

ISSN 2519-4496

Міністерство культури та інформаційної політики України

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

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

Випуск 63

Збірник наукових статей

Харків
2022

Рекомендовано до друку Вченою радою
Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського
(Протокол № 9 від 30 червня 2022 року)

Свідцтво про державну реєстрацію КВ № 23371-13211ПР від 24.05.2018 р.

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

Головний редактор:

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

Редакційна колегія:

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

Говорухина Наталія Олегівна (Govorukhina Nataliya) – кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, ректор Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна.

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

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

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

Мартинюк Тетяна Володимирівна (Martyniuk Tetiana) – доктор мистецтвознавства, професор кафедри музичного мистецтва та менеджменту соціокультурної діяльності Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка, Чернігів, Україна.

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

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

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

Шаповалова Людмила Володимирівна (Shapovalova Liudmyla) – доктор мистецтвознавства, професор, завідувача 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: Ю. П. Величко, Л. В. Русакова

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

Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти:

зб. наук. ст. Вип. 63. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського;
ред.-упоряд. Л. В. Русакова, Ю. П. Величко. Харків: ХНУМ, 2022. 176 с.

Актуальні питання художньо-педагогічної практики в сучасному українському та світовому просторі зачіпаються у статтях першого розділу пропонованого збірника; його другий, історичний, розділ висвітлює творчі постаті, досі маловідомі музичній спільноті.

Видання адресоване фахівцям в галузі музичного мистецтва, студентам, аспірантам вищих мистецьких навчальних закладів, любителям музики.

УДК 78.03

ISSN 2519-4496

Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

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

Issue 63

Collection of research papers

Kharkiv
2022

Recommended for publication by the Academic Council of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts
(Minutes No. 9 of June 14, 2022)

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

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

Editor in Chief:

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

Editorial board:

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

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

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

Hromchenko Valeriy – Doctor of Arts, Associate Professor, Vice-Rector for Research of the Dnipro M. Glinka Academy of Music, Dnipro, Ukraine.

Kablova Tetiana – PhD, Associate Professor, Scientific Secretary of the Rectorate, Kyiv Municipal Academy of Pop and Circus Arts, Kyiv, Ukraine.

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

Martynyuk Tetyana – Doctor of Arts, Professor, Department of Musical Arts and Management of Socio-Cultural Activities, Taras Shevchenko National University "Chernihiv Collegium", Chernihiv, Ukraine.

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

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

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

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

Editors-compilers – Yurii Velychko, Larysa Rusakova

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

Problems of Interaction of Art, Pedagogy, Theory and Practice of Education: collection of articles. Issue 63. Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts; editors-compilers L. Rusakova, Yu. Velychko. Kharkiv: KhNUA, 2022. 176 p.

Current issues of artistic and pedagogical practice in the modern Ukrainian and world space are touched upon in the articles of the first section of the proposed collection; its second, historical, section highlights creative figures still little-known to the musical community.

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

ЗМІСТ

Розділ 1.

Актуальні виміри композиторської практики, музичного виконавства і педагогіки

<i>Палій І. О.</i>	Етнічне ядро «unionique music»: Концерт для ситара з оркестром № 1 Раві Шанкара та альбом «Land Of Gold» Анушки Шанкар	7
<i>Малий Д. М.</i>	«Відкрита» нотація як інструмент створення композиторського тексту (автокоментар)	26
<i>Сун Наталія</i>	Гене́за тайванського фортепіанного мистецтва: історико-культурний контекст	52
<i>Болдирєв В. О.</i>	Духовна складова творчості студентів-вокалістів (на матеріалі репертуару з творів українських композиторів)	75
<i>Гордєєв С. І.</i>	Педагогіка сучасного українського театру: на шляху до мистецького синтезу	91
<i>Книш П. О.</i>	Романтична модель інтерпретації форте-піанних концертів Ф. Шопена у версіях А. Рубінштейна (Другий концерт) та Г. Черни-Стефанської (Перший концерт)	108

Розділ 2.

З історичної спадщини

<i>Сердюк Я. О.</i>	Еволюція камерно-інструментальної творчості Аманди Майєр	124
<i>Ду Лін</i>	Постать Клеманс де Гранваль у художній культурі Франції XIX століття	144
<i>Чуб М. А.</i>	Фортепіанний стиль Крістіана Сіндінга як складова європейського мистецтва	159

TABLE OF CONTENTS

Section 1. **Actual dimensions of composer practice,
musical performance and pedagogy**

<i>Iryna Paliy</i>	The ethnic core of <i>unionique music</i> : Ravi Shankar's <i>Concerto No 1 for Sitar & Orchestra</i> and Anoushka Shankar's <i>Land of Gold</i> album 7
<i>Dmytro Maliy</i>	The “open” notation as a tool for creating a composer's text (self-commentary) 26
<i>Nataliia Sun</i>	The genesis of Taiwanese piano art: historical and cultural context 52
<i>Volodymyr Boldyrev</i>	Spiritual component of the students-vocalists' work (based on the Ukrainian composers' repertory) 75
<i>Serhiy Hordieiev</i>	Pedagogy of modern Ukrainian theater: on the way to artistic synthesis 91
<i>Pavlo Knysh</i>	Romantic interpretative model of F. Chopin's Piano Concertos in A. Rubinstein's (First Concerto) and H. Czerny-Stefańska's (Second Concerto) versions 108

Section 2. **From historical heritage**

<i>Yaroslava Serdiuk</i>	Evolution of Amanda Maier's chamber music work 124
<i>Du Ling</i>	Clémence de Grandval in the French artistic culture of the XIX century 144
<i>Maksym Chub</i>	Christian Sinding's piano style as a component of European art 159

Розділ 1. □ Section 1.

**Актуальні виміри композиторської практики,
музичного виконавства і педагогіки**

**Actual dimensions of composer practice,
musical performance and pedagogy**

УДК 78.071.1(540)(092): 781.7

DOI 10.34064/khnum1-6301

Палій Ірина Олегівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,

кандидат мистецтвознавства,

докторант кафедри інтерпретології та аналізу музики

e-mail: rnpl584@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-9874-6825

**Етнічне ядро «unioñique music»:
Концерт для ситара з оркестром № 1 Раві Шанкара
та альбом «Land of Gold» Анушки Шанкар**

Дослідницьку увагу сфокусовано на яскравих прикладах взаємодії кардинально різних сфер музикування – етнічної, академічної, джазової та сучасної популярної музики. Зростання протягом останніх 70 років кількості прикладів поєднання музики із різними типами мислення та правилами організації музичного матеріалу призвело до актуалізації в музикознавстві питання щодо надання жанрового визначення цим якісно новим музичним зразкам. Наразі жодне з жанрових визначень подібних музичних творів не розкриває повністю їхньої специфіки, в них багато суперечностей, тавтологій, взаємозамін. Для вирішення цих проблем ми визначили окрему категорію «unioñique music», до якої відносимо музичні твори, що є резуль-

татом органічного поєднання широкого спектру елементів – від музики західноєвропейської академічної традиції до музики електронної. У статті надано аналіз Концерту для ситара з оркестром № 1 Р. Шанкара та альбому «Land Of Gold» А. Шанкар. Для обраних творів є характерною базова етнічна складова, в інших аспектах вони мають суттєві відмінності. Якщо альбом А. Шанкар перебуває на віддаленій від «чистої» етнічної музики позиції, то Р. Шанкар зберігає більше рис етнічної музики: звукоряду, інтонації, ритми, структури, форми, запозичення з індійських раг. При цьому його Концерт все ж залишається елітарним музичним твором, більш доступним слухачеві з академічною музичною освітою та відповідним досвідом сприйняття. Тоді як залучення А. Шанкар «кінематографічних звукових ландшафтів, текстур та деталей» (Shankar, 2016), прийомів електронного програмування звуку, елементів джазу створює нову сучасну атмосферу сприйняття етнічної музики.

Ключові слова: «*uniponique music*»; етнічна музична культура; «*world music*»; індійська класична музика; західноєвропейська академічна традиція.

Постановка проблеми. Остання третина ХХ – початок ХХІ століття характеризуються посиленою тенденцією до глобалізації та взаємозбагачення творів різних музичних сфер. Головними антагоністами в цьому процесі виявилася музика західноєвропейської академічної традиції, яка має беззаперечне лідерство в системі музичної освіти, та музика неакадемічна, що містить інші музичні сфери, які поки що перебувають на периферії освітньої системи – це джаз, етнічна музика й фольклор, рок- та поп-музика. Оскільки протягом останніх 70 років випадки поєднання в одному творі складових, що презентують різні типи музичного мислення та правила організації музичного матеріалу, стали траплятися все частіше, перед музикантами науковцями постала необхідність дати жанрове визначення цим якісно новим музичним зразкам. Такі визначення, як *Third Stream*, *Chamber Jazz*, *Cross-over*, *World music*, *Fusion*, *Classical Rock*, *Baroque-Rock*, *Progressive Rock*, *Free-Jazz*, *Jazz-Avant-garde*, *Sympho-Jazz*, *Sympho-Rock* та багато інших, перебувають у точці перетину різних музичних сфер. Та жодне з них не дає їх цілісної характеристики, демонструючи суперечності, тавтології та взаємозаміни.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В проблематиці цієї статті важливе місце посідає явище *world music*, оскільки в ньому є яскраво вираженим етнічний компонент. Завдяки цьому доречно проводити паралель між *world music* та предметом нашої статті – *unionique music*. Зазначимо, що вивчення *world music* ще не набуло остаточного методологічного фундаменту та перебуває у стадії розробки. На теперешній час немає єдиної системи визначення принципів та правил, за якими відбувається відбір композицій саме до цієї сфери. Дослідники, науковий інтерес яких має відношення до *world music* – Ф. Болман (Bohlman, 2002), Р. Міддлтон (Middleton, 1990), М. Харт (Hart, 2003), І. Федорова (2020) – досі не дійшли консенсусу щодо цього явища. Отже, у статті наголошується нетотожність понять *world music* та *unionique music*, незважаючи на деякі їхні спільні риси.

Мета статті – на прикладі аналізу двох творів із етнічною складовою виявити унікальність композицій, що належать до сфери *unionique music*.

Методологія дослідження. Для досягнення поставленої мети використано *історичний* (при розгляді процесу виникнення й формування музичних доменів, де новим еволюційним етапом стало явище *unionique music*), *культурологічний* (при визначенні співвідношень складових взаємодії музики різних культур – Заходу та Сходу), *аналітичний* (при виявленні основних виразних засобів академічної та неакадемічної музичних сфер у представлених композиціях *unionique music*) та *компаративний* (при аналізі обраних композицій за формою художньої реалізації) *методи*.

Виклад основного матеріалу дослідження. Сфера між Заходом та «іншими» інтригувала музикознавців від самого початку свого виникнення, ініціюючи численні спроби надати «форму» різним типам «доторкань», що мають в ній місце та виступають головними чинниками у її визначенні. Ф. Болман зазначає, що залежно від певних моментів історії та від академічного трактування, вона стала порубіжжям між культурою «високою» та «низькою», усною та письмовою, масовою та елітарною, колективною та індивідуальною, між людьми з історією та людьми без історії, між модерном і постмодерном

(Bohlan, 2002: 56). Виникає ще більше незручностей, коли ми усвідомлюємо, що всі ці терміни та дихотомічні пари понять, що створено завдяки ним, мають західне походження. Але Ф. Болман застерігає, що бажання зрозуміти музику, яка перебуває на межі принципово різних сфер музикування (наприклад, різних культур – Заходу та Сходу) як виявлення шляху до універсальності, є настільки сильним, що воно може призвести до зворотного ефекту – вирівнювання відмінностей. Тобто до створення ілюзії, що таке явище, як *world music*, містить більше подібностей, ніж відмінностей. Також Ф. Болман ставить важливе питання: чи не вносить західний термінологічний апарат похибок стосовно сенсу справжньої етніки?

З «західної» точки зору часто здається, що онтології *world music* не підлягають «перекладу», особливо через те, що найбільш фундаментальні онтологічні західні категорії розглядають музику як предмет: як «річ», що має значення всередині самої себе. Мова та засоби, якими ми аналізуємо та інтерпретуємо музику, націлені на закріплення предметизованих онтологій нашої власної музики – етноцентризм (Berry, Poortinga, Segall, & Dasen, 2002). Музика подрібнюється на фрагменти, частини, в результаті чого подається як невизначена кількість блоків, що стають все меншими. Таким чином, музика сприймається як сукупність більших компонентів, що складаються з менших.

Онтологія, що обумовлена сприйняттям музики як предмету, не притаманна багатьом музичним культурам світу, де, наприклад, може й не знайтися еквівалентної лінгвістичної категорії для надання ідентичності музичним творам. Ф. Болман (Bohlan, 2002) вважає, що до *world music* мають відношення також академічні композитори, що залучають фольклорні елементи до своїх творів (Барток, Брамс, Шуман, Ліст та інші).

Мікі Харт – виконавець та дослідник етнічної музики – вважає *world music* явищем, що не має відношення до популярної музики та медіаіндустрії взагалі. На його думку, це музика, яку виконують автентичні носії певних етнічних груп із залученням автентичних інструментів. Глибинну етнічну та фолк-музику виконують не поп-зірки, а звичайні представники народу, її не продюсують у розрахунок на масову аудиторію (Hart, 2003). Але в такому разі поняття *world music*

виступає як синонім етнічної музики та фольклору, тобто поглинається, нівелюється та розчиняється.

Видатний дослідник популярної музики Річард Міддлтон (Middleton, 1990) із певним скептицизмом ставиться до терміну «world music». Автор впроваджує концепцію дихотомії «локалізм – глобалізм» та наголошує, що перший компонент цієї дихотомії, орієнтований на «постмодерністську» культуру мегаполіса, в наші часи сягає кульмінаційної фази. Але наразі із зростанням населення «глобального мегаполісу» досвід, що створюється цією культурою завдяки новим медіатехнологіям, виходить за межі міського середовища, охоплюючи автентичні селища, пустелі, гори. Р. Міддлтон бачить в цій ситуації потенціал не лише для «зламу» – визначальної характеристики «локальної» стратегії, – але й для зв'язку. Оскільки транснаціональні комерційні корпорації «присвоюють» музичні ресурси країн «третього світу», «world music» неправомірно вважати нейтральним терміном (Middleton, 1990: 293).

За І. Федоровою, *world music* – це об'єднуюча назва сукупності різних музичних практик аудіальної форми фіксації та/або концертної форми презентації з яскраво вираженою етнікою, що змінює традиційний контекст функціонування, апелює до певної етнічної культури та присвоюється особистістю, колективом або організацією (Федорова, 2020: 6). Слід звернути увагу, що поп-складову авторка не згадує.

