцій, в залежності від свого розташування, обумовленого поворотами сюжету. Приспів пісні-танго виступає і як характеристика персонажа (описує чарівну вроду гуцулки), і як тема-ідея, тема-символ (Ксеня уособлює душу Карпат, її образ утверджує любов до рідного краю).

Висновки.

Серед усієї творчої спадщини Ярослава Барнича – визначної постаті в українській музичній культурі середини XX століття, чия творчість, однак, все ще залишається малодослідженою, окремою значимістю виділяється жанр оперети, який композитор успішно модернізував. Серед основних ознак модерної української оперети назвемо дві, зазначені самим композитором, які спрямовували його реформаторські наміри: обов'язковий національний елемент та висвіт-лення актуальної соціальної проблематики. У своєму прагненні осучаснити оперетний жанр митець спирався на здобутки неовіден-ської оперети загалом та композиторські принципи Ф. Легара зокрема.

Аналіз лібрето «Гуцулки Ксені» виявив певні маркери автобіо-графічності оперети, а саме, відтворення в тексті окремих деталей та фактів із життя Я. Барнича, опосередковане ототожнення компози-тора та його студентки К. Клиновської із головними персонажами

оперети, наділення одного із персонажів твору – Німого Скрипаля – характерними рисами самого автора.

Композитору також вдалося висвітлити в опереті тогочасну соціокультурну ситуацію на Гуцульщині: складне економічне та культурно-освітнє становище гуцулів, явище вимушеної еміграції, зниження рівня національної самосвідомості емігрантів на чужині. Водночас, митець підкреслив ідею патріотизму, любові до рідної землі, генетичного зв'язку гуцулів зі своїм мальовничо прекрасним краєм.

Здійснений комплексний аналіз партитури «Гуцулки Ксені» доводить, що її музичний матеріал наслідує традиції гуцульської музичної культури. На це вказує: використання гуцульського ладу; вибір відповідного інструментарію; застосування ритмічно-мелодичних особливостей гуцульських танців у вокальних та інструментальних епізодах; використання жанрової моделі коломийки та коломийкової форми вірша при побудові вокальних номерів; введення окремої танцювальної сцени «Аркан» із застосуванням прямої форми цитування фольклорного мелосу; вживання у вокальних фрагментах типових для пісенної культури карпатського регіону вставних слів, вигуків, приспівок («ой, ду-ду-ду...», «гой-я», «шіда-ріда-дана»). Зазначимо, що, за задумом Я. Барнича, зв'язок із гуцульським краєм виражено й безпосередньо на сценічному рівні: події оперети розгортаються в мальовничих куточках українських Карпат та осередках гуцульської культури.

Перспективи дослідження полягають у подальшому комплексному вивченні спадщини Я. Барнича у жанрі оперети із залученням інших творів митця. Подібний аналіз дозволить простежити шляхи модернізації української оперети, а також зв'язок з гуцульською фольклорною традицією у музично-сценічних композиціях майстра.

ЛІТЕРАТУРА

- Архімович, Л. Б., Каришева, Т. І., Шеффер, Т. В., Шреєр-Ткаченко, О. Я. (1964). Нариси з історії української музики. (Ч. 1–2). Ч. 1. Київ : Мистецтво.
- Барнич, Я. (2019 b). Гуцулка Ксеня. Оперета. Партитура. (Муз. ред. О. Драгана, ред.-упоряд. Л. Філоненко). Дрогобич: Посвіт.

- Барнич, Я. (2019а). Гуцулка Ксеня. Оперета. Лібрето. (Вступ. ст., ред. Л. Філоненка). Дрогобич: Посвіт.
- Бура, Л. (1961). Зустріч із музикою. *Наше життя*, 10, 9–10. Філадельфія: Союз українок Америки. <https://unwla.org/media/magazine/our-life/196x/1961-10-october-magazineOur-Life.pdf>
- Грабовецький, В. (1993). *Гуцульщина в історії України: Виступ на Конгресі гуцулів*. Коломия: Світ.
- Гуцульщина: історико-етнографічне дослідження*. (1987). Київ: Наукова думка.
- Данилець, В. (2020). Риси гуцульської музики у структурно-стильовому контексті виконавського фольклоризму. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 57, 77–88.
- Закарпатські народні пісні* (1962). (Упоряд. З. І. Василенко, відповід. ред. М. М. Гордійчук). Київ: Видавництво Академії наук Української РСР. URL: https://shron3.chtyvo.org.ua/Zbirka/Zakarpatski_narodni_pisni.pdf
- Кубійович, В. (Ред.) (1996). *Енциклопедія українознавства: словникова частина*. Київ: Глобус.
- Станішевський, Ю. (2009). Нелегкий шлях «легкого жанру». *Музика*, 1, 12–14.
- Турчак, Л. І. (2019). Творчість Ярослава Барнича: внесок у музичну культуру. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 41, 142–147. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.41.2019.188671>
- Турчак, Л. І. (2020). Невідомий автор всесвітньо відомої пісні: біографіка як вектор культурологічного дослідження. *Питання культурології*, 36, 79–89. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.36.2020.221048>
- Українська музична енциклопедія* (2016). (Гол. редкол. Г. Скрипник). Т. 4. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.
- Філоненко, Л. (1999). *Ярослав Барнич: науково-популярний нарис про життя і творчість*. Дрогобич: Відродження.
- Філоненко, Л. (2009). Про композитора Ярослава Барнича та його пісню «Гуцулка Ксеня» (закінчення). *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*, 6, 387–392. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mist_2009_6_51
- Філоненко, Л. (2017). Тріумф «Гуцулки Ксені» Ярослава Барнича у Хмельницькому. *Українська музика*, 4, 157–164.
- Черкаський, Л. М. (2003). *Українські народні музичні інструменти*. Київ: Техніка.
- Шостак, В. А. (2016). *Тисячолітнє дерево. Народні музичні інструменти Закарпаття: музичні традиції і сучасність*. Ужгород: Карпати.

- Яцків, О. (2002). Про Ярослава Барнича – творця оперет і його знамениту пісню «Гуцулка Ксеня». У кн. *Бойки: часопис: до 75-річчя т-ва «Бойківщина»*. Л. Сікора (гол. ред.), сс. 279–280. Дрогобич: Коло.
- Operetta (n.d.). *Encyclopaedia Britannica*. <https://www.britannica.com/art/operetta>

REFERENCES

- Arkhimovych, L. B., Karysheva, T. I., Sheffer, T. V., & Shreier-Tkachenko, O. Ya. (1964). *Essays on the history of Ukrainian music*. (Parts 1–2). Part 1. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
- Barnych, Ya. (2019a). *Hutsulka Ksenia. Operetta. Libretto*. (Introductory article, edited by L. Filonenko). Drohobych: Posvit [in Ukrainian].
- Barnych, Ya. (2019b). *Hutsulka Ksenia. Operetta. Score*. (Music editor O. Drahan, editor-in-chief L. Filonenko). Drohobych: Posvit [in Ukrainian].
- Bura, L. (1961). Meeting with music. *Our Life*, 10, 9–10. Philadelphia: Union of Ukrainian Women of America. <https://unwla.org/media/magazine/our-life/196x/1961-10-october-magazineOur-Life.pdf> [in Ukrainian].
- Cherkaskyi, L. M. (2003). *Ukrainian folk musical instruments*. Kyiv: Tekhnika [in Ukrainian].
- Danylets, V. (2020). The Hutsul music features in the structural and stylistic context of the performing folklorizm. *Problems of interaction of art, pedagogy and theory and practice of education*, 57, 77–88 [in Ukrainian].
- Filonenko, L. (1999). Yaroslav Barnych: scientific and popular essay about his life and creativity. Drohobych: Vidrozhennia [in Ukrainian].
- Filonenko, L. (2009). About the composer Yaroslav Barnych and his song “Hutsulka Ksenia” (end). *MIST: Art, History, Modernity, Theory*, 6, 387–392. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mist_2009_6_51 [in Ukrainian].
- Filonenko, L. (2017). The triumph of “Hutsulka Ksenia” by Yaroslav Barnych in Khmelnytskyi. *Ukrainian music*, 4, 157–164 [in Ukrainian].
- Hrabovetskyi, V. (1993). *Hutsuls in the history of Ukraine: Speech at the Congress of Hutsuls*. Kolomyia: Svit [in Ukrainian].
- Hutsul region: historical and ethnographic study*. (1987). Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
- Kubiiovych, V. (ed.) (1996). *Encyclopedia of Ukrainian studies: dictionary part*. Kyiv: Hlobus [in Ukrainian].

- Operetta (n.d.). *Encyclopaedia Britannica*. <https://www.britannica.com/art/operetta> [in English].
- Shostak, V. A. (2016). *A thousand-year-old tree. Folk musical instruments of Transcarpathia: musical traditions and modernity*. Uzhhorod: Karpaty [in Ukrainian].
- Stanishevskiy, Yu. (2009). The difficult path of the “light genre”. *Music*, 1, 12–14 [in Ukrainian].
- Transcarpathian folk songs* (1962). (Edited by Z. Vasylenko, M. Hordiichuk). Kyiv: Publishing House of the Academy of Sciences of the Ukrainian SSR. URL: https://shron3.chtyvo.org.ua/Zbirka/Zakarpatski_narodni_pisni.pdf [in Ukrainian].
- Turchak, L. I. (2019). Creativity of Yaroslav Barnych: contribution to musical culture. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts.. Series Art History*, 41, 142–147. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.41.2019.188671> [in Ukrainian].
- Turchak, L. I. (2020). The unknown author of a world-famous song: biography as a vector of cultural research. *Issues of Cultural Studies*, 36, 79–89. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.36.2020.221048> [in Ukrainian].
- Ukrainian musical encyclopedia* (2016). (Ed.-in-chief H. Skrypnyk). Vol. 4. Kyiv: Rytsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology [in Ukrainian].
- Yatskiv, O. (2002). About Yaroslav Barnych – the creator of operettas and his famous song “Hutsulka Ksenia”. In *Boyky: journal: to the 75th anniversary of the “Boikivshchyna” Society*. L. Sikora (Ed.-in-chief), pp. 279–280. Drohobych: Kolo [in Ukrainian].

Andrii Zhdanko

Kharkiv I. P. Kotyarevsky National University of Arts,
 PhD in Art Studies, Associate Professor,
 the Department of History of Ukrainian and Foreign Music
 e-mail: alconostart@gmail.com
 ORCID iD: 0000-0001-5551-6942

Svitlana Oliinyk

Kremenets Taras Shevchenko Regional Academy of Humanities and Pedagogy,
 Assistant Professor,
 the Department of Artistic Disciplines and Methods of their Teaching
 e-mail: svitlanaoliinyk19@gmail.com
 ORCID iD: 0009-0002-4946-4204

The topos of Hutsulshchyna in Yaroslav Barnych's operetta "Hutsulka Ksenia"

Yaroslav Barnych (1896–1967), whose name after need emigration was erased for a long time from the history of national music, is a bright figure in the Ukrainian musical culture of the middle of the 20th century, a talented composer who was called the "Ukrainian Lehár", an excellent teacher, a gifted conductor and an active social activist-educator. Among the genre palette of the artist's works, the operetta genre stands out. Despite the fact that the composer created only four examples of this genre, Ya. Barnych managed to implement revolutionary changes of it and gain the status of "creator of modern Ukrainian operetta". The operetta "Hutsulka Ksenia", which fully expresses the main features of the renewed genre, remains the most famous and brightest among his musical and stage compositions. Today, this operetta is performed with great success in many cities of Ukraine and beyond, and the musical and stage heritage of the composer is of great interest to modern musicologists-researchers. The purpose of the article is to identify the signs of the embodiment of traditional Hutsul musical culture in Barnych's operetta "Hutsulka Ksenia". The innovativeness of this study consists in involving into the field of domestic musicology of the work by Ya. Barnych thanks to a comprehensive analysis of this operetta carried out for the first time. The means of modernization of this genre in Ukrainian music on its example were traced; the socio-cultural and autobiographical markers were determined, and the specifics of the use of elements of the Hutsul folklore musical tradition in the work was identified. It is concluded that Barnych's "Hutsulka Ksenia" presents the genre of modern Ukrainian operetta (which is essentially similar to Neo-Viennese operetta), contains certain autobiographical and socio-cultural markers (which allow us to understand the idea of the work), demonstrates the connection of the musical material with the traditions of Hutsul musical culture.

Key words: modern Ukrainian operetta; genre; autobiographical features; music-scenic markers; Hutsulshchyna; Hutsul musical tradition, comprehensive analysis.

Стаття надійшла до редакції 27 лютого 2024 року

УДК 78.036.9(430:477)''20''

DOI 10.34064/khnum2-3406

Воропаєва Олена Вячеславівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
кандидат мистецтвознавства, старший викладач, провідний концертмейстер

кафедра музичного мистецтва естради та джазу

e-mail: vohello82@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-6779-7961

**Тенденції сучасного українського джазового музикування
в Німеччині XXI століття
(на прикладі творчості Т. Лукашевої)**

У музичному мистецтві XXI століття з особливою інтенсивністю проявляється взаємодія джазу з фольклором різних народів світу, а також із рок-музикою. У результаті цього процесу утворилися такі явища, як етно-джаз, ф'южн, фанк та інші, що знайшли широке розповсюдження на теренах України. Останнім часом багато українських джазових музикантів перебуває за кордоном, зокрема в Німеччині, де продовжує свою творчу діяльність. Відстеження тенденцій розвитку вітчизняної музичної культури в сучасних політичних умовах та нових соціокультурних обставинах становить значний дослідницький інтерес. Мета цієї статті – розкрити жанрово-стильову специфіку творчості Тамари Лукашевої в контексті українського джазового музикування в Німеччині XXI століття. У вітчизняній джазології ця тема майже не висвітлена, що обумовлює наукову новизну результатів дослідження. Сукупність наукових методів (історико-генетичний, компаративний, інтерпретаційний, аналітичний) дозволила на матеріалі двох концертних програм Тамари Лукашевої – талановитої співачки, піаністки, композиторки й аранжувальниці – виявити в її творчості ознаки фанку, етно-джазу та ф'южн, що постають в експериментальній формі взаємодії унікального джазового мислення музикантки з українською народно-пісенною традицією.

Ключові слова: джаз; імпровізація; сучасний джаз; етно-джаз; ф'южн; фанк; український джаз; західно-європейський джаз; експериментальний джаз; інтонація.

Постановка проблеми.

Європейське джазове мистецтво ХХІ століття продовжує розвивати тенденції, які склалися у світовому джазі останньої третини ХХ століття. Серед них – взаємодія з іншими музичними пластами, яка призводить до розширення власного інтонаційного словника за рахунок освоєння фольклору різних народів світу, а також рок-музики. У результаті цього процесу утворилися такі явища, як етно-джаз, ф'южн, фанк, що знайшли широке розповсюдження на теренах України та надали безліч можливостей для розкриття й популяризації вітчизняної музичної культури (як в її народному, так і у професійному проявах). Дослідження тенденцій її розвитку не тільки в межах країни, але й за кордоном, зокрема в Німеччині, куди українські джазові музиканти приїжджають, щоб здобути подальшу професійну освіту, для участі в міжнародних проєктах, фестивалях, співтворчості з митцями світового джазу, а також, з 2022 року, через повномасштабне вторгнення РФ на територію України, становить значний дослідницький інтерес. У цьому контексті обрана нами тема набуває особливої актуальності, оскільки протягом двох останніх років з небувалою інтенсивністю у світі збільшується інтерес до української культури, у тому числі й завдяки майстерності, неординарності, професіоналізму наших провідних джазменів, серед яких особливе місце належить Тамарі Лукашевій. У вітчизняній джазології творчість музикантки майже не висвітлена, отже, тема дослідження обумовлює його *наукову новизну*, а вивчення особливостей імпровізаторського та композиторського мислення артистки є важливим практичним досвідом для сучасних молодих джазових музикантів.

Останні дослідження і публікації за темою. У сучасній джазології певною мірою досліджені тема взаємодії джазу та українського фольклору (Романюк, 2015; Рось, 2016; Соловійов, 2022; Харенко, 2019), а також актуальні форми взаємодії джазової та академічної музики (Воропаєва, 2009). Деякі особливості діяльності українських джазменів в Україні та за кордоном, зокрема Т. Лукашевої, розкриваються в інтерв'ю з музикантами, науково-популярних статтях (Кауц, 2017; Лебедєва, 2020; Чібалашвілі, 2011),

рецензіях на альбоми та концерти (Lemke, 2016) та інших інтернет-матеріалах (Tamara Lukasheva – Singer, Pianist, Composer. (Oficial site); Tamara Lukasheva – Jazz Day Germany, 2019).

Мета статті – розкрити жанрово-стильову специфіку творчості Тамари Лукашевої в контексті українського джазового музикування в Німеччині XXI століття.

Методологія дослідження. Застосування сукупності науково-дослідницьких методів, таких як історико-генетичний, компаративний, інтерпретаційний та аналітичний, сприяє розкриттю проблематики статті.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Розвиток українського джазового мистецтва в XXI столітті викликає жвавий науковий інтерес серед дослідників та музикантів. Академізація освітнього процесу у цій сфері сприяє підвищенню професійного рівня джазових музикантів України. У свою чергу, розширення їхнього світогляду приводить до активізації пошуків виразних засобів, завдяки чому можна спостерігати тенденцію до постійного оновлення музичної мови – так званої «української мови джазу». Як вважає більшість провідних вітчизняних джазменів, український джаз на цьому етапі перебуває у стані пошуку, він має віднайти своє національне обличчя та вийти за межі наслідування американським традиціям.

При цьому наукова думка на сьогодні вже має деякі узагальнення на тему специфіки українського джазу. Зокрема, вітчизняна дослідниця З. Рось, доцентка Прикарпатського національного університету імені В. Стефаника, зауважує, що на сучасному етапі розвитку «специфіка джазу як виду імпровізаційної музики визначається його походженням, тобто якісним синтезом європейської та позаєвропейських музичних культур, а також подальшими унікальними шляхами свого розвитку. Результати цих процесів зумовлені перевагою творчого начала і поступовим виходом джазу за межі етнічних та територіальних кордонів» (Рось, 2016: 13). У результаті такого процесу «з'явилося багато течій і напрямків джазу, які часто зовсім не схожі один на одного, що захопили у свій кругообіг все

світове музичне мистецтво, безліч музичних мов і музичних естетичних концепцій» (там само).

Зазначимо, що джаз формувався на основі взаємодії фольклорного (представленого інтонаційними та метро-ритмічними ознаками музикування Західної Африки) та академічного (в уособленні європейської музичної традиції) пластів. До того ж, «одним з дієвих засобів подолання кризових моментів у джазовій мовній системі є використання іншопластових інтонаційних ідей – фольклорних та академічних» (Воропаєва, 2009: 7). Еволюція джазового мислення, що реалізується у зміні та одночасному існуванні його стилів, течій та напрямків, демонструє періодичне тяжіння джазу до тієї чи іншої його генетичної складової. Цей процес продовжує відбуватись і на сучасному етапі його розвитку, який «вбачається у створенні власного образно-інтонаційного простору» (Чібалашвілі, 2011: 259).

Стосовно вітчизняного джазового мистецтва в ХХІ столітті Л. Романюк зазначає: «Однією із специфічних особливостей розвитку джазового мистецтва в Україні на сучасному етапі є його поєднання із фольклорною гілкою, а отже, виникнення особливого пласту та стилістичного напрямку джазу» (Романюк, 2015). Ця інтеграція проявляється в застосуванні прямого цитування оригінальних фольклорних зразків у джазовій інтерпретації (джазові обробки народних тем); використанні окремих елементів одного або декількох фольклорних пластів різного етнічного походження; у відтворенні манери народного виконання (спів відкритим «білим» звуком, горловий спів); використанні у джазі оригінального народного інструментарію тощо. Також джаз та фольклор об'єднують колективна творчість, живе музикування та частково усна форма побутування, застосування методів передання знань від вчителя до учня, наявність імпровізаційного начала як вільного вираження музичних думок, що реалізується у живому часі.

При цьому, на відміну від фольклору, джазове мистецтво відкрите до інновацій, до оновлення музичної мови за рахунок переінтонування, яке відбувається кожного разу, коли джаз потрапляє до будь-якого культурного, етнічного, стилістичного середовища та вбирає його найтипівіші ознаки. На думку видатної української

джазової піаністки, викладача та дослідниці Н. Лебедевої, джаз «дуже активно реагує на зміни, які відбуваються у культурі, світі, мистецтві. Тому джаз модифікується та вбирає елементи електронної музики, етнічної музики, академічної музики. В цьому є його сила та перспективність» (цит за: Скоромний, 2021: 46).

Слід зазначити, що така властивість джазового мистецтва, як всеосяжність, на певному етапі його еволюції стала рушійною силою, що спричинила формування в 70 роки ХХ століття явища «ф'южн» (від англ. – «сплав»), який є «найвищим рівнем розвитку ідеї музичного синтезу у джазі» (Скоромний, 2021: 45). Це проявилось в «освоєнні джазом музичної спадщини Латинської Америки, Іспанії, Азербайджану, Індії. Компоненти народної музики проникають у джазову тканину, “європеїзуються”, накладаються на гармонічні та ритмічні ідіоми джазу» (Харенко, 2019: 84). У результаті останній демонструє себе як полістилістичний, поліетнічний, міжкультурний феномен на противагу фольклору, який є замкненим та має іншу домінуючу функцію – збереження традиції, а не її оновлення.

У цьому жанрово-стильовому контексті переважно розвивається й творчість українських джазменів, яка у своїй основі має синтез джазового мислення та українського фольклору. Це явище, у свою чергу, виявляє ознаки, схожі із феноменом *джазінга*¹ як формою міжпластової взаємодії (Воропаєва, 2009) та приводить до формування такого різновиду, як етно-джаз.

З іншого боку, тенденція до академізації, професіоналізації джазу та його орієнтація на досягнення європейського музичного спадку постійно надихають джазових музикантів на експерименти у сфері оновлення музичної мови, темброво-фактурних сполучень, залучення новітніх технологій. Історія американського джазу демонструє безліч подібних прикладів, серед них – творчість таких видатних митців, як Дюк Еллінгтон, Білл Еванс, Дейв Брубек, Чік Корія, Хербі Хенкок, Стен Гетц, Пол Дезмонд, Гіл Еванс, Стен Кентон, Джон Льюїс, Мілт Джексон, Боббі Макферрін. У цьому річищі слід

¹ *Jazzing the Classics* – «оджазування» класики, термін У. Сарджента (Sargeant, 1959).

розглядати й прояви джазового авангарду, появу інтелектуальних форм музикування, які з особливою інтенсивністю представлені в європейському джазі.

У свою чергу, українські джазові музиканти завжди намагалися розширити межі власного світогляду та шукали (і продовжують зараз це робити) можливості для творчої колаборації з видатними представниками джазової сцени, а також для власної освіти у провідних музичних закладах Америки та Європи.

Особливий інтерес у межах нашого дослідження викликає творчість тих джазменів, які формували свою творчу особистість і отримували професійну освіту на території України, а згодом переїхали до Німеччини. Ця країна відома своїми провідними навчальними закладами, які приваблюють вітчизняних митців. Серед них можна виокремити Інститут джазу в Берліні (Jazz Institut Berlin) та Університет музики і танцю в Кельні (Die Hochschule für Musik und Tanz Köln). У різні роки в них навчалися такі українські музиканти, як Вікторія Лелека (вокал, випускниця Київського національного університету театру, кіно та телебачення імені І. К. Карпенко-Карого), Тамара Лукашева (вокал, фортепіано, випускниця Одеського музичного училища та студентка Донецької консерваторії), Дмитро Бондарев (труба) та Євген Абін (саксофон). Останні два інструменталісти гідно репрезентують харківську джазову школу – вони є випускниками Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Ще одним потужним фактором, який зумовив наплив українських музикантів у Європу, й Німеччину зокрема, став початок повномасштабного вторгнення РФ на територію України 24 лютого 2022 року. Від цього моменту творча співпраця вітчизняних та європейських митців стає ще активнішою та набуває особливого змістового наповнення. Вона формує своєрідний культурний «фронт» на тлі зростання інтересу публіки до українського контенту, а також необхідності власної творчої реалізації музикантів, що, в результаті, сприяє підвищенню української національної самосвідомості та підтримує українських митців і захисників як у матеріальному, так і в духовному плані. У цьому контексті слід відзна-

чити концертні програми та студійні записи української вокалістки вірменського походження Лаури Мартиросян (Laura Marti), яка тепер перебуває в Кельні, у дуєті з видатною вітчизняною піаністкою Наталією Лебедевою, яка вже має потужний досвід з реалізації власних цікавих музичних проєктів у Європі.

Творчість кожного з названих музикантів заслуговує окремого детального дослідження. У межах нашої статті розглянемо творчі здобутки Тамари Лукашевої (Tamara Lukasheva), унікальної, витонченої української музикантки, яка перебуває в Німеччині з 2010 року.