Отже, думки дослідників значно різняться. Проблему допомагає вирішити звернення до музичної сфери, яку ми виокремлюємо та називаємо «*unionique music*» (Paliy, 2019). На прикладі аналізу двох музичних творів ми продемонструємо, що наявність у музиці етнічної складової не є обов'язковою умовою для того, щоб відносити її до *world music*. Категорія *unionique music* розрахована саме на такі унікальні композиції із ускладненим жанровим визначенням. В подібних творах елементи музичної мови різних сфер змішуються особливим чином, роблячи композиції неповторними. Для ілюстрації цього процесу звернемося до аналізу.

Концерт для ситара з оркестром Раві Шанкара № 1 (1971) позиціонується як студійний альбом: він був записаний на студії *Еббі Роуд* у Лондоні із Лондонським симфонічним оркестром (LSO)

під керівництвом диригента Андре Превіна. Дослідник творчості Раві Шанкара Олівер Красске повідомляє, що «запис було здійснено 28 січня 1971 року в концертному залі *Роял Фестивал Холл (Royal Festival Hall)*, проте вихід альбому здійснився в листопаді 1971 року» (Craske, 2020: 404). Перший Концерт для ситара з оркестром був задуманий Раві Шанкаром ще 1967 року. В його ментальній «картині світу» західноєвропейська класична та індійська музика поставали як дві окремі системи, бо серед музичних діячів того часу (як академічної, так і неакадемічної сфери) побутувала укорінена думка, що музика Сходу та музика Заходу не можуть співіснувати разом. Як писав сам Раві Шанкар, «мелодичні принципи індійської музики та гармонічні принципи західної музики – як вода та олія, не можуть змішуватися» (цит. за: Craske, 2020: 401). Реалізувати його творчі задуми Раві Шанкару допоміг скрипаль Ісгуді Менухін. Робота над Концертом для ситара з оркестром тривала у 1970 році більше двох місяців.

Згідно з традиціями концертного жанру, музичні події у творі сфокусовані на протиставленні соліста та оркестру. Але всі епізоди соліста (Р. Шанкара) являли собою повну імпровізацію, про закінчення якої він сповіщав музикантів оркестру певними сигналами. Концерт триває досить довго для твору цього жанру – 40 хвилин, містить чотири частини, що також не зовсім типово для традиційної концертної форми. Всі частини базуються на різних рагах¹. В основі першої частини, що має структуру алап-джор (*jor*), – рага *Khamaj*, другої – *Sindhi Bhairavi*, короткої третьої – нічна рага *Adana*, й, нарешті, четверта частина – *Manj Khamaj* – замикає цикл поверненням раги *Khamaj*. Щоб запобігти втрачання індивідуальних рис кожної раги,

¹ Рага – це особливий тип ладової організації, що містить низку взаємопов'язаних комплексів: склад *звукоряда* (джаті) з чітко обумовленою послідовністю руху вгору та вниз; характерну *інтонаційність*, що виражена типовими мелодичними зворотами (пакар), які тяжіють до головних опорних звуків (ваді та самваді) та мають специфічні орнаментальні й ритмічні властивості (останні не слід плутати з талом – конкретною метроритмічною схемою); *емоційну образність* (раса). Кожний порі року та часу суток відповідають певні групи раг, тому час виконання музичних композицій, що створені на основі тієї чи іншої раги, має збігатися з предписаним для неї часом (див. Nettl, 1998; Jairazbhoy, 1971: 28, 38, 42).

Шанкар мінімально використовував прийоми гармонізації та контрапункту. Замість цього увагу сфокусовано на мелодичній лінії та ритмічних фігураціях ситариста. В Концерті використовується структура *Sawal-jawab* (питання-відповідь), лінія мелодії проводиться у ситара, інші інструменти зазвичай грають в унісон, повторюючи мелодію соліста. Замість інструмента тампури (танпури) – невід’ємного компонента індійської класичної музики, що слугує для утворення перманентного фонового звуку – дрону, в Концерті застосовані дві арфи та струнна група оркестру, завдяки яким відтворюється це фонове звучання. Роль таблиц виконують бонги та інші перкусійні інструменти симфонічного оркестру.

В Концерті також присутні мовні елементи західноєвропейської академічної музики. В його аналізі, зробленому О. Краске, вказується на наявність певного тонального плану твору: перша частина написана в тональності Ре-мажор, друга – Сі-мажор, третя – Мі-мажор, у четвертій Ре-мажор повертається, тобто застосовано лише дієзні тональності. Також Р. Шанкар уникав частих модуляцій. З цього приводу Р. Шанкар налаштував свій ситар у «ре», хоча зазвичай його інструмент має стрій «до-дієз» (Craske, 2020). У другій частині у групі струнних інструментів застосовується засіб переходу від Сі-мажору в Ля-мажор, який, у той же час, відповідає індійській техніці *Avirbhava-Tirobhava* (поява-щезнення), яка властива стилю *thumri*² класичної індійської музики. Р. Шанкар демонструє також певний вплив стилістичних прийомів західних композиторів: О. Краске наводить приклади стрімких пасажів струнних, що відсилають до «Hoedown» А. Копленда, та початку четвертої частини, який поринає у світ Шостої «Пасторальної» симфонії Л. Бетховена. Духові інструменти, зокрема флейти та валторни, створюють образи представни-

² Вокальний жанр *tmxupi* (*thumri*) пов’язаний з романтизованою релігійною традицією, в якій дотримання сакрального тексту має першочергове значення; натомість його музична структура не відрізняється чітким розмежуванням розділів, а в імпровізаційному орнаментованому розвитку припускається певна свобода співака у «поводженні» з рагою, наприклад, відхилення в інші раги, але з обов’язковим поверненням до основної на закінчення (див. Jairazbhoy, & The Editors of Encyclopaedia Britannica, 2000; Jairazbhoy, 1971: 30, 119).

ків тваринного світу, як у багатьох композиторів західноєвропейської академічних традиції (Craske, 2020).

Адаптація нотного тексту твору здійснювалась за допомогою Джона Бархема, англійського піаніста класичного напрямку і композитора. Оскільки Р. Шанкар використовував нотацію індійської музики або просто грав на ситарі чи фортепіано, Дж. Бархем транскрибував текст у загальноприйнятій західній нотації. У подальшому роль Бархема розширилася, і він здійснював оркестрування та аранжування деяких фрагментів Концерту. Через суттєві відмінності принципів музикування в індійській та західній традиціях у диригента та оркестрантів виникали певні труднощі, але у процесі сумісної роботи талановитих майстрів – представників обох музичних культур – проблеми було вирішено. Незважаючи на те, що обраний для аналізу твір не є типовим для свого жанру (в Концерті не використано сонатну форму), у ньому збережено багато його типових особливостей та структурних правил.

Перша частина Концерту для ситара з оркестром починається з короткого вступу арфи на тлі звучання інших інструментів у розмірі 4/4. У групі струнних звучать висхідні терцові пасажі у швидкому темпі, контрапунктом до яких виступає партія гобоя – його мелодія більш плавна та лірична, не містить різких стрибків на широкі інтервали; валторни створюють особливе «оксамитове» темброве забарвлення. Після декількох реплік-арпеджіо арфи вступає соліст, продовжуючи «орієнтуватися» на гами: звучить низхідний мажорний звукоряд у швидкому темпі. Далі партія ситара імітує *алан*³. Раві Шанкар грає на ситарі невеличкими «звуковими порціями», між репліками інструмента присутні паузи. Це створює своєрідний ефект «розмиття» ритму, нечіткої ритмічної організації. Інструменти оркестру в цей час паузують. Епізод «алапа» триває 36 тактів, а потім ситар починає грати основну тему частини (умовно будемо вважати її головною партією), що має чітке ритмічне оформлення та виконується в темпі

³ Алап – емпієнтовий вступ в індійських рагах, що не має тактового розміру та чітких, конкретних тривалостей чи ритмічного малюнку. У Р. Шанкара, тим не менш, розмір присутній, хоча й витримується не досить чітко.

moderato; акомпанують контрабаси та віолончелі *pizzicato*. Тема переходить у діалог із різними дерев'яними духовими: спочатку з фаготом, потім з флейтою (структура «питання-відповідь»).

Побічна партія (також умовна назва, тому що у творі все ж не присутня класична концертна сонатна форма) схожа на головну, її виконує ситар, а потім флейта соло. Непомітний перехід до другої частини виконує фагот. Загальна тривалість частини – 8'18". Як головна, так і побічна партія побудовані згідно із законами західноєвропейської академічної традиції. В них використовується температура тон-полутон; звична для гри на ситарі мікроінтерваліка – «шруті» – відсутня. Музичний матеріал викладено в Ре-мажорі, типові для раг звукоряди також відсутні. Східного колориту додають загострені інтонації висхідної малої секунди. Лінія ритму рівна, без застосування зміни розміру чи нерівномірного розподілу тривалостей та поліритмії.

Друга частина різко контрастує з попередньою. Це типове *Scherzo*, що виконується в дуже швидкому темпі, у розмірі 5/8. Вступ грають ударні інструменти, що створює ефект етнічної музики, але не індійської, а скоріше, африканської (про це свідчить тембр інструментів, спосіб звуковидобування на них, артикуляція, одночасне проведення декількох ритмічних малюнків у різних партіях тощо). Перевага перкусійної складової створює «трайбальний» ефект, що сприймається як протиставлення академічності. Далі ситар проводить основну тему другої частини, в якій з'являються чвертьтонові інтонації, а розмір стає регулярним (6/8). Мелодія складається з коротких патернів з 4–5 нот, розташованих по пентатонічному звукоряду, які звучать дискретно, оскільки все виконується штрихом *staccato* (штрих *legato* відсутній).

Типовим для Концерту прийомом є повне копіювання фраз, що в експозиції звучать на ситарі, в партіях інших інструментів, здебільшого дерев'яних духових; при цьому зазначимо певну закономірність: проведення партій відбувається за партитурною чергою – флейта, го-бой, кларнет, фагот. Для музичного синтаксису характерною є така схема: подрібнення фрази на мотиви, які потім в певному порядку грають різні інструменти оркестру. Може виокремлюватися будь-який один мотив (зазвичай з 3–4 нот), що по черзі проводиться в різних

групах оркестру. Отже, в оркестрі можуть повторюватися як цілі довгі фрази, що задає соліст, так і окремі фрагменти-мотиви з них.

Третя частина також контрастує із двома попередніми. Вона починається в повільному темпі, розмірі $3/4$ та має мінорний нахил. Завдяки помірному темпу та розміру третя частина дещо нагадує менует. Оркестровий вступ несе певне семантичне навантаження: відтворює типове звучання традиційного ансамблю індійських музичних інструментів, однак їхні тембри замінено тембрами інструментів симфонічного оркестру. Струнна група імітує ситар, арфа – також, але в іншому тембровому прояві, що передбачає інший принцип виконання. Відмітимо, що завдання відтворення багатогранних тембрових, виразних та технічних ресурсів ситара грамотно розподілено між всіма групами оркестру. Імітація бурдонного звучання – «дрона», характерного для гри на танпурі під час виконання індійських раг, відбувається за допомогою мідних та дерев'яних духових, які грають «педальні» витримані звуки в низькому регістрі, опорні гармонії. Далі темп прискорюється, а основна тема проводиться віолончелями. Нарешті з'являється штрих легато, а завдяки йому – плавність та континуальність. Згодом знов звучить партія ситара, насичена східними інтонаціями. Саме тут найбільш яскраво виражені етнічний колорит та принципи індійського музикування, що використовуються в рагах: змінюваний, ламаний, нерівномірний ритм, шруті, поступове прискорення темпу. Акомпанемент перкусії імітує звучання табли, інструменту, що супроводжує раги. Інтонаційний стрій теж змінюється: з'являються типові для індійської музики звукоряди. Наступний епізод відкривається новою контрастною темою в розмірі $6/8$. Партія ситара насичена пентатонічними звукорядами, гліссандо, незручними в аплікатурному плані інтервальними ходами.

Четверта частина починається від каденції ситара на тлі довгих звуків у оркестрі. В партіях духових інструментів (валторни, кларнет, флейта) проводяться патерни з партії ситара. Вони насичені мелізматику, фіоритурами та секундовими інтонаціями.

Основна тема четвертої частини починається у вібрафона, ситар продовжує та розвиває її. Після цього звучить оркестровий фрагмент, де струнна група проводить тему на *pizzicato*; цікаво, що він побудо-

ваний за принципом фуги. За фугою слідує нова тема, викладення якої має жанрові ознаки *кхаялу*⁴. В кодї звучить основна тема *tutti*, а завершують четверту частину, а з нею й весь Концерт, пасажі ситара в дуже швидкому темпі, в чергуванні з репліками струнної та дерев'яної груп оркестру.

Таким чином, у Концерті для ситара з оркестром Р. Шанкара взаємопроникнення класичного західноєвропейського та традиційного індійського принципів музикування відбувається на всіх рівнях: інтонаційному, метроритмічному, тембровому, композиційному. Твір побудований не як класична «західна» концертна форма, але має структуру швидко-повільно-швидко; в той же час він містить риси індійської раги та компоненти інших жанрів індійської музики. Концерт поєднує в собі принципово різні музичні сфери, при цьому досягається якісно новий результат.

Альбом «Land of Gold» Анушки Шанкар – інший яскравий приклад міждоменової взаємодії, в якому звернення до музики індійського етносу демонструється вже «на новому витку спіралі», з позиції сучасних технологічних та культурних досягнень. В альбомі переплітається структурно-композиційні принципи та інтонаційні компоненти традиційної індійської та поп-музики, звучать тембри електроінструментів. Тим не менш, в обох творах – і в Концерті для ситара з оркестром, і в альбомі «Land of Gold» – розкриття потенціалу ситара відбувається шляхом змінення його семантичного амплуа. Адже традиційно на ситарі виконувалися лише твори індійської класичної музики, інструмент не проявляв себе поза її межами. Однак Раві Шанкар представляє ситар

⁴ *Кхаял* – вокальний жанр, що сформувався на основі синтезу стародавньої індійської музики та музичних традицій Центральної та Середньої Азії. Його активний розвиток та широке розповсюдження припадають на XVIII століття. Алап у *кхаялі* зазвичай буває коротким. Основний розділ – вілабхит («повільний») базується на почерговому виконанні фіксованого матеріалу, що складається з двох частин: *стхаї* і *антара*, та імпровізацій (що виконуються спочатку на матеріалі *стхаї*, а потім на матеріалі *антара*). Невеликий заключний розділ базується на одній короткій темі й швидких віртуозних імпровізаціях. Мелодика *кхаяла* відрізняється насиченістю орнаментикою, вишуканим віртуозним характером, що відповідає назві жанру, яка походить від перського «*хійяль*» – «фантазія, уява» (див. Jairazbhoy, & The Editors of Encyclopaedia Britannica, 2000; Jairazbhoy, 1971: 29–30).