Артистка народилася в Одесі, зростала в музичній сім'ї (мати – класична піаністка, батько – джазовий саксофоніст), навчалася в Одеському музичному училищі та Донецькій консерваторії, згодом у Кельні (Кауц, 2017). У 2008–2010 роках Тамара брала участь у джазових фестивалях «Джаз-Карнавал», «Варненське літо», «Джаз-Коктебель» та концертувала в Україні, Болгарії та інших країнах, після чого вирішила навчатись у Німеччині. «Всі німецькі консерваторії, куди я подавала документи, мене взяли. Дортмунд, Берлін, Ессен і Кельн. Найскладніше було вибрати між Кельном та Берліном. Але все ж таки я хотіла до Кельну» – згадує Т. Лукашева (цит за: Кауц, 2017). Під час вступного іспиту музикантка познайомилася з піаністом Себастьяном Скобелем, басистом Якобом Кюнеманном та барабанщиком Домініком Маніга. Таким чином був утворений квартет Тамари Лукашевої.

Навчання в Кельні значно розширило напрями її музичної діяльності, про що свідчить таке висловлювання артистки: «Я почала вивчати все – і вокал, і композицію, і аранжування. Взагалі, Україна зробила мене тим, ким я є, а Німеччина дозволила мені бути цією людиною <...> Вона тобі показує, як ти можеш все те, що маєш, якнайкращим чином презентувати. Я, насправді, дуже-дуже вдячна Кельну та Німеччині» (Кауц, 2017).

Визначальною для творчості Тамари Лукашевої стала співпраця з провідними музикантами, такими як мультиінструменталіст Маттіас Шріфль, Бодек Янке (з яким вона також виступала з WDR Big Band Cologne у 2013 році), Пол Хубвебер і Єнс Дюппе (у проєкті *Half Camouflage*), Марк Бренкен, Ганс Людемманн і Вадим Неселов-

ський. Тамара гастролювала не лише в Україні (де вона виступала зі своїм квітетом на Alfa Jazz Fest у 2017 році) та Німеччині, а й у Болгарії, Угорщині, Італії, Австрії, Албанії, Єгипті, Центральній Америці, Пакистані, Казахстані і Таїланді. У 2021 році вона акомпанувала собі як піаністка майже у всіх піснях сольного альбому «*Equation*» і заснувала своє нове тріо з Лораном Дерашем і Кальвіном Леннігом. У 2022 році Тамара Лукашева виступила з INSO Lviv (Міжнародний симфонічний оркестр Львів), під час *Cologne Jazzweek* під керівництвом Ярослава Шемета в Кельні.

У своїй творчості Тамара виступає не тільки як вокалістка та піаністка, а й як композиторка та аранжувальниця. Вона є артисткою найвищого рівня, про що свідчать численні нагороди та призи, які були присуджені музикантці у різні роки. Серед найважливіших слід відзначити перемогу на композиторському конкурсі *Bujazzo* у 2016 році, премію *den Neuen Deutschen Jazzpreis* 2017, нагороду для джазових музикантів землі Північний Рейн-Вестфалія – *den WDR Jazzpreis* 2021 у категорії «Композиція», а також нагороду Срібний камертон (*Silberne Stimmgabel*) 2023.

Приділимо увагу деяким джазовим імпровізаціям музикантки на теми українських пісень (фольклорного та композиторського походження), що виявляють ознаки етно-джазу, ф'южн, фанку в їх експериментальних різновидах. Незважаючи на те, що такі приклади можна знайти й у більш ранньому періоді творчості Т. Лукашевої, видається актуальним зосередитися на двох концертах, що були організовані за ініціативи музикантки на підтримку України та відбулися у *Stadtgarten* (м. Кельн) 1 березня 2022 року (відеозапис див.: Свобода і мир – Freiheit und Frieden..., 2022) і 24 лютого 2023 року (див. Ukraine Solidaritätskonzert, 2023).

Як стверджує сама артистка, запит на організацію першого концерту був поданий в п'ятницю 25 лютого, на другий день бойових дій. І вже за п'ять днів захід відбувся при повній залі, що є неймовірно швидкою реакцією з боку міської влади та менеджерів *Stadtgarten*, за що учасники програми висловили їм щире подяку.

Слід також окремо відзначити швидкість підготовки концертної програми музикантами, які грали україномовний репертуар і у своїй

переважній більшості не були українцями. Крім солісток-вокалісток – Тамари Лукашевої та Маріанни Садовської, на сцені також виступали Матіас Шріфль (труба, альпійський горн, акордеон, трембіга), Клеменс Орт та Джеррі Сінгла (фортепіано), Якоб Кюнemann (дабл-бас), Янко Ханушевський (бас), Домінік Маніг і Крістіан Томе (ударні) та Яннінг Труманн (тромбон).

У програмі концерту були використані теми таких українських народних та популярних пісень, як «Ой, ходить сон», «Сірії гуси», «Вже сонце низенько», «Буковина», «Тече річенька», «Ой, у полі древо», «Ой, летіла зозуля», «Ой, пливе кача» та ін. Слід зазначити типові поведження з темою пісні як із джазовим стандартом, що переважно реалізовано у формі теми з імпровізаціями. При цьому в кожному конкретному випадку результатом стає унікальне поєднання, комбінація багатьох, подекуди, на перший погляд, несумісних, елементів музичної мови, стилістики тощо.

Так, в імпровізації на тему української народної пісні «Сірії гуси» можна виявити ознаки етно-джазу. Цей фольклорний зразок за тематикою належить до групи ліричних любовних пісень, про що свідчить словесний текст. Наведемо фрагмент, який використано Тамарою Лукашевою в експозиційному розділі:

*Сірії гуси гречку поїли,
За синє море пить полетіли.
Піди дівчино, позаймай гуси,
Поцілуй хлопця в русяві вуси.*

Вокаліз

Експозиція теми витримана спочатку у прозорій фактурі. Перші два рядки викладено в партії вокалу *a capella*, другі два – вокалу з підголоском у труби *con sordino*. Далі звучить вокаліз за підтримки акордового супроводу фортепіано, басу та ударних в динаміці *piano*. Наступні два рядки звучать на фоні риффу, що викладений восьмиами тривалостями та має 2-тактову побудову у змінному розмірі: перший такт – 5/4, другий – 6/4.

*Його вусачок як огірочок,
Його бровоньки так як шнурочок...*

Стрибкоподібна мелодична лінія спирається на інтонації теми – висхідна квінта від основного тону з наступним сходженням на один тон – та звучить в партіях інструменталістів.

На основі риффового супроводу (викладений четвертними в розмірі 6/4) починається вокальна імпровізація скетом, яка побудована за принципом поступового зростання емоційного напруження, що реалізовано засобами інтонаційного, метроритмічного та динамічного розвитку. Якщо початкові мелодичні фрази Тамара Лукашева буде в межах доволі вузького діапазону, часто використовує в них довгі тривалості та динаміку *piano*, що певною мірою виявляє їх вокально-наспівну природу, то у процесі імпровізації музикантка наче прискорює темп свого висловлювання за рахунок ущільнення ритмічного малюнку, розширення діапазону, стрибків, підвищення теситури звучання (сягаючи на кульмінації «до» третьої октави), переходу до динаміки *mf* та *f*. Утворюючи вибагливу імпровізаційну лінію, вокалістка демонструє віртуозне володіння голосом, не поступаючись інструменталістам, зокрема своєму партнеру по ансамблю – трубачу Матіасу Шріфлю, який за схожим принципом буде свою імпровізацію в наступному корусі.

У скороченій репризі повертається початкова лірична образна сфера. Манера співу солістки тут така само, як і в експозиції – наближена до народної у тому її прояві, що представлений у творчості видатної української співачки Ніни Матвієнко, яка свого часу виконувала цю пісню.

Музична концепція іншої концертної програми, «*Ukraine Solidaritätskonzert*», була присвячена річниці повномасштабного вторгнення РФ в Україну та відбулася 24 лютого 2023 року також в Кельнській концертній залі *Stadtgarten*. У ній, окрім німецьких інструменталістів, брали участь також українські: Андрій Прозоров (сопрано-саксофон), Марина Суботіна-Рижук (альт-саксофон), а також Наталія Лебедева (фортепіано) – одна з провідних вітчизняних джазових музиканток, яка виховала багато талановитих джазменів за більше ніж 20 років своєї викладацької діяльності у Київській муніципальній академії музики імені Р. М. Глієра.

Також Тамарою Лукашевою було запрошено фольклорний вокальний ансамбль «Дивина», який був створений у 1998 році в Донецьку і досліджував та популяризував фольклор Донбасу: календарно-обрядові, весільні, жартівливі пісні і лірику. Також в репертуарі гурту є автентичні українські пісні, записані під час фольклорних експедицій в інших регіонах України (Харківська, Полтавська області) та в українській діаспорі.

У концерті ансамбль представив зразки виконання народних пісень не тільки *a capella*, а й разом із Тамарою Лукашевою та інструменталістами. На особливу увагу заслуговує їх інтерпретація лемківської гаївки «Бердо, Бердо, Бердовичко», де поєднано народну манеру звучання теми пісні (унісон партії вокального ансамблю та солістки) з насиченою акцентованою фактурою інструментального супроводу, з використанням змінного розміру, акордових вертикалей переважно квартової структури, натурально-ладової гармонії.

У композиційному плані особливого драматургічного значення набуває принцип контрастної зміни розділів – танцювально-загравального, де солістка утворює скетом мелодичну лінію в унісон із трубою на фоні квінтових ходів (на I та V щаблях) в інструментальному риффі, на основі якого далі будуть побудовані сольні імпровізації саксофоністів і трубача, та помірного, різко акцентованого, де відтворюється своєрідне розгойдування, представленого в експозиції теми народної пісні.

Розглянуті зразки можна поєднати, долучивши їх до численної групи імпровізацій на теми українських народних пісень, де характерними ознаками стають: цитування фольклорної мелодії (переважно точне або зі змінами; збереження словесного тексту (можливі скорочені варіанти); використання інтонацій теми, натурально-ладової гармонії та риффів для побудови інструментальних партій в різних розділах форми; перевага невеликих ансамблів типу *combo*. У жанрово-стильовому відношенні у цій групі домінують ознаки етно-джазу та *fusion* в їх неординарних трактуваннях.

Іншу групу композицій можна позначити як авторські джазові, де тематизм повністю належить одному чи декільком музикантам, які одночасно перебирають на себе функції не тільки імпровізаторів, а й

композиторів, аранжувальників. Ця група концертних номерів ще яскравіше виявляє експериментальну спрямованість мислення музикантки-імпровізаторки.

Тамара Лукашева продемонструвала у *Stadtgarten* м. Кельн 24 лютого 2023 року декілька композицій, текст до яких вона створила сама, а також у деяких використала поезії інших авторів. Наприклад, твір «Влома» був написаний на вірш Василя Стуса, одного з видатних вітчизняних письменників-шістдесятників, активного представника українського дисидентського руху, під назвою «Вже цілий тиждень обживаю хату...».

Композиція «Маяк» була створена Тамарою на поезію української сучасної авторки Надії Глушкової, яка, так само як і джазова музикантка, жила в Одесі. Крім того, у цьому творі Лукашева сама акомпанує на роялі та співає в дуеті із трубачем Матіасом Шріфлем. Партія фортепіано, що спирається на жанрову виразність баркароли, витримана у рухливому темпі та відтворює коливання морських хвиль. Також втіленню цього образу сприяє тяжіння до неквадратної структури фраз, уникнення тонального центру, використання хроматизмів, інструментального типу мелодичної лінії, змінних розмірів, несподіваних зупинок, що утворює наскрізний характер музичного розвитку та підкреслює експериментальність, подекуди авангардність реалізації творчого задуму. У партію труби, яка побудована на імпровізації – доповненні вокальної – наприкінці твору органічно вплетена цитата відомої пісні про Одесу «У Чорного моря» з репертуару Л. Утьосова.

Серед інших творів Тамари Лукашевої яскраво вирізняється в емоційному та жанрово-стильовому плані композиція «*Vogel Fly*» («Птах летить»), яка вносить драйвовий, активний настрій у фінал концертної програми. Словесний текст створено переважно українською мовою, в ньому розповідається про пташок, які шукають краще місце, але згодом розуміють, що його не існує. Музичний матеріал цієї композиції побудований на основі послідовності із трьох звуків – I-IV-V щаблів, які утворюють двотактовий зворот та стають риффом у куплетних розділах (на початку їх викладено в партії вокалу, потім контрабасу). На його фоні солістка,

використовуючи активну подачу звуку з численними *glissandi*, утворює мелодію, що в ладовому відношенні спирається на блюзовий звукоряд, а його опорними тонами стають I, III^b, IV, II шаблі. Приспів поданий у вигляді чотирикратного повтору фрази, що рухається поступово в межах I–V^b ступенів.

Після повтору теми у другому куплеті та приспіві традиційно звучать сольні імпровізаційні розділи майже всіх учасників концерту, серед яких – альт-саксофон, сопрано-саксофон, труба, мелодика (єдиний номер, де звучить цей інструмент, грає на ньому піаністка Наталія Лебедева), фортепіано, вокал (скет-імітація звучання ударних інструментів). На завершення декілька разів повторено приспів із імпровізаційними доповненнями в динаміці *forte*, що утворює яскраву кульмінацію всієї композиції. Вказані ознаки дозволяють віднести її до стилістики фанку, яка знайшла віртуозне втілення у творчому проєкті німецько-українських музикантів.

Висновки.

Дослідження концертних програм, що склалися з композицій, створених у різні роки, виявило, що творчість Тамари Лукашевої є яскравим зразком сучасного європейського джазового мистецтва. В ній унікальним чином взаємодіють традиції українського та німецького народно-пісенного і джазового видів музикування, які реалізуються в жанровій стилістиці фанку, етно-джазу та ф'южн, напрямках, де музикантка проявляє себе як яскрава експериментаторка, що неординарно поєднує різні виразні засоби. Серед таких – використання змінних та складних розмірів, сполучення хроматики та діатоніки, різник технік звуковидобування, різких регістрових, метроритмічних переключень, інструментального типу мелодичних побудов, комбінації контрастних розділів тощо.

Отримавши освіту в Україні, Тамара продовжила вдосконалювати свою майстерність у Німеччині, що значно розширило її уявлення про музичну творчість, відкрило можливості для співпраці із провідними, переважно німецькими, музикантами, розкрило їй не тільки як талановиту джазову вокалістку та піаністку, а й як унікальну композиторку та аранжувальницю, авторку проєктів та філантропку,

здатну згуртувати навколо себе однодумців і надихнути їх на виконання спільної місії. Саме такою Тамара Лукашева постає у двох своїх концертних програмах, організованих на підтримку України.

Декілька композицій, які було розглянуто в цій статті, засвідчують, що артистка майстерно володіє своїм голосом, демонструє безліч вокальних технік (народна манера, соул, скет-спів, імітація звучання духових, ударних інструментів, наспівування, гарчання, володіння свистковим регістром тощо), втілює найрізноманітніші художні образи. Музикантка має широкий діапазон голосу (у три октави), нестандартне ладогармонічне мислення й тонке відчуття музичного часу, що дозволяє їй вільно почуватися в імпровізаційних соло та інших розділах форми, де присутні складні розміри. При цьому вона допомагає іншим учасникам ансамблю орієнтуватись в музичному процесі, частково виконуючи функцію диригента.

Беззаперечним є той факт, що у джазі однією із провідних рушійних сил є творча особистість, яка повинна мати лідерські якості, яскраву харизму, музичний інтелект, притягувати до себе музикантів-однодумців. Всі ці риси повною мірою властиві Тамарі Лукашевій, творчість якої лише частково була досліджена у цій статті.

Перспективою дослідження є подальше вивчення тенденцій джазового музитування в Німеччині, у формуванні яких беруть участь також інші талановиті музиканти українського походження.

ЛІТЕРАТУРА

- Воропаєва, О. В. (2009). *Джазінг як форма взаємодії академічного та «третього» пластів у джазі*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Кауц, М. (2017). Найкращий джазовий голос Німеччини-2017 співає українською. *Збруч*. <https://zbruc.eu/node/65518>
- Лебедева, Н. В. (2020). Джаз в Україні, чому не всі розуміють джаз. (Інтерв'ю, відео). <https://www.youtube.com/watch?v=AcukuKhXxWM>
- Романюк, Л. Б. (2015). Синкретизм фольклору і джазу в музичному мистецтві України кінця XX – початку XXI ст. *Науковий потенціал*. <https://int-konf.org/ru/2015/naukovij-potentsial-2015-16-18-03-2015/1030-kandidat-mistetstvosnavstva-romanyuk-l-b-sinkretizm-folkloru-i-dzhazu-v-muzichnomu-mistetstviukrajini-kintsya-khkh-pochatku-khkh-st>

- Рось, З. (2016). Інтеграція фольклору та джазу як одна з характерних особливостей сучасної української джазової музики. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*, 1 (34), 11–18. http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2016_1_4.
- Свобода і мир – Freiheit und Frieden. Solidaritätskonzert für die Ukraine in Stadtgarten (2022). (Відеозапис концерту 01.03.2022). https://www.youtube.com/watch?v=yTW_0F_P5jw
- Скоромний, В. П. (2021). Педагогічний та творчий шлях Наталії Лебедєвої. *Інноваційна педагогіка*, 33 (2), 44–47.
- Соловйов, А. М. (2022). *Джазова обробка народної пісні у творчості українських композиторів другої половини XX – початку XXI століття*. (Дис. ... д-ра філософії). Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. Суми.
- Харенко, А. О. (2019). Основні тенденції взаємодії джазу та фольклору в харківському культурному просторі. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*, 4, 83–89.
- Чібалашвілі, А. (2011). Фестивалі сучасної музичної України та їх вплив на явище художнього синтезу в творчості сучасних українських композиторів. *Культура та сучасність*, 2, 258–262.
- Lemke, U. (2016). Tamara Lukasheva. Von Odessa nach Köln. <https://www.jazzthing.de/next-generation/tamara-lukasheva-patchwork-of-time/>
- Sargeant, W. (1959). *Jazz: Hot and Hybrid*. London: The Jazz Book Club.
- Tamara Lukasheva - Jazz Day Germany. (2019). <https://www.jazzdaygermany.de/tamara-lukasheva.html>
- Tamara Lukasheva – Singer, Pianist, Composer. (Official site). <https://tamaralukasheva.de/>
- Ukraine Solidaritätskonzert (2023). (Відеозапис концерту. Stadtgarten, 24.2.2023) <https://www.youtube.com/watch?v=bUJPLSJtHfQ>

REFERENCES

- Freiheit und Frieden. Solidaritätskonzert für die Ukraine in Stadtgarten. [Freedom and Peace. Solidarity concert for Ukraine in Stadtgarten] (2022). (Video recording of the concert on March 1, 2022). https://www.youtube.com/watch?v=yTW_0F_P5jw [in German].
- Kautz, M. (2017). The best Jazz Voice of Germany 2017 sings in Ukrainian. *Zbruch*. <https://zbruc.eu/node/65518> [in Ukrainian].

- Kharenko, A. O. (2019). The main Trends of interaction of Jazz and Folklore in the Kharkiv culture space. *Traditions and innovations in higher architecture and art education*, 4, 83-89 [in Ukrainian].
- Lebedieva, N. V. (2020). Jazz in Ukraine, why not everyone understands jazz. (Interview, video). <https://www.youtube.com/watch?v=AcukuKhXxWM> [in Ukrainian].
- Lemke, U. (2016). Tamara Lukasheva. Von Odessa nach Köln [Tamara Lukasheva. From Odessa to Köln]. <https://www.jazzthing.de/next-generation/tamara-lukasheva-patchwork-of-time/> [in German].
- Romaniuk, L. B. (2015). The syncretism of folklore and jazz in the musical art of Ukraine in the late twentieth and early twenty-first centuries. *Scientific potential*. <https://int-konf.org/ru/2015/naukovij-potentsial-2015-16-18-03-2015/1030-kandidat-mistetstvoznavstva-romanyuk-l-b-sinkretizm-folkloru-i-dzhazu-v-muzichnomu-mistetstviukrajini-kintsya-khkh-pochatku-khkh-st.> [in Ukrainian].
- Ros, Z. (2016). Integration of folklore and jazz as one of the characteristic features of modern Ukrainian jazz music. *Scientific notes of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University. Series Art History*, 1 (34), 11–18. http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2016_1_4 [in Ukrainian].
- Sargeant, W. (1959). *Jazz: Hot and Hybrid*. London: The Jazz Book Club [in English].
- Skoromnyi, V. P. (2021). Pedagogical and creative path of Nataliia Lebedieva. *Innovative pedagogy*, 33 (2), 44–47 [in Ukrainian].
- Soloviov, A. M. (2022). *Jazz arrangement of folk songs in the works of Ukrainian composers of the second half of the twentieth and early twenty-first century* (PhD diss.). Sumy A. S. Makarenko State Pedagogical University. Sumy [in Ukrainian].
- Tamara Lukasheva – Singer, Pianist, Composer. (Official site). <https://tamaralukasheva.de/> [in English].
- Tamara Lukasheva - Jazz Day Germany. (2019). <https://www.jazzdaygermany.de/tamara-lukasheva.html> [in English].
- Tchibalashvili, A. (2011). Festivals of modern musical Ukraine and their influence on the phenomenon of artistic synthesis in the work of modern Ukrainian composers. *Culture and modernity*, 2, 258–262 [in Ukrainian].
- Ukraine Solidaritätskonzert [Solidarity concert for Ukraine] (2023). (Video recording of the concert. Stadtgarten. February 24, 2023). <https://www.youtube.com/watch?v=bUJPLSJtHFQ> [in German].

Voropaieva, O. V. (2009). Jazzing as a form of interaction between academic and “third” layers in jazz. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky State University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].

Olena Voropaieva

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
PhD in Art Studies, Senior Lecturer, Chief concertmaster,
the Department of Jazz and Variety Music
e-mail: vohello82@gmail.com
ORCID iD: 0000-0002-6779-7961

**Trends of modern Ukrainian jazz music
in Germany in the XXI century
(on the example of Tamara Lukasheva's creativity)**

Statement of the problem.

European jazz art of the 21st century continues to develop the trends that were formed in world jazz in the last third of the 20th century. Among them is the interaction with musical ideas of folklore of various peoples of the world, as well as rock music. As a result of this process, such phenomena as ethno-jazz, fusion, and funk and there experimental types were formed, which is found a wide distribution in the territory of Ukraine and provided many opportunities for the disclosure and popularization of the national musical culture. Scientific interest is seen in the study of trends in its development not only within the country, but also abroad, in particular in Germany, where Ukrainian jazz musicians come to.

In modern jazzology, the topic of the Jazz and Ukrainian folklore interaction has been studied to some extent, as well as the theme of interaction between jazz and academic music. Some features of the activities of Ukrainian jazzmen in Ukraine and abroad, including T. Lukasheva, are revealed in interviews with musicians, popular science articles, as well as reviews of albums or concerts.

Objectives, methods, and novelty of the research.

The purpose of the article is to reveal the genre-stylistic specificity of T. Lukasheva's work in the context of Ukrainian jazz music making in Germany in the 21st century. A set of scientific methods, such as historical-genetic, comparative, interpretive and analytical, contributed to the disclosing the theme of

the article. The novelty of the research topic is connected with almost complete lack of its researching in the national jazz studies.

Research results and conclusion.

T. Lukasheva's work is in line with the trends that emerged in Ukrainian jazz at the turn of the twentieth and twenty-first centuries: ethno-jazz, funk, fusion in there experimental forms. The individualization of her author's style took place in Germany, where she revealed herself not only as a virtuoso vocalist and pianist, but also as a talented composer and arranger. This was manifested in the compositions that were performed in the concerts at the Stadtgarten and were considered in the study. They confirm the opinion that the artist masterfully owns her voice, demonstrates a variety of vocal techniques, embodies a wide variety of artistic images. The musician has a wide vocal range of three octaves, non-standard harmonic thinking and a sense of musical time, which allows her to freely feel herself in improvisational solos and in other sections of the form where complex meter and rhythm meet. It is indisputable that one of the leading driving forces in jazz is a creative personality, who must have leadership qualities, bright charisma, musical intelligence, and attract like-minded musicians. All these qualities are fully characteristic of Tamara Lukasheva.

Keywords: jazz; improvisation; contemporary jazz; ethno-jazz; fusion; funk; Ukrainian jazz; West-European jazz; experimental jazz; intonation.