у іншому амплуа: виконує на інструменті лади, пасажі та темперовані інтонації західної музики, наближаючи виконавські можливості ситара до потенціалу інструментів симфонічного оркестру. Анушка Шанкар також змінює амплуа ситара, виводячи техніку володіння інструментом на новий рівень. Але вона, навпаки, часто відмовляється від віртуозно-технічного трактування інструмента на користь більш «ембієнтового» підходу. Гра Анушки Шанкар на ситарі в альбомі «Land of Gold» демонструє наявність чисельних довгих звуків та крупних тривалостей, відсутність віртуозних пасажів, швидких темпів та складних метроритмічних угруповань. «Мій інструмент – це територія, де я досліджую весь спектр емоційного висловлювання, що пробуджує відтінки агресії, гніву та ніжності. При цьому поєднуються елементи класичного мінімалізму, джазу, електроніки та індійської музики» – так висловилася Анушка Шанкар в анотації до альбому (Shankar, 2016). Як зазначила авторка, процес його запису був невід’ємною частиною створення плавного континуального звуку (там само).

Також з авторських коментарів А. Шанкар дізнаємось, що багато композицій альбому були написані нею в співавторстві з Ману Делаго – найвидатнішим світовим виконавцем на музичному інструменті класу ідіофонів під назвою *ханг*. Делаго грав на ньому та інших ударних інструментах протягом запису всього альбому. Важливу етнічну складову додав Санджив Шанкар (учень Р. Шанкара) – виконавець на вельми емоційному та надзвичайно виразному інструменті під назвою *шех-най*, духовому тростинному індійському інструменті родини гобоїв. Внесок Ларрі Гренадьє, видатного джазового контрабасиста, створив сприятливі умови для розмиття жанрових меж та надав альбому стилістичної гнучкості. Тоді як відома віолончелістка Керолайн Дейл додала потужність емоційному висловлюванню, солуючи в композиціях «Land of Gold» та «Boat to Nowhere» (за: Shankar, 2016).

Отже, ми переконуємося в тому, що сама авторка наголошує на певній невизначеності жанрової природи свого альбому та через множинність міждоменових взаємодій мислить цей твір таким, що не підлягає стандартній категоризації.

Відкриває альбом композиція «Boat to Nowhere». Ситар грає в традиціях європейської класики, в розмірі 4/4, але із використанням

шпраті (мікроінтервальна техніка). Зв'язок із західно-європейською класичною музикою демонструє і основна тема, яка звучить у виконанні віолончелі, соло якої супроводжує *pizzicato* інших струнних інструментів. Розвиток мелодії містить більш дрібні тривалості, підкреслений ритмічними акцентами на сильних долях тактів, без синкопування. Далі тема переходить у соло ситара, яке потім знов переходить віолончель – ситар у той час виконує акомпанемент. Отже, відбувається почергова передача функцій, солюючої та акомпануючої, між двома інструментами. При цьому гармонія побудована виключно на класичних акордах.

В другій композиції «*Secret Heart*» демонструється темброва взаємодія етнічних музичних інструментів, як струнних, так і духових та перкусійних, із електроінструментами. Умовно можна виділити три розділи, між якими, з огляду на зміну темпу в середньому з них, відбувається контраст. Перший – у швидкому темпі на 6/8, другий, де звучить соло шехная – у досить повільному. В його тональному плані домінує мінорний нахил. Соло шехная приводить до загальної кульмінації, де роль соліста перебирає на себе ситар, який грає «східні» секвенційні послідовності. Супровід доручено електроінструментам: бас-гітарі, ударним та духовим. З точки зору психоакустики, поєднання електронних та акустичних інструментів особливим чином впливає на сприйняття слухачів.

Центральна композиція – «*Land of Gold*» – починається з соло ситара, який грає висхідні та низхідні мажорні звукоряди – вступ. Далі йде куплет з вокальною партією (форма композиції – куплетна, що є типовим для пісенного жанру). Після двох куплетів та приспіву ситар виконує сольний фрагмент, що звучить за правилами класичної традиції. Його яскраве звукове забарвлення доповнюють тембри групи струнних та перкусії. В коді разом із вокальною партією проводиться контрапункт у ситара, який виконує окремі мелодико-ритмічні фігурації.

В композиції «*Last Chance*» виконавиця грає на ситарі акордами, при цьому часто звучать зменшені гармонії та тритони. Зауважимо, що техніка гри акордами не властива традиційному амплуа цього інструмента. Музичний матеріал звучить спочатку в повільному темпі,

який надалі прискорюється до 144 ударів за хвилину. При цьому ситар постійно грає шістнадцятими, підкреслюючи пульсацію. Такий повільний початок твору із подальшим прискоренням темпу властивий традиційному виконанню індійських раг. Електронні звучання синтезаторів, бас-гітари, ударних створюють тло композиції. Заслугує на увагу короткий фрагмент – соло бас-гітари із використанням прийомів *glissando* та нерівномірного розподілу тривалостей. Наприкінці композиції, де розташований найвіртуозніший для ситара епізод, як і в індійських рагах, значно прискорюється темп. Але замість традиційного для індійської музики ударного інструмента табла в цьому епізоді звучать електронні барабани. Отже, створюється сучасний саунд, що домінує в популярній музиці.

Ще одна цікава композиція альбому – «*Crossing the Rubicon*». Ситар у верхньому регістрі грає повільне тремоло. Присутні клавішні синтезатори та перкусія, дзвіночки тощо. Дуже прикрашає музичний матеріал звучання повільних плавних *glissandi*, що рухаються то вгору, то вниз у партіях струнних інструментів. Мелодія соло ситара викладена згідно західноєвропейській класичній традиції, без орієнтальних засобів виразності, в натуральному мінорі. В середньому розділі ритм партії ситара різко змінюється: замість рівномірного чергування тривалостей з'являються синкопи. Далі у ситара звучить імпровізація, але вже в зоні між класикою та індійським музикуванням: соло етнічного струнного інструмента спрощено лише до трьох звуків. У середньому розділі присутнє ще одно масштабне соло етнічного інструмента – шехная. Почергове соло окремих інструментів вочевидь відсилає до традицій джазового музикування. Поступово ущільнюється фактура – вступають всі інструменти ударної групи. Окрім ударних, звучать рояль та струнні. Починається третій розділ, що виконує роль репризи.

Варто відзначити також композицію «*Say Your Prayers*». Перший звук, яким вона відкривається, виконує функцію «дрона» – бурдонного звуку танпури, необхідного компонента індійських раг. На цьому тлі звучить соло ситара в повільному темпі, в розмірі 4/4, із використанням довгих тривалостей та витриманих звуків; акомпанемент утворюється *pizzicato* струнних та перкусією. Використано репета-

тивну техніку композиції, а гармонічний ряд не має чіткого тонального центру, хоча завершується твір на тоніці класичного мажору.

Висновки. Результати проведеного аналізу демонструють, що альбом «Land of Gold» Анушки Шанкар та Концерт для ситара з оркестром № 1 Раві Шанкара є цілком унікальними творами, які не мають аналогів ані до, ані після їх створення. Ще півстоліття тому етнічна орієнтальна музика сприймалася на Заході як екзотична, охоплюючи лише елітарний слухацький рівень. В наш час слухач адаптувався до незвичних звучань, і подібні інтонації сприймаються вже і на масовому рівні. Враховуючи наявність взаємодії елементів різних музичних доменів на всіх рівнях організації тексту розглянутих композицій, ці твори слід, на наш погляд, віднести до категорії *unionique music*.

При цьому творчість Раві Шанкара має відношення до академічності більшою мірою, ніж творчість Анушки Шанкар, яка перебуває і на більш віддалених позиціях від музики етнічної в її чистому вигляді. Раві Шанкар зберігає більше елементів етнічної музики: звукоряди, інтонації, ритм, структури, форми, запозичення та цитати з раг. Академічний матеріал (другого домену) порівняно з етнічним менш виражений в його творчості, але елементи мови академічної музики можна помітити за всіма композиційними рівнями. Концерт для ситара з оркестром Р. Шанкара залишається елітарним музичним твором, більш доступним для сприйняття слухачами, які мають академічну музичну освіту та відповідний тезаурус. В альбомі Анушки Шанкар «Land of Gold» присутні складові більшої кількості музичних доменів, ніж у Концерті Раві Шанкара. Залучення до саунду альбому «кінематографічних звукових ландшафтів, текстур та деталей» (Shankar, 2016), прийомів електронного програмування звуку, а також елементів джазу створило нову атмосферу сприйняття етнічної музики Індії, сприяло реалізації цієї музики у новій сучасній формі.

Отже, нова парадигма музичного мислення полягає у поєднанні набагато більшої, ніж раніше, кількості музичних компонентів для створення композицій на якісно іншому рівні. Важливого значення набуває універсалізація, осмислення сукупності всіх доменів музики як цілісного явища, із розумінням правил та структури кожного з них, але із відчуттям потенціалу їх взаємодії.

ЛІТЕРАТУРА

- Федорова, І. Ф. (2020). *World music: походження, особливості еволюції та сучасні модифікації явища*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Berry, J. W., Poortinga, Y. H., Segall, M. H., Dasen, P. R. (2002). *Cross-Cultural Psychology: Research and Applications*. Cambridge: Cambridge University Press, DOI: 10.1017/CBO9780511974274
- Bohlman, Ph. V. (2002). *World music. A very short introduction*. Oxford, UK: Oxford University Press.
- Craske, O. (2020). *Indian Sun. The Life and music of Ravi Shankar*. New York: Hachette Book Group.
- Hart, M. & Kostyal, K. M. (2003). *Songcatchers: in search of the world's music*. Washington, DC: National Geographic.
- Jairazbhoy, N. A. (1971). *The Rāgs of North Indian Music: Their Structure & Evolution*. London: Faber and Faber. Published by ProQuest LLC (2018) at: <https://eprints.soas.ac.uk/29748/1/10752720.pdf>
- Jairazbhoy, N. A., & The Editors of Encyclopaedia Britannica (2000). South Asian arts. Music. Musical forms and instruments. In *Encyclopaedia Britannica*, <https://www.britannica.com/art/South-Asian-arts/Musical-forms-and-instruments>
- Middleton, R. (1990). *Studying Popular Music*. Milton Keynes. Philadelphia: Open University Press.
- Nettl, B. (1998). Raga, Indian Musical Genre. In *Encyclopædia Britannica*, <https://www.britannica.com/art/raga>
- Paliy, I. (2019) Unionique Music as a New Phenomenon of the Musical Culture: Answering the Main Questions. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, Theory and Practice of Education*, 55, 22–32.
- Shankar, A. (2016). *Land Of Gold*. (Liner notes). Berlin: Deutsche Grammophon GmbH.

REFERENCES

- Berry, J. W., Poortinga, Y. H., Segall, M. H., Dasen, P. R. (2002). *Cross-Cultural Psychology: Research and Applications*. Cambridge: Cambridge University Press, DOI: 10.1017/CBO9780511974274 [in English].

- Bohlman, Ph. V. (2002). *World music. A very short introduction*. Oxford, UK: Oxford University Press [in English].
- Craske, O. (2020). *Indian Sun. The Life and music of Ravi Shankar*. New York: Hachette Book Group [in English].
- Fedorova, I. F. (2020). *World music: origin, evolution features and modern phenomenon modifications*. (Candidate's thesis). P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kiev [in Ukrainian].
- Hart, M. & Kostyal, K. M. (2003). *Songcatchers: in search of the world's music*. Washington, DC: National Geographic [in English].
- Jairazbhoy, N. A. (1971). *The Rāgs of North Indian Music: Their Structure & Evolution*. London: Faber and Faber. Published by ProQuest LLC (2018) at: <https://eprints.soas.ac.uk/29748/1/10752720.pdf> [in English].
- Jairazbhoy, N. A., & The Editors of Encyclopaedia Britannica (2000). South Asian arts. Music. Musical forms and instruments. In *Encyclopaedia Britannica*, <https://www.britannica.com/art/South-Asian-arts/Musical-forms-and-instruments> [in English].
- Middleton, R. (1990). *Studying Popular Music. Milton Keynes*. Philadelphia: Open University Press [in English].
- Nettl, B. (1998). Raga, Indian Musical Genre. In *Encyclopædia Britannica*, <https://www.britannica.com/art/raga> [in English].
- Paliy, I. (2019) Unionique Music as a New Phenomenon of the Musical Culture: Answering the Main Questions. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, Theory and Practice of Education*, 55, 22–32 [in English].
- Shankar, Anoushka (2016). *Land Of Gold*. (Liner notes). Berlin: Deutsche Grammophon GmbH [in English].

Iryna Paliy

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
PhD in Art Studies, doctoral student,
the Department of Interpretation and Analysis of Music
e-mail: rnp1584@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-9874-6825

**The ethnic core of *unionique music*:
Ravi Shankar's *Concerto No 1 for Sitar & Orchestra*
and Anoushka Shankar's *Land of Gold* album**

Statement of the problem. *This article focuses attention on the vivid examples of interaction among fundamentally different spheres of music playing: ethnic, academic, jazz and modern pop music. The growing number of examples of combining music with various types of thinking and rules of organizing musical materials, observed during the past 70 years, posed a question to music theoreticians and historians concerning the genre-based definition of these fundamentally new types of music. Presently, none of the existing genre-based definitions of the aforementioned musical compositions has a concrete wholesome description; they contain numerous contradictions, tautologies and interchangeable terms. To solve these problems, we have introduced a separate category, **unionique music**, which includes music works created as a result of organic combination of elements from a broad range of music spheres: from the music of Western European academic tradition to electronic music. This article offers an analysis of Ravi Shankar's *Concerto No 1 for Sitar & Orchestra* and Anoushka Shankar's *Land of Gold* album. A characteristic feature of these works is the basic ethnic component, while in other aspects, they have essential differences.*

Analysis of recent research and publications. *An important place in this article is occupied by the **world music** genre, because it contains a vividly expressive ethnic component. Therefore, this article uses research works devoted to the **world music** genre by P. Bohlman, R. Middleton, M. Hart, I. Fedorova, and the studies of history and theory of Indian musical culture. **The main goal of the study** is to identify, based on the analysis of Ravi Shankar's *Concerto No 1 for Sitar & Orchestra* and Anoushka Shankar's *Land of Gold* album, the factors that place these compositions into the **unionique music** category.*

Methodology: the historical, analytical and comparative methods were used to achieve the goal set forth in this article.