Стаття надійшла до редакції 26 лютого 2024 року

УДК 78.031.4(477):781.63-028.5

DOI 10.34064/khnum2-3407

Малий Дмитро Миколайович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,

кандидат мистецтвознавства, старший викладач,

кафедра композиції та інструментування, кафедра теорії музики

e-mail: refala@ukr.net

ORCID iD: 0000-0003-3751-5019

**«Чотири слова про коломийку»:
авторський досвід оркестрування**

Оркестрування є однією зі сфер професійної діяльності композитора, а його принципи і засади – окремим предметом наукових досліджень. Існує достатня кількість прикладів, коли композитор звертається до оркестрування фортепіанних творів (Ф. Ліст, К. Сен-Санс, М. Равель, Е. Вілла-Лобос, М. Скорик та інші), тоді як оркестрування скрипкових опусів не є розповсюдженим явищем. У пропонованій роботі розкриваються шляхи оркестрування чотирьох частин циклу «Сім слів про коломийку» для скрипки соло, написаному автором статті. Дослідження шляхів і методів перекладення скрипкової фактури на оркестрову досі не привертало достатньої уваги музикознавців-вчених та музикантів-практиків, і праці щодо оркестрування скрипкової фактури знайти вкрай складно, отже, представлена робота має інноваційну спрямованість. Мета публікації – виявлення специфіки оркестрування скрипкової фактури на прикладі циклу «Чотири слова про коломийку» через аналіз використання в ньому оркестрових принципів і прийомів. Проблематика публікації потребувала залучення таких дослідницьких методів, як жанрово-стильовий для виявлення рис жанру коломийки; структурно-функціональний для дослідження функцій інструментів у оркестровій фактурі, прийомів оркестровки, форми твору; компаративний для порівняння скрипкового періоджерела і похідної оркестрової версії; історичний для розгляду контексту написання твору. У результаті дослідження періоджерела і його симфонічної, тембрально переосмисленої версії розкриваються шляхи оркестрування скрипкової фактури, в якій навіть одноголосні розділи потенційно містять гармонію, басову лінію, передбачають певні способи створення супроводу, контрапунктів, підголосків тощо.

Ключові слова: автокоментар; жанр; інструментування; коломийка; оркестрування; скрипка; стиль; сучасне українське музичне мистецтво; тембр; фактура.

Постановка проблеми.

Прикладів авторського оркестрування фортепіанних опусів існує достатня кількість, їх можна зустріти у творчому доробку багатьох відомих композиторів (Ф. Ліст, К. Сен-Санс, М. Равель, О. Респігі, Е. Вілла-Лобос, А. Казелла, М. Скорик, В. Птушкін), але звернень до творів для смичкових інструментів соло¹, особливо своїх власних, з метою їх оркестрування, не так багато, і вони не розглядались українськими музикознавцями. Вивчення теми авторського інструментування / оркестрування скрипкової фактури ускладнюється браком у сучасному музикознавстві відповідної теоретичної бази. Все вищезазначене актуалізує тему нашого дослідження.

Останні дослідження і публікації. Оркеструванню як окремому виду творчої діяльності композитора присвячено велику кількість робіт, серед яких – підручники С. Адлера (Adler, 2002), А. Казелли і В. Мортарі (Casella, & Mortari, 2004), посібники А. Белкіна (Belkin, 2008), Д. Клебанова (2019). Ці праці мають практичну, навчальну мету. У них докладно висвітлено принципи створення оркестрової тканини та інструментування першоджерела, специфіку використання інструментів, роботи з тембром, а також відомості з інструментознавства.

Іншою сферою досліджень є праці, які присвячені різним аспектам теорії оркестрування: *оркестровому стилю* – Г. Савченко (2017, 2018, 2020, 2021a, 2021c), С. Коробецької (2011); *принципам і прийомам оркестровки* – В. Ракочі (2020a; 2020b; 2021; Rakochi, 2021), Г. Савченко (2021b), В. Богатирьова (2023), *оркестровому мисленню* – С. Бородавкіна (1998). Виявлення характерних рис і

1 Існує відоме оркестрування М. Скориком «Каприсів» для скрипки соло Н. Паганіні, а також твір «Paganiniana» А. Казелли, уривки з якого розглядаються у підручнику А. Казелли і В. Мортарі (Casella, & Mortari, 2004: 161, 243–244).

огляд розвитку *жанру коломийки* знаходимо у статті І. Зінків (2009). Розглянемо праці деяких авторів.

Науковий доробок харківської музикознавиці і композиторки Г. Савченко є унікальним, оскільки її праці присвячені різним аспектам оркестрування у творчості багатьох українських і західно-європейських композиторів. Питання оркестрового стилю розкриваються на прикладах симфоній В. Борисова і Д. Клебанова (Савченко, 2017; 2018). Науковиця виявляє специфіку оркестрового письма у творчості А. Шенберга, К. Дебюссі, І. Стравінського (Савченко, 2020; 2021a; 2021c). У статті, присвяченій симфонічним опусам В. Золотухіна і Д. Клебанова, через призму оркестрового мислення і письма дослідниця розкриває характерні для них принципи оркестровки (Савченко, 2021b).

Велика кількість робіт Г. Савченко стосується оркестрового письма І. Стравінського, одна з яких – «Оркестрове письмо І. Стравінського неокласичного та пізнього (серійного) періодів творчості: компаративний аналіз» (Савченко, 2021c). У ній авторка пропонує визначення цього поняття: «Під оркестровим письмом розуміємо індивідуальну систему технологічних прийомів і принципів, спрямованих на реалізацію тембро-фактурної структури всього твору, зумовлену стильовими, жанровими чинниками й художнім задумом, через функціональну взаємодію оркестрових партій по горизонталі та вертикалі. Оркестрове письмо детерміноване музичною мовою композитора та загальними нормами оркестровки, які є актуальними на певному історичному етапі розвитку музичного мистецтва» (там само: 37). Також у цій статті, порушуючи питання оркестрового мислення І. Стравінського, науковиця виявляє «константні принципи його оркестрового письма – багатофігурність, комбінаторність, пластичність» (там само), що допомагає досягнути певні принципи оркестрування, які у різних композиторів можуть відрізнятися в залежності від специфіки їхнього художнього мислення. Це стає зрозумілим у процесі аналізу інших статей Г. Савченко (2017; 2018; 2020; 2021a, 2021b, 2021c).

Знаковим дослідженням щодо питання оркестрового стилю є монографія С. Коробецької «Оркестровий стиль: теорія, історія,

сучасність (2011), у якій авторка вивчає структурні елементи оркестрового стилю, функціональні аспекти його системи (тембро-оркестрова семантика, композиційно-формотворчий), оркестрову драматургію, а також його історичні типи (докласичний, бароковий, ранньокласичний, класичний, романтичний, постромантичний, сучасний стиль – музика XX – початку XXI століть). Оркестровий стиль розглядається через призму *оркестрового мислення*, що його музикознавиця визначає як «поняття, яке, по суті, стає визначальним фактором по відношенню до оркестрового стилю. За його участю здійснюється функція відбору оркестрово-виражальних засобів та їх координаційно-стильова організація: ним визначається процес утворення оркестрового стилю в цілому та, водночас, обумовлюється конкретний “вигляд” стильових деталей (вибір складу оркестру, принципи оркестрування, тембро-фактурна організація тощо), тобто процес специфікації оркестрового стилю» (Коробецька, 2011: 25). Також науковиця виділяє два типи *оркестрової техніки* (класична і сучасна) і пропонує тлумачити це поняття як «сукупність технологічних засобів, прийомів, правил оркестрування, застосування яких забезпечує оптимальну відповідність композиторському задуму» (Коробецька, 2011: 63). У монографії викладено основні принципи класичної оркестровки, які є дотичними до нашого дослідження: парний склад оркестру; тембро-динамічний і тембро-регістровий баланс оркестрового звучання; функціональна диференціація оркестрових партій: бас, мелодія, середні голоси, фігурація, педаль; чергування тутті й соло або ансамблю; акустичний принцип викладення гармонії (за типом натурального звукоряду; дублювання, класичні принципи голосоведення; підпорядкування оркестровки гармонії та формі (там само: 64).

Іншим науковцем, що займається різними сферами оркестрування, є київський музикознавець В. Ракочі. Він проводить дослідження симфонічної творчості багатьох композиторів, серед яких М. Скорик та І. Карабиць (Ракочі, 2020а; 2020b), а також вивчає жанр інструментального концерту у творчості митців Бароко і класицизму (Й. С. Бах, А. Вівальді, К. Монтеверді, Й. Гайдн, В. А. Моцарт та ін.), чому присвячена його докторська дисертація (Ракочі, 2021а). У цих

роботах поняття «оркестрування» («оркестровка») розглядається не як окремий прошарок музичної діяльності, у якій є першоджерело і його похідний варіант, а як множинність принципів роботи композитора у сфері оркестрової музики, у якій використовуються різні способи роботи з матеріалом, технічні принципи і прийоми. У контексті барокової музики В. Ракочі визначає такі прийоми: *tutti* (Ракочі, 2021a: 54) інструментальне соло, дублювання, педаль (там само: 291), перегукування (там само: 349). Серед нетипових оркестрових прийомів у статті, яка присвячена «Карпатському концерту» М. Скорика, науковець виявляє *solo* для інструментальної групи (Ракочі, 2020a: 186), а у праці про концерт «Голосіння» І. Карабиця – «ансамбль-в-оркестрі» (Ракочі, 2020b: 93). Крім цього, при оркеструванні велике значення має використання різних прийомів гри на інструментах (максимально високі регістри, *glissandi*, часта зміна штрихів, мелодизація партії ударних, «ударне» звуковидобування на струнних і духових тощо), про що йдеться у статтях про оркестрові твори М. Скорика і І. Карабиця (Ракочі, 2020a, 2020b).

Питання авторського оркестрування / інструментування не є широко вивченим, однак серед сучасних досліджень цієї теми виділено роботи Р. Каширцева (2018, 2021). У статті «Інструментування як чинник художньої інтерпретації у композиторській творчості» (Каширцев, 2018) науковець розглядає дві версії вступного епізоду «Іспанської рапсодії» М. Равеля (для двох фортепіано і для симфонічного оркестру) і на підставі того, що інструментування є різновидом композиторської інтерпретації твору, яка втілюється тембровими і фактурними засобами, доходить висновку: «1) у той час, як для фортепіанної версії доступна менша темброва диференціація й темброво-акустичний простір, для неї можлива більша конкретизація інтонаційного аспекту; натомість, 2) оркестрова версія, маючи більші можливості у плані темброво-фактурних перетворень та розчленування музичної тканини, отримує перевагу в образно-коліристичному плані» (Каширцев, 2018: 181). Таким чином, науковець виявляє головну сутність будь-якого інструментування, не обов'язково авторського.

Приклади оркестрування власних музичних зразків і творів інших композиторів можна зустріти також у підручниках С. Адлера (Adler, 2002), А. Казелли і В. Мортарі (Casella, & Mortari, 2004). Але праці щодо оркестрування скрипкової фактури знайти вкрай складно, що зумовлює **наукову новизну дослідження**.

Метою статті є виявлення специфіки оркестрування скрипкової фактури на прикладі циклу «Чотири слова про коломийку» автора статті через аналіз використання в ньому оркестрових принципів і прийомів.

Проблематика публікації потребує залучення таких **дослідницьких методів** сучасної музикології, як *жанрово-стильовий* (для виявлення рис жанру коломийки); *структурно-функціональний* (для дослідження функцій інструментів у оркестровій фактурі, прийомів оркестровки, форми твору); *компаративний* (порівняння першоджерела і похідної версії); *історичний* (для розгляду причин і контексту написання творів).

Виклад основного матеріалу дослідження.

Поряд з компонуванням музики, оркестрування є однією із форм творчої діяльності професійного композитора. Воно є водночас і процесом, і результатом, що зафіксовано у визначенні терміна «оркестровка»² в Енциклопедії сучасної України: «<...> розподіл голосів музичного твору між інструментами оркестру, а також результат такої роботи. <...> Оркеструванням називають також вивчення способів укладання чи написання музичних творів для оркестру (або інструментального ансамблю чи іншого концертного колективу) та адаптування для оркестру музичних творів, написаних для іншого виконавського складу чи одного виконавця» (Сюта, 2022). Отже, це поняття може вживатися у таких контекстах: 1) коли є першоджерело і тембрально переосмислена оркестрова версія; 2) коли створюється дирекціон або клавір спеціально для його подальшого оркестрування, але перший майже

² Згідно зі статтею, є тотожним до поняття «оркестрування».

ніколи не мислиться як окремий твір і залишається лише в чернетках; 3) коли твір пишеться одразу у партитурі.

«Оркестрування» є сферою ширшого поняття «інструментування», яке охоплює роботу з будь-якими інструментальними складами, починаючи від дуету і закінчуючи великим симфонічним оркестром.

Особливості оркестрового втілення твору можуть відрізнятися залежно від вибору першоджерела, яким може бути як твір іншого автора, так і власний. Це є важливим методологічним аспектом, оскільки звернення до чужого твору (у більшості випадків) потребує дотримання матеріалу першоджерела (гармонії, мелодії, форми) і головне – розуміння стилістики іншого автора. При роботі із власним твором теоретично можливе його структурне переосмислення, але в обох випадках композитор / оркеструвальник має використовувати певні прийоми оркестровки, знати виразові можливості інструментів, варіанти їхнього поєднання і впровадження в оркестрову тканину тощо. Так, у своїх працях Р. Каширцев досліджує сутність «інструментування», яке є «<...> реалізацією у тексті твору знань та вмінь композитора щодо застосування виразового потенціалу музичних інструментів – їхніх функцій, тембрової взаємодії, колористики, особливостей виконавства тощо» (Каширцев, 2018: 174), а також «<...> засобом тембрового перевтілення музичного твору, наслідком якого є трансформування його образного змісту...» (там само: 170). Про взаємозв'язок ідеї твору й оркестровки пише і Г. Савченко, зауважуючи, що «<...> оркестровка уявляється тим параметром художньої цілісності, який, за наявності константних базисних принципів і прийомів, детермінований індивідуальним художнім задумом у кожному творі» (Савченко, 2021b: 69).

Першоджерелом для оркеструвальника, висхідним матеріалом частіше стають твори для фортепіано, рідше – опуси для інших інструментів (скрипки, гітари, флейти тощо). Така популярність зумовлена тим, що фортепіанна музика, як і оркестрова, може мати різні шари фактури (головну мелодичну лінію, гармонічний супровід, басову лінію, контрапункт [середні голоси], педаль тощо), на відміну від творів для одноголосних інструментів (у контексті

запропонованої статті – смичкових), хоча фактура останніх також нерідко містить декілька шарів. Завдяки детальному аналізу навіть в одноголосній мелодії можливо виявити приховані гармонію, лінію басу, педальні звуки тощо. Тобто в деяких творах мелодія може мати приховану поліфонію, що спрощує композиторові завдання втілення багатоголосної вертикалі. У будь-якому випадку, оркестрування одноголосся, з одного боку, є певною проблемою для оркеструвальника; з іншого – завдяки розподіленню функцій між інструментами, вибудові тембрової драматургії вдається знайти оптимальні шляхи опрацювання музичного тексту першоджерела.

Розглянемо історію створення і жанрово-стилістичну складову циклу «Сім слів про коломийку» для скрипки соло. Твір був написаний восени 2022 року у Харкові спеціально для харківської скрипальки Віри Літовченко, для її благодійного туру країнами Європи. Вперше цикл прозвучав в Удіні (Італія) у грудні 2022 року. Далі – у її ж виконанні – декілька разів у концертах у Харкові. Весь цикл виконувала також і львівська скрипалька Діана Жога у Львівському органному залі у грудні 2023 року, а перші дві частини увійшли до репертуару відомого харківського скрипаля Ігоря Чернявського, який неодноразово грав їх у різних містах України. Твір належить до неофольклорного³ напрямку і є четвертим опусом автора публікації, у якому використаний український фольклорний мелос, після «Колискової» для голосу і камерного ансамблю (2020), опери «Зелене коло» (2020), симфонічної увертюри «Земля предків» (2021). Стилiстичними складовими твору є коломийкова ритмоформула⁴, гуцульський лад, змінні розміри, бурдонні тони, варіантно-варіаційний тип розвитку.

³ У своїй статті стосовно «Карпатського концерту» М. Скорика В. Ракочі розглядає неофольклоризм як «одну з магістральних тенденцій ХХ століття» (Ракочі, 2020: 183), визначаючи його риси: «Нерегулярний метр, характерні інтонаційні поспівки й елементи ладу, принципи формування – усе пересмислювалося композиторами» (там само).

⁴ 14-складова структура з обов'язковою цезурою після восьмого складу.

З дослідження І. Зінків щодо жанру коломийки ми дізнаємося, що цей жанр має давні корені: «Загальноєвропейське поширення коломийки серед народів різних мовних груп індоєвропейської мовної сім'ї <...> свідчить про дуже давнє походження цього архетипу, який може сягати корінням доби індоєвропейської спільноти» (Зінків, 2009: 100). Але з огляду на особливості формування українського народного мелосу, можна припустити, що коломийка здобула унікальні жанро-стильові риси. Це дозволяє стверджувати, що вона є складовою культурного коду української нації.

Цикл «Сім слів про коломийку» побудований за принципом жанрово-тематичних та фактурних контрастів. У мелодиці кожної частини присутні найбільш впізнавані ладоінтоніційні та ритмічні риси жанру коломийки, що сприяє тематичній єдності твору. У циклі коломийка трактується як голос народу, який є вольовим, стійким, але й доброзичливим і жартівливим водночас. Коломийка – це і танок, і пісня. Кожна частина циклу є своєрідною сценою-замальовкою і має потенціал для різних інтерпретацій, що підтверджується абсолютно нетотожними виконаннями циклу різними скрипалями. Текст твору не становить великої складності для вивчення: основний акцент робився на позиційній грі, відповідних природі скрипки фактурних рішеннях і технічних прийомах. Для збагачення тематизму використано приховану поліфонію, імітації, ладові, регістрові, артикуляційні контрасти. Так, *головною ідеєю твору є інтерпретація жанрової моделі коломийки як носія культурного коду українського народу, що втілюється в різних фактурно-тематичних рішеннях.*

Звернемося до історії створення симфонічної версії циклу. Робота над нею проходила у два етапи. Перші дві частини (№№1, 2) були написані у грудні 2023 року спеціально для концертів Студентського симфонічного оркестру Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського під орудою Юрія Дяченка, за ідеєю харківської музикознавиці Юлії Ніколаєвської. Наступні дві частини (у скрипковому варіанті – №№ 6, 7) були завершені у лютому 2024 року. Новий чотиричастинний оркестровий цикл вперше увійшов у програму квітневого концерту «Земля предків»

у Львівському органному залі у 2024 році. Також твір здобув Першу премію на конкурсі «Симфонічна майстерня – 2024» (м. Черкаси).

Створення більш компактної за обсягом версії циклу зумовлене практичними цілями: оркестровий цикл тривалістю п'ять хвилин (скрипкова версія триває близько десяти) є більш привабливим і доступним для концертного виконання, хоча це не заперечує оркестрування усіх частин у майбутньому.

Перед початком аналізу оркестрової тканини симфонічного циклу визначимося з деякими загальними положеннями щодо оркестрування. Оркестрова фактура – це ієрархічна багатопшарова система, яка в музиці гомофонно-гармонічного складу може містити п'ять функцій: це мелодія, педаль, фігурація (супровід), бас, контрапункт. Серед прийомів оркестрового письма найбільш уживаними є: унісон, дублювання, передача, підкреслення, оркестрове *crescendo* / *diminuendo*. Одним з важливих моментів при оркеструванні є те, що за інструментами мають бути закріплені певні оркестрові функції, а також те, що інструмент має вести свою фактурну лінію до певної межі форми і бути використаним згідно з вибудованою тембровою драматургією.

Розглянемо структуру циклу «Чотири слова про коломийку».

№	Темп	Структура		
		A	B	A ₁
I	Andante Moderato	a – a ₁	b – b ₁	a ₂ – a ₃
II	Vivace	A	A ₁	
		a – b	a ₁ – b ₁	
III	Moderato con moto	A	A ₁	
IV	Allegro Vivace	A	A ₁	A ₂

У першій частині репрезентується головна коломийкова тема – легка і грайлива, танцювальної природи. Друга частина логічно продовжує образність першої, але змінюються мелодичні і метроритмічні структури, зокрема з'являються синкопи і змінні розміри. Третя частина має риси пісенності, фактура відрізняється багатоплановістю, наявністю просторових ефектів, упроваджений прийом перегукувань, що є рисою пасторальності. Четверта частина – блискавичний і потужний за характером фінал, у якому використані різні комбіновані розміри, акцентна ритміка і крещендуючий тип драматургії. Така структура твору нагадує чотиричастинний сонатно-симфонічний цикл.

Форма кожної частини побудована із переважанням варіантно-строфічного принципу тематичного розвитку, але з неоднаковими композиційними рішеннями всередині кожного з розділів (використані періоди повторної / неповторної / розширеної будови тощо).

Оркестровий варіант майже не містить стилістичної новизни (крім тембро-фактурного збагачення), не має змін у формі, лише деякі – у гармонії, мелодії. Оркестрування скрипкової фактури *a priori* зумовлює додавання нових шарів – контрапункту, басу, підголосків, педалей (витриманих тонів), гармонічного супроводу (фігурацій), підкреслень.

Склад оркестру у циклі «Чотири слова про коломийку» – подвійний (Piccolo, Flauto, 2 Oboi, 2 Clarinetti in B, 2 Fagotti, 2 Corni in F, 2 Trombe in B, Timpani, Triangolo, Piatti, Tamburino, Legno, Silofono, Piano, Archi⁵). Його обрано у зв'язку з бажанням досягти акустично й емоційно виразного результату, водночас дотичного до музики скрипкової версії і характеру жанру коломийки – легкого, грайливого, «польотного».

Перейдемо до компаративного і структурно-функціонального аналізу першоджерела і його оркестрування, який дає можливість зіставити логіку побудови фактури, виявити прийоми оркестрування, розкрити поставлені художні завдання, зрозуміти, що нового

⁵ Назви усіх інструментів надаються італійською мовою, згідно з оригіналом партитури.

у звучанні твору пропонує оркестрова версія, як розкривається задум першоджерела в оркестровому варіанті⁶.

Згідно з дослідженням Р. Каширцева (2021), тембр і фактура мають свій інтерпретаційний потенціал. Зокрема, на початку роботи над циклом потрібно було вирішити шляхи оркестровки скрипкової фактури (яка часто у циклі є одноголосною, але інколи проводиться подвійними нотами або містить два голоси) – які обрати інструменти, як адаптувати скрипковий текст до виконання іншими інструментами, як побудувати темброву драматургію в контексті кожної частини й усього циклу, як досягти цілісності і різноманіття водночас. При оркеструванні такого типу фактури не варто розраховувати на те, що, прописавши одноголосся в оркестрових голосах (або голосі), достатньо лише додати дублювання, педаль, гармонічну підтримку. На нашу думку, такий варіант не є повноцінним оркеструванням⁷.

Проаналізуємо кожну частину циклу окремо.

Перша частина (Andante Moderato). В оригінальній версії цієї частини фактура є одноголосною (Приклад 1).

Приклад 1.



⁶ Стосовно цього пише Г. Савченко: «оркестровка уявляється тим параметром художньої цілісності, який, за наявності константних базисних принципів і прийомів, детермінований індивідуальним художнім задумом у кожному творі» (Савченко, 2021: 69).

⁷ Можна виділити три типи оркестрування: 1. Адаптація (як точне «перенесення» до оркестрової партитури матеріалу оригіналу). 2. Ремесло (знання прийомів оркестрового письма). 3. Мистецьке (упровадження, на додачу до використання основних прийомів викладення і функцій інструментів, колористичних засобів виразності, спеціальних, нетипових принципів оркестрування).

Мелодію на початку твору (Розділ А, 1–4 такти) було вирішено віддати першим скрипкам, додати до неї педальні звуки в партії альтів, басову лінію у вигляді *pizzicato* віолончелей, підкреслення (дерев'яна коробочка, фортепіано, перша партія других скрипок), контрапункт (доручений кларнету) і гармонічне заповнення (партія других скрипок). Наступне проведення теми (такти 5–8) містить приховану поліфонію, яку було унаочнено в партіях дерев'яних духових (крім фаготів, що виконують контрапункт), оскільки перше проведення було доручене скрипкам і, відповідно, з'явилася потреба у тембровому контрасті. Тему у цьому проведенні було поділено на сегменти (мотиви), які були викладені в партіях різних інструментів завдяки прийому передачі. Струнні у цій частині форми виконують функції баса та контрапункту, а також забезпечують звучання підголосків. Таким чином, у першому проведенні теми вона викладається лише в партії перших скрипок, у другому – голос розподіляється між шістьма дерев'яними (Piccolo, Flauto, 2 Clarinetti, 2 Oboi).