Results and conclusions. Our analysis has revealed that Anoushka Shankar's *Land of Gold* album and Ravi Shankar's *Concerto No 1 for Sitar & Orchestra* are the works that have no analogues, and based on all features, they fall into the **unionique music** category.

The author of this article has come to a conclusion that a new paradigm of musical thinking has occurred in the 21st century, featuring the use of a broad range of expressive means in the works of music to create compositions at a fundamentally different level. The importance of perceiving all spheres of music playing as equal parts of a wholesome picture of the musical world as well as the understanding the rules of every sphere of music was stressed upon. The fact that interaction among music domains has a substantial potential for the creation of various interesting compositions that enrich the musical culture was established.

Key words: unionique music; ethnic musical culture; world music; Indian classical music; Western European academic tradition.

Стаття надійшла до редакції 27 квітня 2022 року

УДК 781.24:781.6

DOI 10.34064/khnum1-6302

Малий Дмитро Миколайович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри теорії музики

e-mail: refala@ukr.net

ORCID ID: 0000-0003-3751-5019

«Відкрита» нотація як інструмент створення композиторського тексту (автокоментар)

Музична нотація – еволюційна знакова система, що за допомогою візуальних символів передає смисл композиторського висловлювання та зазнає змін разом із музичним мисленням в ході соціокультурного і науково-технічного прогресу. Нотація є принципово відкритою системою у тому сенсі, що не має меж для свого розвитку, хоча історично сформовані її типи і перетворюються на «закриті» – традиційні для культури певної соціально-історичної спільноти. П'ятилінійна нотація через свою універсальність – можливість точної фіксації всіх параметрів звуку – стала «традиційною» для сучасного музичного світу. «Нетрадиційних» форм вона набула у творах композиторів ХХ–ХХІ століть у зв'язку з необхідністю фіксації нових звукових структур (сонорних, алеаторних та ін.); сьогодні нотація стає індивідуалізованою, аж до винайдення типу запису лише в окремому творі. «Мандрівне» поняття «традиційна нотація» викликає певну термінологічну невизначеність; натомість актуальним стає обговорення концепту «відкритої» музичної нотації як атрибутивної складової процесу творення композитора на сучасному етапі. **Новизна** цього дослідження полягає в тому, що у науковий дискурс пропонується ввести дефініцію «“відкрита” нотація» для позначення різноманітних способів фіксації музики, що втілює сучасні індивідуальні композиторські концепції, які виходять за межі установлених орієнтирів. **Метою** публікації є обґрунтування принципів «відкритої» музичної нотації як альтернативного інструменту для створення музики на прикладі циклу «Гравюри» для фортепіано, що належить до творчого доробку її автора. У **висновках** надаються положення концепції «відкри-

тої» музичної нотації, з'ясовані через композиційно-семантичний аналіз фортепіанного циклу «Гравюри».

Ключові слова: «відкрита» нотація; композиторське мислення; музичний текст; техніка письма; автокоментар; фортепіанний цикл.

Постановка проблеми. Музична нотація – еволюційна знакова система, що за допомогою графічних (візуальних) символів втілює, зберігає, передає смисл композиторського висловлювання, яка змінюється разом із музичним мисленням, залежить від нього, спільно з останнім стає результатом соціокультурних явищ і науково-технічного прогресу, і є одним з показників історичних трансформацій свідомості митця.

Нотація являє собою принципово відкриту систему у тому сенсі, що не має меж для свого розвитку, але історично сформовані її системи з плином часу виявляють якості закритих, тобто перетворюються на «традиційні», актуальні для культури певної соціально-історичної спільноти, де діють загальні для неї закони створення і відтворення музичного тексту. Але те, що є традицією для одних, не є такою для інших. Наприклад, у Китаї існує оригінальна нотація, яка традиційно використовувалась у творах для народних інструментів (арху, піпа, гуджен) (див. *Приклад 1*).

Приклад 1. «Ма Ланхуа Кхай» для арху соло

技法+练习曲+小乐曲, 对练习难点各个突破

1 = D (15 弦) 雷振邦曲

The image shows a musical score for 'Ma Lan Hua Xie' (Ma Lan Hua Xie) for Arhu solo. The score is written in a traditional Chinese notation system with numbers 1-5 and dots, and includes a Western staff notation below. The key signature is D major (one sharp) and the time signature is 3/4. The notation includes various musical symbols like beams, slurs, and accents.

Вкрай складно уявити собі подібний принцип запису для багатоголосної, багаторегістрової фактури та хроматизованої мелодики.

Наведена нотація зумовлена природою китайських інструментів, а її використання на сучасному етапі – повагою до багатовікової традиції, а також відносною легкістю трансформації її (за необхідністю) у п'ятилінійну, яка через свою універсальність (можливість точної фіксації усіх параметрів звуку), стала «традиційною» для всієї сучасної світової музичної спільноти.

Однак ХХ століття привнесло необхідність фіксації нових звукових структур (сонорних, алеаторних та ін.), нетрадиційних прийомів гри тощо, і на ґрунті п'ятилінійної нотації виникають відповідні типи запису, які певний час потребують додаткових пояснень зі сторони композиторів (у вигляді нотаток для виконавців), аж поки не перетворюються на універсальні, сталі знакові форми. Наприклад, сьогодні позначки кластерів, мікратонових альтерацій або повторень певної музичної формули у вигляді хвилястої лінії здебільшого не потребують роз'яснень, тобто виявляють якості «закритості», приєднуючись до загально-прийнятої системи нотації. Однак факт їх з'явлення наочно демонструє відносність поняття «традиційного», змушуючи, тепер вже всередині сучасної системи нотації музики «академічного» напряму (про яку наразі йдеться) розмежовувати «традиційні» та «нетрадиційні» види нотного запису.

Під «традиційною» у цьому випадку розуміється п'ятилінійна тактова нотація, використана в масиві творів від часів Бароко до авангарду ХХ століття. «Нетрадиційною» нотація стає у творах цілого ряду композиторів ХХ–ХХІ століть (К. Пендерецький, К. Сероцький, Д. Кейдж, Д. Крам, С. Бузотті, Л. Беріо, Г. Лакхенман, С. Кім, В. Мужчиль, А. Шаріфі та інші). Її поява зумовлена освоєнням нового музичного матеріалу через нестандартні прийоми гри на інструментах, а також через логіку його розвитку, що втілює авторську концепцію. Застосування нотації «традиційної» та «нетрадиційної» пов'язано з відповідними композиторськими підходами до структурування музичного тексту. Отже, пройшовши довгий шлях кристалізації до найбільш звичного нам вигляду, характерного для «класико-романтичної» партитури, на сучасному еволюційному етапі нотація стає індивідуалізованою, аж до винайдення типу запису лише в окремому творі.

Множинність значень «мандрівного» поняття «традиційна» по відношенню до нотації природно викликає певну термінологічну невизначеність та необхідність давати додаткові пояснення в кожному конкретному випадку застосування цього терміна. Натомість, альтернативою йому щодо музики сучасних композиторів, які тяжіють до експериментаторства, актуальним стає обговорення концепту «*відкритої*» музичної нотації як атрибутивної складової процесу творення, який увиразнюється через авторське програмування загальної ідеї-концепції та оперування підпорядкованими їй одиницями музичної мови як самодостатніми структурами. З одного боку, застосування до цього різновиду нотації визначення «відкрита» замість «нетрадиційна», усуваючи термінологічні дублювання, підкреслює її інноваційний експериментальний або альтернативний характер, з іншого – точка зору, з якої нотація взагалі постає як *a priori* «відкрита» (або «вільна») система фіксації композиторських ідей, є ключем до розуміння нетипових принципів композиторського мислення / мовлення.

Стосовно «відкритої» нотації у вітчизняному музикознавстві конкретних розробок не існує (принаймні, автору вони невідомі), що зумовлює певну **наукову новизну** цього дослідження. Виокремлення поняття «відкрита нотація» було здійснено автором статті самостійно через пошук шляхів утілення власних композиторських рішень та осмислення ідеї «відкритого» тексту, запропонованої У. Еко (Еко, 1979). Втім, є праці, які екстраполюють ідею «відкритого» тексту («*open*» work) на контекст композиторської творчості, а саме – алеаторної техніки та недетермінованої (нетрадиційної) нотації. Серед них – колективна англomовна стаття українських науковців «Від тексту до “відкритого” тексту: досвід дослідження» (Zavialova & Kalashnyk & Savchenko & Stakhevykh & Smirnova, 2020), де «відкритий» текст протиставляється «закритому» як традиційному («*closed*» work). Під багатозначним англійським словом «work» в залежності від контексту розуміються «творчість», «виконавство», «музичний текст», «музичний твір».

Мета цього дослідження – обґрунтувати принципи «відкритої» музичної нотації як альтернативного інструменту створення музики

на прикладі циклу «Гравюри» для фортепіано, що належить до творчого доробку автора статті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Темі музичної нотації присвячена велика кількість праць, які можна поділити за двома напрямками: 1) публікації з історії, еволюції, типології давньої та традиційної нотації (Rastall, 1983; Strayer, 2013; Шип, 2016; Качмар, 2019); 2) з нетрадиційної нотації XX–XXI століть (Stone, 1980; Дубинець, 1999; Мужчиль, 2016).

У практичному керівництві К. Стоуна «Музична нотація у XX столітті» (Stone, 1980) розшифровка специфічних прийомів гри та різні типи нотації представлені у 17 главах, кожна з яких присвячена певному музичному інструменту (фортепіано, арфа, орган, голос), групі інструментів (дерев'яні, мідні, ударні, струнні), параметрам звуку (висота, тривалість). Наводяться приклади з партитур П. Булеза, А. Реймана, С. Бузотті, А. Валачинського, Е. Картера. Надається розшифровка нетрадиційних нотацій (Stone, 1980: 61).

У дослідженні О. Дубинець «Знаки звуків. Про сучасну музичну нотацію» (Дубинець, 1999) вивчаються різні типи нетрадиційної нотації, які використовуються у стилях та техніках композиції XX ст. Нотація розглядається з позицій її історичного розвитку, категорій (детермінована – кластери, табулатури; недетермінована – флюктуаційна, зонна, «mobile», графічна, вербальна), параметрів звуку, засобів звуковидобування в різних тембрових групах. Наводяться принципи її використання у творах К. Штокгаузена, М. Кагеля, Д. Кейджа, Д. Крама.

Одну з найцікавіших музикознавчих концепцій викладає у своїй статті С. Шип (2016). Нотацію представлено як об'єкт семіотики. Згідно з цим, науковець виявляє її функції: мнемонічну, поетичну, дидактичну, художньо-естетичну та функції графічного запису (консервативну та транзитивну). Надається розподіл знаків за походженням – на аутогенні (знаки-признаки) та екзогенні. Використовується типологічний підхід до знаків музичного письма. Способи їх запису дослідник поділяє на три типи: 1) кінемо-півктографічний – фіксація поз, жестів; 2) табулатурний – графічна презентація інструменту або його частини (наприклад, схематичне зображення струн гітари); 3) номінативний як

різновид ідеографічного – усвідомлення суті («ідей») та називання (номінація) найбільш затребуваних практикою елементів музичної мови: звукорядів, щаблів, інтервальних відношень, співзвуч та їх фіксація за допомогою знаків (нот, цифр, літер) (див. Шип, 2016: 344–346).

Наведена типологія наводить на думку про те, що у XX столітті композитори почали звертатися до нотацій, які існували вже багато століть, але використовувати їх у межах власної культурно-естетичної парадигми. Наприклад, табулатурну нотацію для струнних впроваджують Г. Лахенман, А. Шаріфі (для вказівок на стан струн); для тромбона – С. Кім (на позицію куліси); кінемо-півтографічну – позначки рухів тіла, рук – використано у хоровій космогонії «Чорний квадрат» В. С. Мужчиля. У циклах «Гравюри» та «Три мертвих королі» автором статті також застосовуються названі типи нотацій з огляду на структуру та специфіку логіки викладення музичного матеріалу. Низку прикладів можна подовжувати й далі, що дає логічні підстави для осмислення поняття нотації у якості «відкритої» системи – «тексту», що не має рамок та обмежень у кількості інтерпретацій.

Методи дослідження. В пропонованій статті застосовані дослідницькі підходи сучасної когнітивістики, такі як *генеалогічний* для виявлення причинно-наслідкових зв'язків виникнення «відкритої» музичної нотації та *контекстуально-компаративний* для дослідження об'єктивних форм різних типів сучасного композиторського мислення; а також *композиційно-семантичний метод аналізу* принципів внутрішньої структури творів у контексті поетики творчості.

Виклад основного матеріалу. Митців, чия творчість витримала найжорстокіше з випробовувань – часом – відрізняли професіональна етика, культура та яскравий індивідуальний стиль. У музичному тексті ці риси втілюються на різних рівнях: мелодичному, структурному, ладогармонічному, тембродинамічному. Шляхи поєднання складових цих рівнів у певному контексті зумовлюють самотність письма композитора. Завдяки певним одиницям тексту (мелодичним зворотам, гармонічним сполученням, кадансам, фактурі, архітектоніці, синтаксису, ідейно-концептуальному змісту) ми визначаємо причетність твору до епохального, національно-етнічного або індивідуального стилю композитора. Наприклад, слухаючи твір, у якому звучить гуцульський

або думний лад, можна визначити його належність до української музики. Характерні гармонічні комплекси («шопенівська» секста, «Тристан-акорд» Р. Вагнера), ладово-інтонаційні побудови (лади обмеженої транспозиції О. Мессіана, діатонічна мелодика А. Пярта), специфічна техніка опрацювання музичного матеріалу (пуантілізм А. Веберна, репетитивність С. Райха) та інші показові риси музики, що звучить, допомагають впізнати індивідуальний стиль композитора. Та чи в змозі знайти яскравий індивідуальний стиль, характерні саме для нього нетипові мелодико-гармонічні звороти, фактуру, жанрову стилістику композитор ХХІ століття? І в якому напрямку він має рухатися?

По-перше, він може не намагатися щось робити – існувати у більш-менш «традиційній» парадигмі, яка «підігрівається» комунікативною та соціокультурною сферами життя, знову й знову використовувати набуті століттями методи роботи з матеріалом. *По-друге*, він може намагатися вийти зі своєї «зони комфорту», рефлексуючи в пошуках несхожості, власної індивідуальності.

Другий з варіантів передбачає спрямованість мислення на нестандартне на шляху до самовираження. Але навіть цей шлях не буде успішним, якщо композитор не вмотивований загальною ідеєю-концепцією твору, що має втілюватися через певні форми мовлення, тобто, кажучи інакше, не реалізує себе через дедуктивний метод створення музики. Вирішуючи завдання звукової реалізації свого концептуального задуму, митець неминуче стикається з проблемою вибору засобів музичної виразності, серед яких часто виявляються і нетрадиційні. І, якщо історичною місією сучасної системи п'ятилінійної тактової нотації стала можливість *точної* фіксації базових звукових параметрів музики – висоти, ритмічних співвідношень, динаміки, артикуляції, то альтернативні до неї типи нотації у творчості композиторів ХХ століття покликані фіксувати більш *загальні* характеристики, а саме, *межі* алеаторних, сонорно-сонористичних та інших подібних форм звучання, спектр яких продовжує розширюватись з розвитком комп'ютеризації у музичній сфері; аплікатурні позиції, якості резонансного тіла й т. ін. Цей шлях є певним спрощенням / удосконаленням музичної тканини: фіксована звуковисотність змінюється принципом «вище / нижче», гармонічні сполучення – звуковими комплек-

сами (кластери, спектри), традиційні прийоми гри – нетрадиційними, розширеними. Подібна «спрощена досконалість» системи фіксації музики значно збільшує ступінь свободи композитора у створенні ним власного художнього всесвіту зі своєю ієрархією оригінальних звукових компонентів. Звідси, погляд на її можливості як майже досконалого інструмента з надзвичайно широкими резервами для звукового втілення будь-якої музичної концепції дає підстави для розуміння нотації як «відкритої» (вільної) системи, що стає, у свою чергу, відправним пунктом на шляху композитора до альтернативного / індивідуалізованого музичного мислення, підштовхуючи до «іншої» логіки розвитку музичних подій.

Головною складовою концепту «відкритої» нотації виявляється те, що будь-який рівень музичного тексту (структуру, логіку, гармонічну конструкцію, джерело звуку, слово, положення руки й т. д.) можна за допомогою авторських позначень «запрограмувати» (тобто обмежити поле його дії) окремо, диференційовано й за власним бажанням, що дозволяє композиторові працювати у рамках, які створюються ним самим.

У циклі «Гравюри» для фортепіано у чотирьох частинах (2021) можна простежити дію принципів концепту «відкритої» нотації. Цикл має чотири частини з програмними назвами: 1. «Дзеркало»; 2. «Опале листя»; 3. «Пустий дім»; 4. «Долина маятників». «Гравюри» трактуються як *quasi*-жанр, використовую його вдруге (перший досвід – це «Звукові гравюри» у 4-х частинах для флейти, кларнета та фортепіано, 2020). Саме це жанрове ім'я підштовхнуло автора до використання нетрадиційної нотації.

Логіка будови циклу полягає у тому, що з кожною наступною частиною додається новий ключ / стан нетипового зразка, деякі з них переходять з однієї частини до наступної, поєднуються з іншими станами, вступаючи один з одним у «мета-фізичний діалог». У творі використовуються здебільшого різні типи табулатурної та номінативно-ідеографічної нотації.

Частина I. «Дзеркало». Однією з базових засад конструктивної логіки фортепіанного мислення є принцип позиційності – те, що має бути закріпленням у свідомості піаніста ще на ранніх етапах навчання.

Звідси, у творі запроваджується табулатурний комбінаторний стан – Fingering (F). Завдяки йому створюються різні комбінації звуків. На перший план виходить мислення структурою та звуковисотністю за принципами: вище / нижче, паралельний / протилежний / непря- мий рух, один / два / три й т. д. вертикальних / горизонтальних спо- лучень звуків у верхньому / нижніх пластах фактури, натискання кла- віші беззвучно / зі звуком. Рух F повністю залежить від вертикально- го звукового комплексу (ВЗК) – *quasi* ладо-гармонічного компонента музичної тканини, що являє собою співзвуччя, елементи (звуки) якого рухаються згідно з логікою F (приклад 2):

Приклад 2. «Дзеркало»

У музичному тексті ВЗК розташовується завжди над F, по- значається у традиційних ключах (скрипковому або басовому) на п'ятилінійному нотному стані. Рух ВЗК здійснюється завдяки його ламаній формі. Зміни ВЗК підпорядковані логіці структури тексту.

Основною формотворчою ланкою частини є патерн на 8/8, який складається з трьох форм мелодичного руху завдяки акцентній рит- міці: ламана (3/8), коротка (2/8) та низхідна / висхідна (3/8). Наведені

форми викладаються у двох пластах фактури (права та ліва руки). Принципом їх взаємовідношення є віддзеркалення одна одної – інверсія. При різній звуковисотності комбінація звуків (=аплікатурі) зберігається: 1 – 3 – 2; 4 – 3; 5 – 3 – 2.

ВЗК та F, у поєднанні один з одним, утворюють єдиний часопросторовий осередок музичного тексту. Таким чином, елементи ВЗК (звуки), утворені за допомогою F, в першу чергу, відповідають певній лінії стану (за бажанням можна виконувати будь-якою аплікатурою), у другу – номеру пальця, а сам ВЗК мислиться як позиція руки.

Фактура першого підрозділу являє собою протилежний рух ВЗК у верхньому та нижньому пластах фактури; позначимо їх як ВЗК₁ та ВЗК₂, відповідно. Якщо ВЗК₁ тлумачити як Primus (P), ВЗК₂ є його Inversus (I), і навпаки.

Логікою будови першого ВЗК є природна (більш-менш) позиція обох рук у межах октави від центрального «до», а також принцип інтервальності (тонового складу), а саме – ув.4 – м.2 – м.3 – в.2 (ВЗК₁); ч.4 – м.2 – зб.2 – м.3¹ (інверсія – ВЗК₂). Їхній інтервальний склад не демонструє абсолютної тотожності, себто використовується *quasi*-тональна (не реальна) інверсія. Окрім інтервально-тонової логіки, є позиція руки у межах октави, що забезпечує єдність тонової опори ВЗК – а саме, *c – es – fis – g – b – (c)*.

Перші десять патернів будуються на русі єдиного ВЗК, розвиток музичного матеріалу підпорядкований двом критеріям: 1) логіці чергування патернів через метричну організацію: 1.¹² «8 | 3 | 8 | 4 | 8 | 5 | 8 | 6 | 8 | 7 (/ восьмих)», де між патерном на 8/8 вставляються урізані (3/8, 4/8 ...) – зменшені за кількістю часток такту; 2) мелодизації верхніх звуків завдяки ТЗТ («тимчасово зміненому тону»), що утворює зміщення інтервального складу ВЗК. Результатом є закріплення нового ВЗК через зниження інтенсивності мелодизації – ефект поступового віддзеркалення – інерційності. В основі зрушення є подвійне зменшення (звуження) первинної чистої октави як у ВЗК₁, так і у ВЗК₂. Інтервальний склад стає таким: ч.4 – м.2 – м.3 – м.2 (ВЗК₁), в інверсії

¹ Інтервали ВЗК₂ мисляться інверсійно до ВЗК₁, тобто від верхнього звуку вниз.

² «1.1.», «1.2.» і т. д. – позначення розділів форми твору.

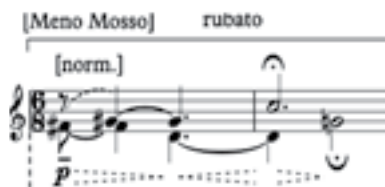
(ВЗК₂) – зм.4 – м.2 – м.3 – зм.3 (л. р.), що призводить до зміни ладового складу – *cis – es – fis – g – b – ces*.

Наступна фаза розвитку відбувається за тією ж логікою, що й перша, але з деякими структурними змінами: 1.2. «8 | 3 – 4 | 8 | 4 – 5 | 8 | 5 – 6 | 8 | 6 – 7 (/ восьмих)». На відміну від першої, в основу другої фази покладено принцип розширення часу через додавання нового урізаного патерну. Розвиток відбувається й на рівні звуковисотності – кульмінаційним звуком є *f* (у першій фазі – *e*).

Третя фаза розвитку матеріалу підрозділу 1 має три зрушення ВЗК: 1.3.1. «8 | 3 – 4 – 5 | 8 | 4»; 1.3.2. «8 | 5 – 6 – 7»; 1.3.2. «8 | 6 – 7 – 8 (= | 8)». Останній патерн є замиканням логічного ланцюжка. Кожний ВЗК зрушується протилежно один одному з різницею у півтон, таким чином, у кожній новій фазі ВЗК стає більш індивідуалізованим.

Першим переломом у драматургії є мініепізод, який у контексті частини має свою логіку розвитку. Він використовується тричі – кожен раз додається декілька нових звуків у кінці фрази. Контраст досягається через темпову, метроритмічну, динамічну, агогічну (часопросторову) складову (приклад 3):

Приклад 3.



Після епізоду повертається попередня конструктивна сонорна тканина, але на відміну від підрозділу 1, мелодико-інтонаційна складова змінюється завдяки вертикальній перестановці (контрапункту) шарів фактури – нижній стає верхнім – змінюються вертикальні інтервальні структури.

РЕФРЕН А. З точки зору музичного матеріалу, попередня (третя) фаза є перехідною до кульмінації з метричною організацією «8 | 2 | 8 | 5», що тричі повторюється у творі, але збільшуючись та розширюю-

чись кожного разу й виконуючи роль рефрену частини, формою якої є рондо.

ЕПІЗОД В. З'являється інший тип висловлювання. Це стосується нової мелодико-інтонаційної форми ВЗК у F, що оживляє музичну тканину. Ця форма надається у нижньому шарі фактури (л. р.). Мелодика повністю залежить від позиції руки. Основним правилом виконання є те, що звуки треба затримувати один за одним (залипання). Епізод будується лише на єдиному ВЗК – є верхній шар остинатного руху та нижній – мелодичні фрази. Різноманіття на інтонаційному рівні досягається завдяки різним комбінаціям F та краплень ТЗТ (таблиця 1):

Таблиця 1. Епізод I частини I. Схема нижнього шару фактури

ВЗК II	I		II				III			IV			
I													
II													
III													
IV													
V													

З Таблиці 1 стають зрозумілими форми руху, які використовуються: низхідний / висхідний, ламані.

За тоновим складом ВЗК не є абсолютно однаковими. Принцип нетотожності використовується не випадково. Він допомагає відійти від формалістичної моделі мислення – абсолютної ідентичності, що провокує передбаченість.

РЕФРЕН А₇. Після першого епізоду з'являється рефрен, але вже розширеної структури: 8 | 3 | 8 | 6 || 8 | 3 | 8 | 6. На відміну від ВЗК, які вже використовувалися, їхня будова у рефрені в обох пластах є тотожною – в.3 – в.2 – в.2 – ч.4. Структура урізаних патернів має свою логіку – використовується вичленовування мелодичних форм руху та їх ракоходу.

Мініепізод з'являється вдруге, вносячи контраст до тематизму рефрену. На відміну від першого разу, у кінці фрази додається один звук – «а».

ЕПІЗОД B_1 . Повертається фактура, яка була у епізоді $B1$, але з деякими змінами – розширенням та розвитком матеріалу. Є дві хвили змін ВЗК. Зрушення здійснюється підняттям на півтон крайніх інтервалів (приклад 4):

Приклад 4. Епізод B_1



Силабічна структура фраз ВЗК₂ підпорядкована акцентній логіці у патернах ВЗК₁. Як і у першому епізоді, застосовуються різні форми мелодичного руху – низхідний / висхідний, ламаний.

РЕФРЕН A_2 . ВЗК піддається більш частим змінам (x8). У принципі розгортання матеріалу закладено логіку зменшення кількості патернів на один ВЗК; отже створюється драматургічне загострення: 8|4|8|5||8|6|8|7||8|8||8|9||8||10||8||11.

Принцип інтервальної ідентичності в обох пластах зберігається протягом усього рефрену. В урізаних (4, 5, 6, 7) та розширених (на 9, 10, 11 вісімок) патернах вже немає ракоходу, проте є рух від другої формули («2» – коротка низхідна): 2 – 3 – (3).

ЕПІЗОД B_2 – кульмінаційний. Мелодику перенесено в партію правої руки, тобто ВЗК₁ викладений у верхньому пласті, остинатний рух (ВЗК₂) – у нижньому. Емоційний стан ще більше загострюється через динаміку, часті зміни ВЗК₁, акордово-інтервальну структуру верхнього шару фактури, часті ТЗТ у ВЗК₂ та рух фраз без довгих пауз між ними. Цей епізод є кульмінаційним.

У РЕФРЕНІ A_3 емоційний стан зберігається та ще більше загострюється – відбувається рух за інерцією, що будується лише на одному ВЗК: 8|3|8|4|8|3|8|4.

Після цього втретє з'являється мініепізод, у якому додані ще два звуки («g» та «e»); у семантичному тлумаченні – «проявляється те,

що крилося». Закінчення твору (два такти) має нову логіку – розширення ВЗК (сонор-акорду), що виходить за рамки позиційного мислення.

Композиційно-семантичний аналіз частини I «Дзеркало» виявив принципи використання «відкритої» нотації як інструменту створення музичного матеріалу. Твір має *три виміри змісту*: структурний, семантичний та зображальний.

– Структурний, згідно з назвою, відповідає за технологічне рішення – використання горизонтальної / вертикальної (*a*-) симетрії, поліфонічних форм роботи (вертикально-рухливий контрапункт, інверсія, ракохід).

– З точки зору семантики, твір апелює до образу *perpetuum mobile*, що розкривається через остинатний рух, логіку повернення / змінення / контрасту.

– Зображальність проявляється через тембродинамічну складову. Завдяки педалізації та артикуляції / штрихам, створюються ефекти «розмитості» або чіткості звукового малюнку.

Жанрову приналежність «Дзеркала» можна визначити як «варіації на один (відомий) ритм» – з відсиланням до Етюду № 4 «Фанфари» Д. Лігеті, у якому композитор використовує остинатну фігуру нерівномірної акцентуації протягом усього твору (3+2+3 / восьмих). *Стилістична складова*, як видається, має риси сонорного мінімалізму: музичний матеріал складається зі співзвуч – сонор-акордів, де елементи рухаються згідно *quasi*-мінімалістичним формам роботи. У творі є прихована поліфонія, яка залежить від акцентної ритміки та ліній тимчасово змінених тонів.