У наступному розділі В (такти 9–12) тема передається першим скрипкам, а дерев'яні духові виконують функцію підкреслення, супроводу; упроваджується новий тембр – валторни, партія якої містить дублювання деяких звуків мелодії, а також педальні тони. За фортепіано і тамбурином у цьому фрагменті закріплено функцію підкреслення. Далі (такти 13–16) в оркестрову тканину влітається партія труби, цей інструмент виконує початок мелодії, а її закінчення викладається у дерев'яних духових. У партії труб використовується прийом розподілу матеріалу між двома інструментами. Таким чином, у цьому розділі тема розподіляється між п'ятьма духовими інструментами соло (Flauto, 2 Oboi, 2 Trombe). У частині В також з'являються литаври, які підкреслюють ритмічний малюнок мелодії. Струнні виконують гармонічний супровід, у якому використовується прийом гри «рикошет», і лінію басу.

У репризі А₁ (такти 17–20) мелодія розподіляється між сімома духовими інструментами (Piccolo, Flauto, 2 Clarinetti, 2 Oboi, Tromba I), передаючись від дерев'яної групи до труби соло. Струнні виконують гармонічну фігурацію, низькі струнні, разом з фаготами – бас, педальні тони доручено альтам, партія яких дублюється у валторн

і кларнетів, завдяки чому у середньому шарі фактури з'являється тембровий мікст. У коді мелодичний голос віддається дерев'яним, педаць – струнним, підкреслення – фортепіано і трикутнику.

Друга частина (Vivace). На відміну від попередньої, у цій частині мелодія теми не роздроблюється на короткі мотиви (крім зв'язки у тактах 41–44⁸ при загальному оркестровому *crescendo*), що пов'язано зі структурою мелодії, яка проводиться єдиною широкою лінією (*Приклад 2*), у першому сегменті теми – пощаблево, у другому – стрибками по акордових тонах.

Приклад 2.



Початкова мелодія (Розділ А, такти 25–28) звучить у гобоя на тлі витриманого басового тону в контрабасів. Додається підголосок фагота, відсутній в тексті оригіналу. У наступному проведенні теми (такти 29–32) інтервали оркеструються на три голоси особливим чином: мелодичний голос виконує флейта, нижні два – кларнети, лінії яких перехрещуються. У процесі подальшого мелодичного розвитку відбувається оркестрове *crescendo*: до контрабасів поступово додаються віолончелі, альти, далі – валторни з флейтою пікколо.

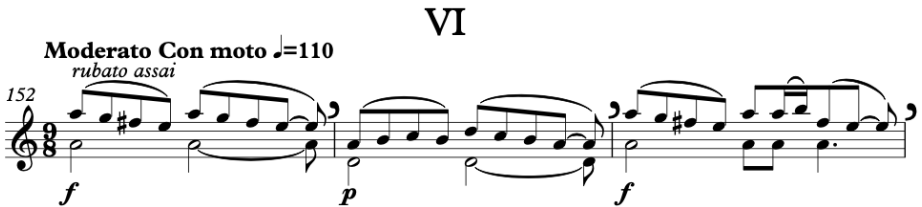
У наступному проведенні теми (такти 33–40) мелодію, для контрасту, грають скрипки й альти, з дублюванням труб і гобоїв у октаву. Також додається басова лінія у виконанні віолончелей і фаготів в унісон. Далі мелодія проводиться у флейти з кларнетами, таким чином відбувається перегукування між різними тембровими групами. Завдяки валторнам і контрабасам створюється *crescendo* (такти 36–37).

⁸ Відлік тактів з першої частини.

На початку Другого розділу A_1 (реприза – такти 45–52) музичний матеріал піддається тембровому варіюванню завдяки проведенню теми у Flauto, Oboe II, Clarinetto II (з дублюванням різними інтервалами) і скрипок, далі застосовується прийом тембрового контрасту, оскільки тематичний матеріал проводиться спочатку у першого гобоя, потім у першого кларнету, а потім доручається альтам. Бас і гармонічний супровід викладаються у низьких струнних і фаготів. Наступний розділ (такти 53–65) оркестрований майже без змін (крім зміни тональності і додавання подвійних нот у партії перших скрипок – такт 60), однак під час проведення теми виникає тембровий мікст між гобоями і трубами, який раніше не уживався в творі.

В скрипковій версії циклу основна тема *третьої частини* (в оригіналі шостої) (Приклад 3) має діалогічну будову (різні фрагменти мелодичної лінії проводяться в різних регістрах) і, таким чином, містить у собі можливості для створення оркестрових переключок.

Приклад 3.



Мелодична лінія на початку (Розділ А, такти 66–71) двічі передається від флейти соло гобою; потім тему виконують флейта разом з кларнетом, а далі вона знову звучить у гобоя. У струнних звучить педаль, яка також передається поміж партіями, відбувається оркестрове *crescendo* від високих звуків у скрипок до низьких у контрабасів. Підкреслення виконують фортепіано і трикутник. У третьому проведенні головної фрази до основної мелодичної лінії додається другий голос (мелодія дублюється в різні інтервали). Далі

йде розширення періоду, яке містить три динамічні хвилі. В оркестрі застосовуються дублювання, оркестрове *crescendo*, педалі (від низьких звуків до високих), передачі (від одних дерев'яних духових інструментів до інших), підкреслення (за допомогою ударних); накладання фактурних шарів (дерев'яні, мідні, струнні, ударні) створює кластерні співзвуччя, завдяки чому виникає сонорний ефект.

У репризі частини A_1 (такти 88–97) переклички викладаються в партіях інших інструментів: Clarinetto I – Fagotto I; Flauto + Clarinetto I – Oboe I + Fagotto I – двічі.

Четверта частина (у скрипковій версії – сьома). Музичний текст першоджерела в розділах A і A_1 є суто одноголосним (Приклад 4), в A_2 – з'являються подвійні ноти (нижній звук – відкрита струна).

Приклад 4.

VII



В оркестровій версії для урізноманітнення фактури та тембру використовується прийом передачі мелодичної лінії. Тематизм першого розділу A (такти 98–125) викладається у вигляді октавних унісонів. Мелодична лінія розподіляється між усіма інструментами смичкової групи. Оркестрове *crescendo* відбувається таким чином: Violoncello – Viole+Contrabassi – Violini II + Violoncello – Violini I+Viole+Contrabassi – Violini II+Violoncelli – Violini I+Viole+Contrabassi. Далі мелодична лінія ділиться на дрібні сегменти, які звучать у різних інструментів, у такий спосіб у цьому розділі втілюється прийом передачі тематичного матеріалу⁹. Крім підкреслення в партії бубна і двох басових звуків

⁹ Чергування кількості тактів в одній групі інструментів: 4–5–2–3–1–2–1–1–1–2–1–1.

у фортепіано, які створюють сонорно-колористичний ефект, у цьому розділі не додаються інші оркестрові функції.

У A_1 (такти 126–143) мелодичний голос закріплений за дерев'яними духовими, здійснюється передача тематичного матеріалу: Clarinetto I+Clarinetto II – Piccolo+Flauto – двічі, далі робиться поступове оркестрове *crescendo* від низьких дерев'яних до Piccolo. У струнних у цей момент звучить супровід, а витримані педалі (бурдони) звучать у фаготів, вони також потім передаються гобоям і альтам для стрункішого і м'якішого звучання. Партією фортепіано знову здійснюється підкреслення басових звуків.

Мелодичний голос третього розділу цієї частини (такти 144–168) викладається спочатку у струнних із ксилофоном, далі дублюється дерев'яними за принципом оркестрового *crescendo*. У цей момент звучать педалі у валторн і труб, які передаються від одного інструменту до іншого і далі та дублюються в партії альтів, віолончелей і контрабасів, а потім – в партії фаготів. У партії фортепіано підкреслення частішають – тепер вони мають вигляд тривучних акордів.

Зупинимось окремо на особливостях використання інструментальних груп і деяких інструментів у творі. Групою, яка найчастіше виконує основну мелодичну лінію, є дерев'яні, на другому місці – струнні, найрідше основний тематичний матеріал доручається мідним і ударним (ксилофону). Функцію супроводу частіше виконують струнні інструменти, контрапункту – дерев'яні духові. Мідним доручено педалі, а ударні і фортепіано зазвичай виконують підкреслення або беруть участь у побудові оркестрового *crescendo*.

Партія труби відіграє важливу роль в тембровій драматургії циклу, оскільки акустичні якості її звуку – найяскравіші. Вона застосовується у всіх частинах циклу, але по-різному. У частині I – це мелодія в середньому регістрі й окремі сольні тематичні елементи в динамічній репризі. У частині II – епізоди *tutti* й останні педальні кульмінаційні звуки в оркестровому *crescendo* на межах розділів форми. У частині III – короткі мотиви соло. У частині IV – педальні звуки і лише наприкінці твору, у тактах 161–164 – соло на найвищому звуку в її партії («сі» другої октави, за звучанням).

Щоб запобігти переобтяженню фактури, литаври, так само як і фортепіано, не використовуються часто. У партитурі циклу за ними закріплені функції підкреслення і *crescendo* (тремоло). Звернемо увагу на останній звук твору – він є лише у литавр.

Іншим важливим для тембрової драматургії циклу інструментом є тарілки. Вони звучать лише один раз наприкінці твору. Ударний інструмент, який найчастіше застосовується у циклі, – бубон, далі – литаври, трикутник, дерев'яна коробочка, ксилофон і тарілки.

Введення в оркестрову партитуру фортепіано потребує правильної розстановки акцентів, оскільки, на нашу думку, надмірне використання цього інструменту може зашкодити твору, перетворивши його на «концерт для фортепіано з оркестром». У циклі «Чотири слова про коломийку» фортепіано виконує лише функції підкреслення ритмічного рисунку, гармонічного супроводу і педалі – для колористичного ефекту. Партія фортепіано повністю відсутня у другій частині і в середині третьої. Це зроблено саме для того, щоб не переобтяжувати оркестрову тканину його тембром. У першій частині циклу фортепіано повністю дублює звуки інших інструментів у підкресленнях і супроводі. У третій частині йому доручені підкреслення і витримані співзвуччя (в обох розділах лише по три акорди), у четвертій частині – звуки в субконтр- і контроктавах, які за тембром можуть нагадувати низький ударний інструмент (сонорний ефект).

Висновки.

Оркестрування є важливою сферою діяльності професійного композитора, що потребує знань з інструментознавства (розуміння технічних і виразових можливостей музичних інструментів), прийомів оркестрового письма, принципів побудови вертикалі, правильного аналізу тексту першоджерела, розуміння його стилістики, вибору оптимальних засобів оркестрового втілення оригіналу.

У ході аналізу партитури симфонічного циклу автора публікації «Чотири слова про коломийку» і його скрипкової версії було визначено такі положення.

1. Велике значення для створення оркестрування як власного, так і чужого твору, має структурно-композиційний аналіз фактури і форми першоджерела – виявлення гармонії, потенційного басового

голосу, супроводу, визначення меж форми, характеру і темпу, що допомагає зрозуміти шлях побудови тембрової драматургії, жанрово-стильову специфіку оркестрової версії.

2. Мелодія часто у «згорнутому» вигляді містить в собі потенціал для тих чи інших оркестрових, фактурних і тембрових, рішень. Так, у багатьох розділах симфонічного циклу виявлені приховані у початковій мелодичній лінії фактурні пласти – оркестрова педаль, фігурації, лінія басу, контрапункт і підголоски.

3. Тип, характер мелодики і форма твору зумовлює вибір тембру і оркестрових прийомів. У циклі застосовані такі прийоми оркестрового письма, як підкреслення, передача фактурних ліній від одних інструментів до інших, оркестрове *crescendo*, темброві міксти, накладання фактурних шарів різних інструментальних груп, що створює сонорний ефект.

4. Кожний інструмент дерев'яної, мідної груп відповідає певній лінії фактури, не дублюється в унісон за принципом «a2», окрім декількох тактів у фаготів у першій частині. Це дозволяє трактувати оркестр як великий ансамбль, що певною мірою зумовлено неофольклорною стилістикою твору.

5. Головна ідея твору в його симфонічному варіанті проявляється через тембральне переосмислення тематизму, багатошарову фактуру, значну роль дерев'яних духових у проведенні мелодичних ліній і ударних для підкреслення ритмічного малюнку та позначення меж форми, а також колористичних ефектів.

Можна констатувати, що до таких сфер творчої і наукової роботи композитора, як komponування, виконання, автокоментар твору (теоретичне обґрунтування авторської концепції) додається оркестрування (зокрема власних творів), що постає як особливий тип професійної діяльності, своєрідна практична невербальна рефлексія щодо власної творчості, темброве переосмислення першоджерела, яке дозволяє представити його у новій якості, відкрити нові сенси і форми вираження його музичного матеріалу, створити його авторську інтерпретацію.