Частина II «Опале листя». Логіка драматургії циклу, як зазначалося вище, будується на додаванні нового стану / ключа з кожною наступною частиною, яке знаменує появу нового звукового простору з іншим принципом мислення. Основним станом частини I є аплікатурно-комбінаційний, у музичну тканину цієї частини вводиться *стан тривалостей* – Volumes (V). Він має п'ять ліній (як і традиційний стан), які позначають тривалість елементів вертикального звукового комплексу: з нижчої лінії – найкоротшої тривалості – до верхньої – найдовшої. Довжина звуків залежить від тактового розміру та

позначки метронома, тобто час їх виконання мислиться у межах такту (приклад 5):

Приклад 5. «Опале листя»

[♩ = 48-60]

The musical score for 'Opale liścia' is presented in three systems. The first system shows the right hand (RH) and left hand (LH) staves with finger positions indicated. The second system shows the RH and LH staves with notes/chords in squares indicating they should be played once. The third system shows the RH and LH staves with notes/chords in squares indicating they should be played once. The score includes dynamic markings like ppp, mf, and f, and a tempo marking of 48-60 bpm.

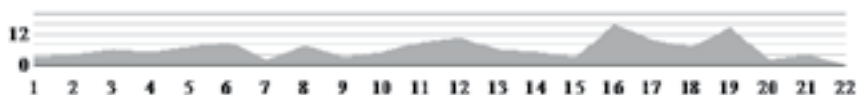
Окрім **V**, залишаються **F** та ВЗК, який також мислиться у межах позиції руки. На відміну від частини *I*, у якій була *quasi*-ладогармонічна та комбінаторна логіка у будові та змінах ВЗК, у цій частині він складається з усіх дванадцяти звуків – по шість для кожної руки в інверсійному розташуванні.

З точки зору жанру та принципу роботи з матеріалом, це – «*варіації на один акорд*». Музична тканина частини складається з низки комбінацій елементів ВЗК як по вертикалі – від одного до шести звуків у обох руках, так і по горизонталі. Інтервал секунди, який виконується першим пальцем, на **F** викладається подвійною голівкою ноти на одній лінії: один зі звуків відповідає логіці цього запису: нижній – голівка з лівої сторони штилю, верхній – з правої.

На відміну від «Дзеркала», будова частини *II* – це комбінації елементів ВЗК / **F** / **V**, тактових розмірів, підрозділів, динаміки, форм

руху музичної тканини, що підпорядковані вільній логіці алеаторики – авторському відчуттю мінливості часу, на яке при відтворенні «накладається» відчуття виконавця-інтерпретатора. Метричні структури вкладаються у логічний ланцюжок, який мислиться як одна лінія³ (таблиця 2):

Таблиця 2. Лінія метричних структур частини II



З Таблиці 2 ясно, що частина будується на певному принципі метричного розвитку, кульмінацією якого є такт на 16/8, після чого на новій його хвилі впроваджується нова форма руху – репетитивні елементи.

Зображальний вимір змісту частини відображено в її назві («Опале листя»), якій відповідає насиченість музичної тканини імпресіоністичними фарбами, сонорністю через нашарування фактурних рівнів та регістрів фортепіано, мінливість часопростору завдяки різним комбінаціям звуків, використанню педалі. Отже, головні принципи мислення у цій частині такі: 1) недетермінованість тривалостей (часопростору); 2) комбінування елементів ВЗК; 3) позиційність.

Частина III «Пустий дім». Назва твору не є свідомством того, що «дім» дійсно є порожнім: в частині використано низку нетрадиційних прийомів гри, логіку, якої не було у попередніх, та усталену форму: складну тричастинну зі вступом та кодою.

Також вводяться нові ключі / стани: флажолетні, обертоновий (О) та унтертоновий (U)⁴, обидва – п'ятилінійні. Логіка видобування обертонових походить від звуків вертикального звукового комплексу,

³ Цифри по горизонталі – номери тактів, по вертикалі – кількість часток (вісімок) у такті.

⁴ Унтертонова шкала будується інверсійно до обертонової, а саме – зверху вниз.

що позначені на комбінаторних станах (**F**): перша нижня лінійка – 1-й обертон від заданого звуку (октава), друга – 2-й обертон (дуодецима), третя – 3-й (секстдецима), четверта – 4-й (терція через дві октави), п'ята – 5-й (квінта через дві октави)⁵.

Шлях виконання такий: 1) є позиція руки, якою детерміновані елементи ВЗК; звуки залежать від **F**; 2) від ноти, що натискається беззвучно (позначається ромбоподібною голівкою на **F**) вибудовується обертон, який розташований на одній з лінійок **O/U**. Перший принцип вже був використаний у *I*-й та *II*-й частинах циклу, додається ще один крок, який є певним імпульсом для думки виконавця, змушуючи його будувати вірний обертон від певного звуку. Метроритмічна та мелодико-лінійна структури **O** та **F** – різні, між цими рівнями наче виникає «метафізичний» діалог (приклад 6):

Приклад 6. «Пустий дім»

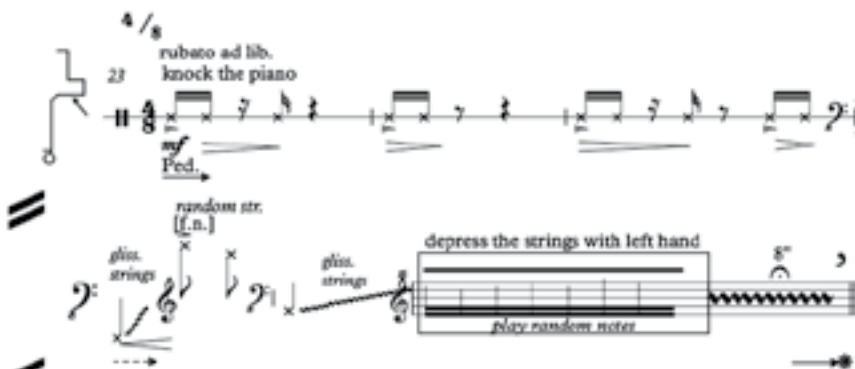


Форми руху елементів музичної матерії, використані у першому розділі: 1) один звук; 2) два / три репетитивних звуки; 3) два вертикальних звуки (інтервал), взятих разом, або прийомом арпеджіато (вверх / вниз); 4) співзвуччя з трьох або чотирьох звуків. Окрім видобування флажолетних звуків через беззвучне натискання клавіш, присутній традиційний принцип гри.

⁵ У цьому творі використовуються лише п'ять перших обертонів, натомість можна використовувати більше.

Завдяки голівкам нот помічається виконання *staccatissimo*⁶: трикутник вгору позначає прийом «від клавіатури» (пальцеве *staccato*), трикутник вниз – «у клавіатуру» (кистьове). Окрім О/У, додається стан без ключа, на якому позначено розширені прийоми гри: стук кулаком під клавіатурою інструмента (позначений хрестиками), гліссандо на струнах, піцікато рандомних струн, гра на клавіатурі з затиснутими долонею струнами. Саме так починається твір. Ці засоби використовуються протягом усієї частини – між фразами, реченнями, розділами (приклад 7):

Приклад 7.



Також є інші прийоми: 1) гліссандо на струнах при затиснутому на клавіатурі співзвуччі; 2) сфорцандо педаллю; 3) видобування обертонів шляхом затискання частини струни лівою рукою; 4) беззвучне гліссандо по клавіатурі.

У середньому розділі (приклад 8) флажолети не застосовуються.

Ф відповідає тут кількості структурних одиниць ВЗК, тобто – чотирьом, далі у частині – двом та трьом – і має відповідну кількість лінійок. Єдина лінія складається з трьох форм руху: висхідної та різних варіантів ламаної висхідної / низхідної. Автор керувався додатковою логікою їх комбінування: рух з нашаруванням (одночасно виконують-

⁶ Див.: Приклад 6.

ся дві ноти з кожної форми) та без. Таких хвиль – три. Вони різняться між собою за кількістю нашарованих звуків, структурних одиниць ВЗК, що відповідає за час їх виконання. Завдяки нашаруванню створюється відмінність між кількістю вертикальних об'єднань: перша хвиля – 11 вісімок; друга – 9; третя – 10. Кожна хвиля закінчується беззвучним натисканням клавіш (див. *Приклад 8*, тт. 3–4).

Приклад 8.

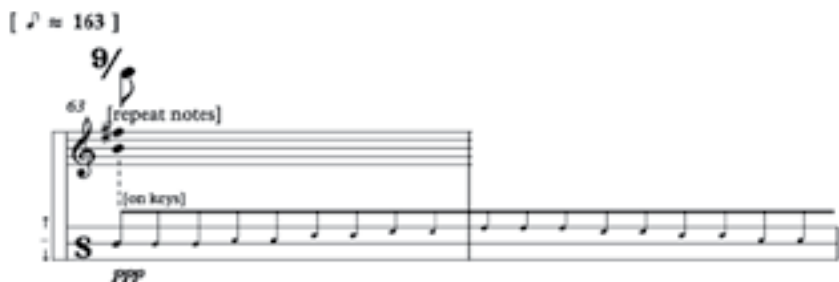
The musical score for 'Приклад 8' is presented for two hands. The **RIGHT HAND** staff begins with a tempo marking of $\text{♩} = 80$ and the instruction 'Con moto'. It features a 'rubato assai' section and ends with a 'poco ritard.' marking. The **LEFT HAND** staff includes instructions for 'very silently' and 'poco ritard.' and concludes with the instruction '(hold down the keys silently) [l.h.]'. Both staves include fingering diagrams and a 'ped.' (pedal) marking at the bottom. The score is written in a system with two staves, one for each hand, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

Окрім низки конструктивних рішень, автор керувався логікою *візуального і стохастичного* аспектів будови музичного тексту, який є результатом інтонаційно-комбінаційного мислення: твір «як дім» має «поверхи», «коридори», «кімнати» та інше. «Пустий дім» «має» свою історію, сповнений тінями, скрипами, шурхотами, стуками, запахом вогкості, застиглими спогадами та вічною самотністю.

Частина IV «Долина маятників». Остання частина циклу «Гравюри» має свою логіку будови та розвинення матеріалу. У ній запроваджуються два нових ключі / стани: синхронізації (**S**) та швидкості (**Sp**), що свідчать про алеаторний принцип мислення. Останній починає діяти з розділу 2 у двочастинній структурі твору. У цій частині не використовуються інші спеціальні стани, головним принципом стає взаємовідношення між собою звуків на **S**.

Елементарною структурною коміркою є співзвуччя з двох і більше нот (приклад 9):

Приклад 9.



S має три лінійки: середня відповідає за синхронне виконання звуків, верхня та нижня – за метричну рівність, а рух від однієї лінійки до іншої є поступовим порушенням синхронності. Співзвуччя розташовані на одному або двох нотних станах, записуються у традиційних ключах та мають декілька форм (а-) синхронізації: 1) у межах одного стану – співзвуччя не залежить від іншого; 2) у межах двох станів виникає залежність при синхронізації (приклад 10);

Приклад 10.



3) у межах двох станів при асинхронності елементів кожного співзвуччя для кожного є свій S (приклад 11):

Приклад 11.



Перший розділ має низку хвиль розвитку, кожна з яких поділяється на підрозділи (таблиця 3).

Таблиця 3. Будова частини IV

Розділ	1					2				Coda
Підрозділи	1.1	1.2	1.3	1.4		2.1	2.2	2.3		
				1.4.1	1.4.2			2.3.1	2.3.2	
К-кість тт.	12	12	20	18	18	12	16	6	15	6
Розмір тт.	9/8		6/8	7/8		8/8	7/8			

Логіка розвитку полягає в тому, що кожна нова хвиля – динамічніша за попередню. Кульмінацією частини та всього циклу є абсолютний безмежний тріумф у коді, характерний для *форми кресцендуючого типу*.

У розділі 2 впроваджується швидкісний ключ / стан **Sp** з трьох лінійок, нижня з яких відповідає за повільний рух восьмими, середня – за помірний, верхня – швидкий, а поступові (або різкі) переходи від однієї до іншої позначаються ребрами, що йдуть від **Sp** (приклад 12):

Взаємодія вмісту двох станів залежить від виконавця, його вміння поступово перейти від однієї лінійки до іншої в умовах полілогу голосів, поліпластовості та комбінування різних форм руху (синхронізація, швидкість, вертикально-горизонтальні зміни, лінія баса). Символ «Маятник» втілюють такі виразові засоби, як: 1) синхронізація; 2) швид-

кість; 3) зменшення / збільшення кількості разів виконання співзвуч; 4) зменшення / збільшення кількості звуків у співзвуччях; 5) нашарування звуків; 6) *quasi*-канонічний, імітаційний мелодичний рух.

Приклад 12.

Отже, у циклі «Гравюри» були використані такі ключі / стани, як: аплікатурно-комбінаційний (**F**) – частина I «Дзеркало»; **F** та стан тривалостей (**V**) – частина II «Опале листя»; **F** та флажолетні стани (**O/U**) – частина III «Пустий дім»; синхронізація (**S**) та швидкість (**Sp**) – частина IV «Долина маятників».

Вони координуються між собою таким чином: 1) у першій частині **F** залежить від вертикальних звукових комбінацій (ВЗК), 2) у другій – **F** підпорядкований ВЗК та **V**, 3) у третій – **O/U** підпорядковані **F** та ВЗК, 4) у четвертій – **S** та **Sp** можуть мислитися диференційовано, але залежать від звукових компонентів тексту.

F є наслідком позиційного мислення – базового принципу гри на фортепіано. Аналіз музичного тексту частин виявляє шляхи роботи зі звуками⁷ у позиції та будування з них матеріалу частин ци-

⁷ У цій частині твору вертикальними структурними елементами музичного простору є звуки, але, якщо мислити ширше – замість них може бути абсолютно будь-що, наприклад: тривалості звуку, ритмоформи, тембри, регістри, емоції тощо.

клу: 1) комбінація елементів вертикальних звукових комплексів через різні форми мелодичного руху (висхідний / низхідний, ламаний); 2) комбінації мелодичних форм руху та поліфонічні прийоми роботи з ними (інверсія, ракохід, імітація); 3) принцип вертикального викладення звукового матеріалу – одноголосно / інтервалами / співзвуччями, монодійно / багатогарно; 4) затримання («залипання») клавіш та їх відпускання; 5) беззвучне затискання клавіш; 6) використання різних штрихів (пальцеве / кистьове *staccato*, акценти для підкреслення / (приховування) поліфонізації музичної тканини, (*non legato*); 7) створення різних типів мелодики та ритму (остинато, інтервально-комбінаторного тощо).

Висновки. У статті зроблена спроба теоретичного обґрунтування концепту «відкритої» («вільної») музичної нотації, за допомогою якої автором був написаний один з останніх опусів – «Гравюри» для фортепіано (2021). «Відкрита» музична нотація апелює до різних за своєю генезою форм запису (фіксації) музики, які дозволяють створювати музичні композиції, що виходять за межі традиційного мислення.

«Відкрита» нотація є ключем, що дає доступ до альтернативного шляху створення сучасної музики. Рефлексія композитора над новим логіко-конструктивним рішенням твору має привести його до нестандартного втілення художньої ідеї через нотацію. Кожен тип розширеної нотації – це всесвіт з неповторними законами, які створюються самим автором.

Завдяки застосуванню «відкритої» нотації композитор може створювати унікальні зразки музичного мистецтва. З іншого боку, саме нестандартні прийоми гри на музичних інструментах, співу, певні концептуальні композиційні рішення, принципи, техніки (зокрема алеаторна) призводять до використання нестандартної або альтернативної – «відкритої» – нотації.

Викладемо основні тези теорії «відкритої» нотації. 1) Нотація – це засіб, а не мета. 2) Нотація не має сенсу, якщо вона не відповідає за звуко-семантичний результат – глибину художнього змісту. 3) Нотація має бути обумовлена задумом твору (авторською ідеєю-концепцією). 4) Рефлексія композитора над новими алгоритмами / способами створення музики з урахуванням пропонованого концепту та використан-

ням інструменту «відкритої» музичної нотації є одним із шляхів до індивідуальної самобутності його стилю. 5) Практика застосування «відкритої» нотації – це вихід за межі традиційної парадигми мислення, яка оперує відомими прийомами побудови музичної тканини, до нових форм вираження ідеї-концепції автора. Отже, «відкрита» нотація є системою, що еволюціонує, де будь-який композитор може знайти свій шлях.

Перспективами дослідження є вивчення практики звертання композиторів до нетрадиційних видів нотації як виразу індивідуальності творчого мислення через аналіз різних типів музичних творів, як і ролі «відкритої» нотації – інструмента створення «відкритого» композиторського тексту.

ЛІТЕРАТУРА

- Дубинец, Е. (1999). *Знаки звуков. О современной музыкальной нотации*. Киев: Гамаюн.
- Качмар, М. (2019). Давня музична нотація: графічні особливості запису висоти і ритму. *Українська музика*, 33–34, 138–146.
- Мужчиль, В. (2015). *Нетрадиційні прийоми гри в акустичній структурі інструментального звукобудування (струнно-смичкова група)*. Харків: Print House.
- Шип, С. (2016). Ноты как семиотический феномен в типологическом аспекте (опыт классификации знаков музыкального письма). *Ars inter Culturas*, 5, 335–348.
- Eco, U. (1979). *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington: Indiana University Press.
- Rastall, R. (1983). *The Nature of Musical Notation*. London: J. M. Dent, 324.
- Stone, K. (1980). *Music Notation in the Twentieth Century. A Practical Guidebook*. New York – London: W. W. Norton and Company.
- Strayer, H. R. (2013). From Neumes to Notes: The Evolution of Music Notation. *Musical Offerings*, 4 (1), 1–14.
- Zavialova, O. & Kalashnyk, M. & Savchenko, H. & Stakhevych, H. & Smirnova, I. (2020). From a Work to an «Open» Work: Research Experience. *International Journal of Criminology and Sociology*, 9, 2938–2943, doi.org/10.6000/1929-4409.2020.09.358.

REFERENCES

- Dubinets E. (1999). *Signs of sounds. About modern music notation*. Kiev: Hamayun [in Russian].
- Eco, U. (1979). *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington: Indiana University Press [in English].
- Kachmar, M. (2019). Ancient musical notation: graphic features of recording of height and rhythm. *Ukrainian Music*, 33– 34, 138–146 [in Ukrainian].
- Muzhchil, V. (2015). *Unconventional methods of playing the acoustic structure of instrumental sound production (strings)*. Kharkiv: Print House [in Ukrainian].
- Shyp, S. (2016). Notes as a semiotic phenomenon in the typological aspect (the experience of classification of the music writing signs). *Ars inter Culturas*, 5, 335–348 [in Russian].
- Stone, K. (1980). *Music Notation in the Twentieth Century. A Practical Guidebook*. New York – London: W. W. Norton and Company [in English].
- Stone, K. (1980). *Music Notation in the Twentieth Century. A Practical Guidebook*. New York – London: W. W. Norton and Company [in English].
- Zavialova, O. & Kalashnyk, M. & Savchenko, H. & Stakhevych, H. & Smirnova, I. (2020). From a Work to an “Open” Work: Research Experience. *International Journal of Criminology and Sociology*, № 9, 2938–2943, doi.org/10.6000/1929-4409.2020.09.358 [in Ukrainian].

Dmytro Malyi

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

**The “open” notation
as a tool for creating a composer’s text (self-commentary)**

Statement of the problem. *Musical notation is an open, symbolic system of composer’s thinking. At the dry stage of its development, it becomes individualized in the creativity of a number of composers, which is thought out the development of new forms of overcoming the material through advanced piano techniques and atypical logic. The article introduces the concept of “open” musical notation as*

a method of musical composition. On the example of compositional analysis of his “Engravings” for piano (2021), the author sets out its principles.

Analysis of recent research and publications. A number of works are devoted to the theme of notation, which can be divided into: 1) on history and typology of traditional notation (Rastall, 1983; Strayer, 2013; Ship, 2016; Kachmar, 2019); 2) non-traditional notation (Stone, 1980; Dubinets, 1999; Muzhchil, 2016). There are researches that reveal the idea of “open” work by U. Eco (1979), which corresponds to the theme of the article, among which – “From a Work to an ‘Open’ Work: Research Experience” (Zavialova & Kalashnyk & Savchenko & Stakhevuch & Smirnova, 2020).

Main objective(s) of the study is to identify the foundations of the composer’s thinking on the example of the cycle “Engravings” for piano and an attempt to propose a method of “open” notation, as a different way of creation.

The scientific novelty is that it offers a method of musical composition, which was obtained by the author through many years of working, namely – the method of “open” musical notation.

Methodology focuses on such methods of contemporary cognitivism as: genealogical – identifying the causal links between the creation of the method of “open” notation; contextual and comparative – the study of forms of existence of non-identical types of composer’s thinking; compositional and semantics – the disclosure of the principles of the structure of works in the context of the poetics of creativity.

Results and conclusions. The article attempts to theoretically substantiate the method of “open” musical notation, which was used to create the author’s last opuses – “Engravings” for piano (2021) and “The Three Dead Kings” for viola solo (2022). Each type of notation used in the circles is a universe with a unique hierarchical structure, the elements of which are subject to the laws created by the author. Compositional and semantics analysis of “Engravings” reveals the positions of the method. It is manifested in the use of atypical clefs/staffs, the logic and existence of which correspond to the general idea and concepts of each part separately.

Key words: composer technique; composer thinking; musical text; the “open” notation; self-commentary; piano cycle.

Стаття надійшла до редакції 27 травня 2022 року

УДК 780.616.432:78.03(529)

DOI 10.34064/khnum1-6303

Сун Наталія

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

Міський університет м. Хунань (Китай), викладач факультету мистецтв

e-mail: sunnatalyia@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-6926-3023

Гене́за тайванського фортепіанного мистецтва: історико-культурний контекст

Висвітлюються витоки тайванського фортепіанного мистецтва, його еволюція, впливи національних та численних інонаціональних музичних традицій на основних етапах його історичного розвитку. До сьогодні не створювалося спеціального дослідження, присвяченого загальній панорамі цих важливих процесів, що відбувалися в регіоні, який став колискою національної фортепіанної музики Китаю та багатьох країн азійського регіону. Аналітичний, історичний, компаративний методи дослідження дозволили створити загальну картину становлення та розвитку тайванської музичної культури в контексті змінюваних політичної, економічної та соціальної ситуацій. Визначається роль західних християнських місіонерів у розвитку музичної освіти і фортепіанного мистецтва на острові, з'ясовуються причини, за яких західна класична музика була прийнята місцевим суспільством, питання щодо фундаторів системи західної класичної музичної освіти, програм і форм навчання в перших музичних шкільних установах на Тайвані, імена перших тайванських композиторів-піаністів. Запропоновано періодизацію розвитку фортепіанного мистецтва на Тайвані від кінця XVI століття до сьогодення, надано характеристику кожного з періодів, що віддзеркалюють певні риси суспільного та художнього життя свого часу. Встановлюється перспектива вивчення виконавської, педагогічної, методичної та організаторської діяльності представників тайванської піаністичної школи.

Ключові слова: фортепіанне мистецтво; Тайвань; історія музичного мистецтва Тайваню; музична освіта Тайваню; періодизація; музичний фольклор; фортепіанне виконавство.

Постановка проблеми. Музично-культурне життя острова Тайвань завжди, за різних історичних обставин, було багатограним, неповторним і своєрідним. Сьогодні тайванське фортепіанне мистецтво є невід’ємною частиною фортепіанного мистецтва Китаю, оскільки європейський інструмент фортепіано прийшов до цієї країни саме з острова Тайвань. Однак, порівняно з інтересом дослідників до китайського материкового фортепіанного мистецтва, що утримує у світі активну позицію, тайванському піаністичному мистецтву приділяється значно скромніша увага. Недостатньо вивченими є питання щодо витоків тайванського фортепіанного мистецтва, що вплинули на його специфіку та втілилися у національній стилістиці музичних творів. Перші згадки про вплив західної музичної культури у Південно-Східній Азії пов’язані з приходом християнських місіонерів на острів наприкінці XVI століття. Християнські місіонери стали носіями європейської культури і саме завдяки їхнім діям на Тайвані почало розвиватись фортепіанне мистецтво. Тому можна з упевненістю вважати, що процес формування китайського фортепіанного мистецтва зародився саме на острові Тайвань. Дослідження витоків фортепіанного мистецтва острова Тайвань, періодів його розвитку, способів переломлення національних та численних інонаціональних традицій допоможе досягнути як історико-теоретичну, так і естетико-педагогічну та художню значущість цього явища у музичному мистецтві. Усі згадані аспекти свідчать про актуальність теми запропонованої статті.

Аналіз останніх публікацій за темою дослідження. На сьогоднішній день найбільш дослідженими аспектами теми фортепіанного мистецтва Тайваню є фортепіанна творчість окремих композиторів (Chen, Jui-Wen Ginger, 1995; Hsieh, Yuan-Mei, 2021; Lin, Lan-Fang, 2002; Yang, Shuan-Chen, 2008; Sun, Shu-Wen, 2006; Yang, Tzi-Ming, 2002; Kuo, Tzong-Kai, 1987; Ni, Pi-Lin, 2006, Liao, Lin-Ni, 2018), а також напрямки, пов’язані з фортепіанною педагогікою певних періодів (Chang, Hsun-Yin, 2016; Chen, Zi-Li, 1997; Lin, Tzu-Nung, 2017;

Mei-Ling & Lai Kou, 2001; Sun, Gi-Chuan, 1997; Tzeng, Chen-Li, 1994; Wang, Li-Qian, 2011; Wiles, Michael Ashlelya & Kokotsaki, Dimitra, 2021; Yeh, Yi-Lien, 2018). Висвітлити історико-культурний контекст становлення і розвитку фортепіанного мистецтва острова допомагає й низка досліджень з таких напрямів, як вивчення стилістичної множинності тайванського культурного феномена (Лю Кетин, 2017), тайванська популярна музика (Tsai, Eva & Ho, Tung-Hung & Jian, Miaojun, 2019) і тайванський музичний фольклор (Gao, Yuan, 2020; Guy, Nancy (ed.), 2021; Wang, Ying-Fen, 2018; 2002), розгляд різних періодів розвитку музичного мистецтва на Тайвані (Hsu, Tsang-Houei, 1991, 1996; Wang, Ying-Fen, 2002; Tobita, Yuj-en Chen, 2004; Pisano, Luca, 2005; Tsai, Yi-Chuan, 2017). Однак до сьогодні не створено спеціального дослідження, що узагальнило б найважливіші процеси зародження та розвитку тайванського фортепіанного мистецтва, яке стало коліскою національної фортепіанної музики Китаю та багатьох країн Азійського регіону.

Методи дослідження. Основними методами, що задіяні у роботі, стали: *аналітичний* – щодо вивчення наукової літератури; *історичний* – під час аналізу музично-культурного життя Тайваню; *теоретичний* – при дослідженні концептуальних принципів творчої практики, які виявляються у взаємозв'язку музично-виконавчої майстерності, педагогічної, організаційної та інших видів діяльності тайванських піаністів; *компаративний* – при порівнянні принципів фортепіанного мистецтва (виконавство та педагогіка) різних представників тайванської піаністичної школи.

Мета статті – висвітлити витоки тайванського фортепіанного мистецтва, що вплинули на його еволюцію, впровадження елементів національних та численних інонаціональних музичних традицій на основних етапах його формування та розвитку.

Виклад основного матеріалу. Дослідження тайванської музичної культури неможливе без розуміння її розвитку. Починаючи з XVII століття, Тайвань був неодноразово колонізований кількома державами. У зв'язку з цим, як зазначає Tsai Yi Chuan, історію острова можна умовно розділити на кілька періодів: голландсько-іспанський (1624–1662), період династії Мін від Чжен Ченгун до династії

Цін (1683–1895), японський колоніальний період (1895–1945), період Національного уряду Китаю (1945–1987) та період, коли у 1987 році було скасовано військовий стан, а потім 1991 року відбулися перші демократичні вибори (Tsai, Yi-Chuan, 2017: 2). Історія Тайваню, в якій залишили свій слід представники різних народів і культур, позначилась і на розвитку тайванської музики.

Досліджуючи особливості національної стилістики тайванського фольклору, Чанг-Хоуей Хсу стверджує, що «корінні жителі Тайваню, також звані австронезійцями, існували на острові ще до прибуття представників народу *хань*» (Hsu, Tsang-Houei, 1991: 11). Цих жителів можна умовно розділити на дві групи: десять племен, званих *пінгпу* або рівнинними племенами, що жили на рівнинах західного узбережжя; дев'ять гірських племен, званих *гаошан* або гірськими племенами, що мешкають у високих горах східного узбережжя.

З праці Чанг-Хоуей Хсу ми також можемо дізнатися про найцінніші фольклорні джерела, що належать до тайванської музики голландсько-іспанського періоду (1624–1662), а також про Шу Цзін Хуана (Shu Jing Huang), який у часи династії Цин першим задокументував 1722 року музику тайванських племен (Hsu, Tsang-Houei, 1991: 12). Через китайську імміграцію на Тайвань в період династії Цин традиційна культура і музика австронезійських племен змішалися з китайськими елементами, що призвело до втрати ними деяких своїх первісних особливостей.