Перспективи цього дослідження можуть бути пов'язані з вивченням оркестровок творів для різних сольних інструментів і

ансамблів українських і західноєвропейських композиторів, серед них і автора статті, а також з розглядом авторського оркестрування в аспекті музичної інтерпретації.

ЛІТЕРАТУРА

- Богатирьов, В. (2023). Оркестрування як чинник жанровідтворення (на прикладі аналізу Concerto Grosso № 4 «Пори року» З. Алмаші). *Аспекти історичного музикознавства*, 33, 142–155. DOI: 10.34064/khnum2-3308.
- Бородавкін, С. (1998). *Принципи оркестрового мислення Й. С. Баха*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія імені П. І. Чайковського. Київ.
- Зінків, І. (2009). Коломийка у творчості Василя Барвінського. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*, 9, 99–106.
- Каширцев, Р. (2018). Інструментування як чинник художньої інтерпретації у композиторській творчості. *Наукові збірки ЛНМА імені М. В. Лисенка. Музикознавчий універсум*, 42–43, 169–184. DOI: 10.33398/2310-0583.2018.4243.169.185.
- Каширцев, Р. (2021). *Інтерпретаційний потенціал тембру та фактури в оркестрових творах композиторів першої половини ХХ століття*. (Дис. ... д-ра філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Клебанов, Д. (2019). *Лекції з інструментування*. (Навчальний посібник). Харків: Естет Принт.
- Коробецька, С. (2011). *Оркестровий стиль: теорія, історія, сучасність*. Київ: НПУ імені М. П. Драгоманова.
- Ракочі, В. (2020b). Традиційне і новаційне в оркестровці Третього Концерту для оркестру «Голосіння» Івана Карабиця. *Українське музикознавство*, 46, 86–100. DOI: 10.31318/0130-5298.2020.46.234602
- Ракочі, В. (2020a). Оркестрування як засіб синтезу в концерті для оркестру «Карпатський» Мирослава Скорика. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 29 (5), 182–189. DOI: 10.24919/2308-4863.5/29.209732
- Ракочі, В. (2021a). *Інструментальний концерт XVII–XVIII століть: генеза, класифікація, оркестр*. (Дис. ... д-ра мистецтвознавства). Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса.

- Савченко, Г. (2017). Гармонія і міра: оркестровий стиль В. Т. Борисова (на прикладі Першої і Другої симфоній). *Аспекти історичного музикознавства: наукові рефлексії харківської музично-історичної школи*, 9, 80–92.
- Савченко, Г. (2018). Риси оркестрового стилю Д. Л. Клебанова. *Аспекти історичного музикознавства*, 12, 90–100. DOI: 10.34064/khnum2-2304
- Савченко, Г. (2020). Оркестрове письмо А. Шенберга в єдності естетичних уявлень та практичних принципів. *KELM*, 4 (32, 1), 81–86. DOI: 10.51647/kelm.2020.4.1.15
- Савченко, Г. (2021c). Оркестрове письмо І. Стравінського неокласичного та пізнього (серійного) періодів творчості: компаративний аналіз. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 60, 36–56. DOI: 10.34064/khnum1-6002.
- Савченко, Г. (2021a). Вияви «некласичного» в оркестровому письмі К. Дебюссі. *Культура України*, 72, 136–143. DOI: 10.31516/2410-5325.072.19
- Савченко, Г. (2021b). Оркестровка Д. Л. Клебанова та В. М. Золотухіна: компаративний аналіз. *Аспекти історичного музикознавства*, 23, 65–77. DOI: 10.34064/khnum2-2304.
- Сюта, Б. (2022). Оркестровка, Оркестрування. *Енциклопедія Сучасної України*. <https://esu.com.ua/article-75764>.
- Adler, S. (2002). *The study of orchestration*. 3rd ed. New York: Norton.
- Belkin, A. (2008). *Artistic Orchestration*. <http://www.alanbelkinmusic.com/bk.O/O.pdf>.
- Casella, A., & Mortari, W. (2004). *The Technique of Contemporary Orchestration*. (Translation with Contemporary Applications by T. V. Fraschillo). Milan: Ricordi.
- Rakochi, V. (2021b). Orchestration as a Means of the Synthesis of Classical and Romantic Approaches in Brahms' Second Piano Concerto. *Musicological Annual*, 57 (1), 25–63. <https://revije.ff.unilj.si/MuzikoloskiZbornik/article/view/9690>.

REFERENCES

- Adler, S. (2002). *The study of orchestration*. 3rd ed. New York: Norton [in English].
- Belkin, A. (2008). *Artistic Orchestration*. <http://www.alanbelkinmusic.com/bk.O/O.pdf> [in English].
- Bohatyriov, V. (2023). Orchestration as a factor of genre reproduction (on the example of analysing Zoltan Almashi's Concerto Grosso no. 4 "Seasons"). *Aspects of Historical Musicology*, 33, 142–155. DOI: 10.34064/khnum2-3308 [in Ukrainian].
- Borodavkin, S. (1998). *Principles of orchestral thinking of J. S. Bach*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].

- Casella, A., & Mortari, W. (2004). *The Technique of Contemporary Orchestration*. (Translation with Contemporary Applications by T. V. Fraschillo). Milan: Ricordi [in English].
- Kashyrtsev, R. (2018). Instrumentation as a factor of artistic interpretation in a composer's creativity. *Collection of Scientific Articles of the M. V. Lysenko Lviv National Music Academy: Musicology Universum*, 42–43, 169–184 [in Ukrainian].
- Kashyrtsev, R. (2021). *Interpretative potential of timbre and texture in orchestral works of composers of the first half of the 20th century*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv. DOI: 10.33398/2310-0583.2018.4243.169.185 [in Ukrainian].
- Klebanov, D. (2019). *Lectures on instrumentation*. (Tutorial). Kharkiv: Estet Print. [in Ukrainian].
- Korobetska, S. (2011). *Orchestral Style: Theory, History, and Modernity*. Kyiv: Drahomanov National Pedagogical University [in Ukrainian].
- Rakochi, V. (2020a). Orchestration as a means of synthesis in Myroslav Skoryk's "Carpathian" Concerto for Orchestra. *Current Issues of the Humanities*, 29 (5), 182–189. DOI: 10.24919/2308-4863.5/29.209732 [in Ukrainian].
- Rakochi, V. (2020b). Traditional and innovative in the orchestration of Ivan Karabyts' Third Concerto for Orchestra «Lamentation». *Ukrainian Musicology*, 46, 86–100. DOI: 10.31318/0130-5298.2020.46.234602 [in Ukrainian].
- Rakochi, V. (2021a). *Seventeenth and Eighteenth-Century Instrumental Concerto: Genesis, Classification, Orchestra* (Diss. of D-r habil.). Odesa A. V. Nezhdanova National Music Academy. Odesa [in Ukrainian].
- Rakochi, V. (2021b). Orchestration as a Means of the Synthesis of Classical and Romantic Approaches in Brahms' Second Piano Concerto. *Musicological Annual*, 57 (1), 25–63. <https://revije.ff.unilj.si/MuzikoloskiZbornik/article/view/9690> [in English].
- Savchenko, H. (2017). Harmony and measure: V. T. Borisov's orchestral style (on the example of the First and Second Symphonies). *Aspects of Historical Musicology*, 9, 80–92 [in Russian].
- Savchenko, H. (2018). Features of D. L. Klebanov's orchestral style. *Aspects of Historical Musicology*, 12, 90–100. DOI: 10.34064/khnum2-2304 [in Ukrainian].
- Savchenko, H. (2020). Orchestral writing by A. Schoenberg as a unity of aesthetic ideas and practical principles. *KELM*, 4 (32, 1), 81–86. DOI: 10.51647/kelm.2020.4.1.15 [in Ukrainian].

- Savchenko, H. (2021a). Manifestations of the “non-classical” in the orchestral manner by C. Debussy. *Culture of Ukraine*, 72, 136–143. DOI: 10.31516/2410-5325.072.19 [in Ukrainian]
- Savchenko, H. (2021b). Orchestration by D. L. Klebanov and V. M. Zolotukhin: a comparative analysis. *Aspects of Historical Musicology*, 23, 65–77. DOI: 10.34064/khnum2-2304 [in Ukrainian].
- Savchenko, H. (2021c). I. Stravinsky’s orchestral writing of Neo-Classical and serial (late) periods: comparative analysis. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, Theory and Practice of Education*, 60, 36–56. DOI: 10.34064/khnum1-6002 [in Ukrainian].
- Siuta, B. (2022). Orchestration. In *Encyclopedia of Modern Ukraine*. <https://esu.com.ua/article-75764> [in Ukrainian].

Dmytro Malyi

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
 PhD in Art Studies, Senior Lecturer,
 the Department of Composition and Orchestration,
 the Department of Music Theory.
 e-mail: refala@ukr.net
 ORCID iD: 0000-0003-3751-5019

“Four words about kolomyika”: author’s experience of orchestration

Statement of the problem.

Orchestration is one of the spheres of a composer’s professional activity, and its ways and principles are a special subject of scientific research. There are a sufficient number of examples, when the composer turns to the orchestration of self-own piano works (F. Liszt, C. Saint-Saëns, M. Ravel, H. Villa-Lobos, M. Skoryk and others), but the orchestration of violin works is not widespread phenomenon. The proposed work reveals the ways of orchestrating the four parts of the cycle “Seven words about the kolomyika” for solo violin, written by the author of the article. The main idea of the piece is interpretation of the kolomyika genre as a keeper of the genetic code of the Ukrainian people, through different levels of texture and structure solutions.

Objectives, methods, and novelty of the research.

Numerous works are devoted to orchestration, among them the guides by Adler, Casella & Mortari, Belkin, Klebanov and others. Another field of research is works on the theory of orchestration by Savchenko, Rakochi, Korobetska, Borodavkin, Kashyrtsev, Bohatyriov. However, the study of the ways and methods of translating a violin texture into an orchestral one has not yet attracted enough attention of musicologists-scientists and practicing musicians, and it is extremely difficult to find works on the orchestration of a violin texture, therefore, the presented work has an innovative focus. The purpose of the publication is to reveal the specifics of the orchestration of the violin texture using the example of the cycle "Four words about kolomyika" through the analysis of the use of orchestral principles and techniques in it. It was required the involvement of such research methods: genre-stylistic to identify the features of the kolomyika genre; structural-functional for researching the functions of instruments in the orchestral texture, the orchestration techniques, the form of the work; comparative one for considering the original violin source and the derived orchestral version; historical to light the context of the writing of the work.

Results and conclusion.

As a result of the research of the original source and its symphonic, timbre reinterpreted version, the next statements has been revealed.

1. The structural compositional analysis of the texture and form of the original source is of great importance for the creation of an orchestration of both one's own and someone else's work – the identification of potential harmony, bass voice, accompaniment, determination of the boundaries of the form, the character and tempo, which helps to understand the way of building timbre drama in the orchestral version.

2. The melody often in a "collapsed" form contains certain orchestral textural and timbre solutions. So, in many sections of the symphonic cycle, textural layers hidden in the initial melodic line are revealed – orchestral pedal, figurations, bass line, counterpoint, et cet.

3. The type, nature of the melody and the form of the piece determine the choice of timbre and orchestration techniques. The cycle uses such techniques of orchestral writing as underlining, the transfer of textural lines from one instrument to another, an orchestral crescendo, timbre mixes, the overlaying of textural layers of different instrumental groups, which creates a sonorous effect.

4. Each instrument of the wooden and brass groups corresponds to a certain line of the texture, is not duplicated in unison according to the "a2" principle, except for a few bars of the bassoons in the first part. This allows us to interpret

the orchestra as a large ensemble, which to some extent is due to the neo-folkloric style of the piece.

5. The main idea of the piece in the symphonic version is manifested through the timbre reinterpretation of the theme, the multi-layered texture, the significant role of the woodwinds in the melodic lines and percussion to emphasize the rhythmic pattern and mark the boundaries of the form, as well as through the coloristic effects.

The named ways of the piece working create the orchestral style that is a valuable component of composer's creative activity.

Key words: *contemporary Ukrainian musical art; genre; instrumentation; kolomyika; orchestration; self-comment; style; texture; timbre; violin.*

Стаття надійшла до редакції 28 лютого 2024 року

Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського

Виходить з 1998 року

АСПЕКТИ ІСТОРИЧНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА

ВИП. XXXIV (34)

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 10.04.2024 р. Формат 60 x 84 1/16

Папір офсетний. Ум. друк. арк. 9,1. Обл. вид. 9,2

Тираж 100 прим.



ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