Музика гірських племен, за інформацією Чанг Хоуей Хсу, була вперше задокументована під час японського колоніального періоду японським музикознавцем Сяо Танабе [Hsiao Tanabe]. Він записав музику лише двох племен, але створив тим самим гарну основу для майбутніх вчених, які згодом змогли зібрати інформацію про музику інших племен, що мешкали на острові. Ще один японський музикознавець, Куросава Такатоמו, провів найширше дослідження того часу і опублікував японською мовою тайванську книгу «Риба-меч Онгаку», в якій описано музику тайванських аборигенів (Hsu, Tsang-Houei, 1991: 20).

Пізніше, у 1960 роках, тайванські вчені Цанг-Хоуї Сюй та Вейліан Ши почали «Рух зі збирання народних пісень». Вони провели більш систематичне дослідження музики корінних народів і тай-

ванських народних пісень. Більшість документів і музики систематизовано та опубліковано у книзі Чанг-Хоуей Хсу «Історія тайванської музики» (Hsu, Tsang-Houei, 1991: 28).

На думку Чанг-Хоуей Хсу, пісенний фольклор гірських племен був тісно пов'язаний з їх загальною культурою та традиціями. Тексти пісень розповідали про повсякденне життя: в них фігурували теми полювання, риболовлі, сільського господарства та врожаю, а також теми церемоніальних заходів, таких як весілля та поховання. Чанг-Хоуей Хсу називає музичний стиль цих пісень так: «монофонічний, поліфонічний, акордовий і гетерофонний стилі» (Hsu, Tsang-Houei, 1991: 27). Він також стверджує, що в піснях кожного племені існує «своя тональна система та гармонічна структура» (Hsu, Tsang-Houei, 1991: 33).

На думку дослідників, на професійну творчість тайванських композиторів найбільше вплинув музичний фольклор племен *амі* і *ата-ял*. Зокрема, так вважає Ін-Фен Ван у дослідженні «Тайвань: музика аборигенів Тайваню» (Wang, Ying-Fen, 2002). У музиці племен *амі* найчастіше використовується пентатонний лад, їх пісні будуються на двох фразах у вигляді поклику та відповіді на нього (Wang, Ying-Fen, 2002: 562). Мелодії народних пісень племені *ата-ял* в основному засновані на імпровізації. Їхню інтонаційну основу становлять висхідні і низхідні тризвучні співи, що складаються з великої секунди і малої терції, та чотиризвучні мотиви, що включають велику секунду, малу терцію та велику секунду. Більшість народних пісень племені *ата-ял* виконується сольо, проте на весільних церемоніях практикувався канонічний ансамблевий спів, де брали участь два або три учасники.

Згідно з дослідженням «Традиційна музика народу хань» Чуйкуань Лу та Ю-Шіу Лу, народність *хань* поділяється на дві групи – *хокієн* та *хакка*, які були нащадками іммігрантів з південно-східного Китаю в XVII столітті (Lu, Chuikuan & Lu, Yu Hsiu, 2001: 7). Представники народу хань принесли із собою традиційну китайську музику та місцеві народні пісні, коли влаштувалися на Тайвані. На жаль, документація, в якій згадується їхня музична діяльність на Тайвані, обмежена, і жодних наукових досліджень їхньої музики не існувало до 1895 року, коли Японія розпочала окупацію Тайваню.

Упродовж цього часу японські вчені досліджували лише тексти тайванських народних пісень. Після 1960 року відбулися цілеспрямовані дослідження тайванської музики, такі як «Рух зі збирання народних пісень» та інші. Було встановлено, що тексти тайванських народних пісень зазвичай спираються на події повсякденного життя та людські емоції, а мелодії засновані на китайських пентатонних ладах *гун, шан, цзюе, чжи* та *юй* (Ho, Lu-Ting, 1982: 134).

Як свідчить історія, процес проникнення західної культури до Китаю розпочався саме з острова Тайвань. Згідно з дослідженням Чанг-Хоуей Хсу (Hsu, Tsang-Houei, 1996), вперше західна музика була представлена на Тайвані у XVII столітті. Її привезли із собою західні місіонери після того, як на Тайвань вторглися голландці та іспанці. Голландці тримали під окупацією південну частину Тайваню з 1624 по 1662, а іспанці – його північну частину з 1626 по 1638 (Hsu, Tsang-Houei, 1996: 105). Тодішні контакти західної музики з корінними тайванськими жителями XVII століття були підпорядковані релігійним і освітнім цілям. Першою прибула морем голландська місія. У 1624 році голландці заволоділи опорним пунктом іспанців на півночі Тайваню, після чого острів став колонією Нідерландів. Протягом цього часу кальвіністські місіонери з Голландії та католицькі місіонери з Іспанії навчали місцевих аборигенів не лише читати Біблію, а й співати гімни (Lu, Yuxiu, 2003: 48–49).

Таке активне просування західної релігійної музики тривало понад тридцять років, аж доки генерал Чень-Гун Чжен у 1662 році не переміг у бою з голландцями. Це призвело до періоду китайської колонізації, внаслідок чого західна релігійна музика була насильно викоренена, і всіх голландських місіонерів змусили залишити острів. У спробі інтегрувати китайську культуру в традиції Тайваню було збудовано кілька китайських храмів та шкіл. Проте культура острова Тайвань продовжувала домінувати над традиціями, насаджуваними династією Цін до 1859 року.

У роботі італійського музикознавця Луки Пізано, який навчався на Тайвані, «Taiwanese composers and piano works in the XX century» (Pisano, 2005), також наголошується, що в XVII столітті перші контакти західної музики з корінними тайванськими жителями були,

очевидно, підпорядковані релігійним цілям. Легко здогадатися, що головна роль була відведена вокальній музиці та, особливо, співанню священних пісень. Музика розглядалася не як рід мистецтва, а скоріше, як інструмент для освітніх цілей (Pisano, 2005). Після майже сорока років (1624–1662) перебування на острові, голландці були вигнані Ко Ксінгом [Koxinga], а далі через політику ізоляції, прийняту династією Цін по відношенню до іноземців, місіонери були змушені залишити острів. Таким чином, «усе музичне насіння, посіяне місіонерами в той короткий проміжок часу, було швидко поховано, і довелося чекати майже двісті років, поки у тайванців заявиться інший шанс, щоб знову познайомитися із західною музикою. Це сталося, коли в Тайвані були насильно відкриті чотири морські порти для зовнішньої торгівлі згідно з договорами в Тяньцзіні (1858) та Пекіні (1860)» (Pisano, 2005: 49).

Західну релігійну музику знову дозволили поширювати по всьому Тайваню після того, як 1858 року китайський уряд підписав Тяньцзінський договір із західними країнами. Після відкриття в Тайвані чотирьох морських портів, у 1865 році на південь острова прибула англійська пресвітеріанська місія, і почалося будівництво шкіл та семінарій у Тайвані. Християнський місіонер Джеймс Максвелл (1836–1921), якому наслідували й інші, приніс на Тайвань релігійні гімни і заснував християнські школи, у тому числі Тайнанський богословський коледж, семінарію, середню школу Чан Цзюнь, Оксфордський інститут та інститут для дівчат у Таньшуй. У 1872 році на півночі острова в тому ж районі, який також зветься Тамшуй (Tamshui) або Даньшуй (Danshui), поряд з Тайбеєм, влаштувалася Канадська пресвітеріанська місія.

У школах Тайваню музика була необхідним предметом, який викладався нарівні з іншими, оскільки місіонери розуміли важливість музики як інструмента, що може надати допомогу у справі навернення у християнство мешканців острова.

Західна християнська музика з'явилася на Тайвані завдяки впливу двох країн – Англії та Канади, звідки у XIX столітті прибули місіонери. Англійські пресвітеріани (одна з протестантських конфесій) прибули на Тайвань, щоб поширювати Євангеліє в Південному Тайвані, і водночас

канадські пресвітеріани – завойовувати паству в Північній частині острова. Виконуючи свої завдання, обидві групи місіонерів у той же час відіграли важливу роль у розвитку західної класичної музики на Тайвані, доносячи її до корінних жителів через свої релігійні освітні програми. Протягом японського колоніального періоду місіонери відповідали за раціональне використання фонду, створеного для підтримки навчання західній класичній музиці у церквах та школах. Молодих тайванських музикантів вони навчали та виховували з небувалим ентузіазмом. У цей період серед тих, хто отримав ці елементарні музичні знання, були не тільки аборигени, а й багато китайців, які емігрували з материка, зокрема народність *хакка* та інші китайські меншини.

Англійські та канадські місіонери продовжували використовувати ті ж самі методи навчання, що й їх попередники, поєднуючи музичні предмети з богослов'ям у своїх шкільних навчальних планах. Через істотну роль, яку місіонери відіграли у розвитку тайванських музикантів, варто ідентифікувати внесок цих місіонерських груп у розвиток західної практики музикування на Тайвані. Це також пояснить, чому переважна більшість тайванських жінок-музиканток першого покоління була вихована саме у колоніальний період.

Так, у Південному Тайвані були відкриті нові християнські школи, де навчали жінок: Жіноча Біблійна школа, Тайнанська школа для дівчат і Тайнанський богословський жіночий університет. У цих новостворених навчальних закладах важлива роль відводилася співу, і більшість учениць ознайомлювалася із західною класичною музикою під час його уроків. Фактично, Тайнанська школа для дівчат уславилася саме своїм співом.

Пані Монтгомері, Сабіна Елізабет Макінтош, Джессі В. Галф були найвпливовішими місіонерками, які викладали музику в Південному Тайвані колоніального періоду. Пані Макінтош і Галф прославились своїм диригентським талантом, працюючи з хором храму Данг-Менг, виконавська майстерність якого значно підвищила рівень вимог і до інших церковних хорів. Тайванці називали пані Монтгомері «головою християнської музики Південного Тайваню» (Pisano, 2005: 50) за її заслуги в музичному навчанні в церквах та церковно-парафіяльних школах. Також вона викладала фортепіано і теорію музики. За час її

перебування в Південному Тайвані (1928–1949) чимало тайванської молоді здобули у неї музичну освіту. В англійській пресвітеріанській місії, викладачами музики також були Девід Сміт та Л. Сінглетон.

У канадській пресвітеріанській місії найзначніший внесок у музичну освіту було зроблено зусиллями Ханни Коннел, Маргарет Голд, Ізабель Тейлор і пастора Жоржа Леслі Маккея. Отже, до початку періоду японської окупації, з 1859 до 1895 року, навчання західній музиці все ще відбувалося здебільшого в релігійному аспекті, особливо через співи текстів Євангелія та псалмів (Pisano, 2005: 50).

У навчанні фортепіанної гри найважливішу роль, безумовно, зіграла діяльність Маргарет А. Голд (Gauld, 1867–1960), яка, судячи з досягнень її учнів (в неї, зокрема, починав навчатися фортепіанною гри один з найвідоміших тайванських композиторів і педагогів Чень Січжі), була неабияким музикантом і викладачем із широким культурним кругозором. Вона прибула на Тайвань у 1892 році і залишалася там протягом 30 років, підтримуючи найбільш талановитих тайванських музикантів та композиторів першого покоління. На час її приїзду на острові не було нікого, хто бачив би до цього фортепіано, тому її вважають піонеркою серед викладачів фортепіанної гри на Тайвані.

Ізабель Тейлор¹ (1909–1992) продовжила розпочату нею справу. 1931 року, після здобуття освіти в Торонтській Королівській консерваторії музики, вона негайно вирішила поїхати на Тайвань та навчати музиці в Даншуйській школі для дівчат. Після невеликої перерви, коли вона навчалася на курсах підвищення кваліфікації у Вестмінстерському коледжі, піаністка повернулася на Тайвань, де залишалася до 1973 року. Серед її студентів були Чень Січжі (Chen Sizhi), піаністка У Шуліан (Wu Shulian), солісти міжнародної організації «Союз Молодих Християн» Лін Шуцин (Lin Shuqing), Чен Рен'ай (Chen Ren'ai), Чен Сінжен (Chen Xinzhen) та інші (Pisano, 2005: 51).

До 1895 року західну музичну освіту на Тайвані можна було здобути одним із двох способів: або відвідуючи місіонерські школи, засновані 1884 року Джорджем Маккау (Dg. MacKay), або користуючись

¹ Ізабель Тейлор була народжена в Шотландії, але її сім'я незабаром емігрувала до Канади.

послугами приватних вчителів. Приватні вчителі часто пристосовували для занять одну з кімнат свого будинку і проводили уроки як у школі, навчаючи одразу кілька учнів. Іноді жителі району збирали гроші на оплату праці педагога та тимчасово оплачували його працю. Багато юнаків і дівчат навчалися у приватних вчителів заради отримання визнання та поваги в тайванському суспільстві. Подібне навчання у «приватному класі» включало, окрім музичної освіти, читання та правопис, вивчення китайських класичних літературних творів. Оплачувати приватну освіту своїм дітям могли лише багаті сім'ї.

Японська окупація (1895–1945) ще значніше вплинула на розвиток західної музики на Тайвані. Незважаючи на те, що, завдяки місіонерам, тайванські жителі ще до XX століття були знайомі із західною класичною музикою, це знайомство обмежувалось її християнською гілкою. З іншого боку, знайомі з класичною західною музикою були, передусім, корінні тайванки. Китайки ханьшуйської національності мали змогу чути та вивчати західну християнську музику, лише здобуваючи церковну освіту.

Тайвань став колонією Японії в 1895 році, внаслідок чого японський уряд надав західним місіонерам підтримку, що відкрило ширший доступ до західної класичної музики. Окрім допомоги місіонерам у поширенні західної християнської музики через церкву, японський уряд почав впроваджувати методики навчання західній класичній музиці у шкільну систему освіти. Важливо висвітлити питання щодо того, хто закладав основи системи західної класичної музичної освіти, якими були програми і форми навчання в перших музичних установах, що розпочали свою діяльність у Тайвані, встановити імена перших тайванських музикантів, а також з'ясувати причини, з яких західна класична музика була прийнята їх першим поколінням.

Коли в 1895 році японський уряд поширив своє управління на Тайвань, освіта стала одним з головних інструментів, які були використані, щоб заслужити довіру та запросити до співпраці жителів острова. Японці навчали тайванців економічним, політичним та соціальним предметам, щоб домогтися їхньої асиміляції в японську культуру.

Вплив японської культури став важливим аспектом еволюції музичної освіти на Тайвані. *Сюї Ізава* (Izawa, Shūji, 伊澤 修二; 1851–1917),

голова освітньої системи Тайваню під час японського колоніального періоду, зробив музичні дисципліни обов'язковими предметами у шкільному навчальному плані. Власний досвід переконав Ізаву у важливості музичної освіти. Він був президентом Коледжу Айчі в Японії, коли японський уряд надіслав його для вивчення західних освітніх методик до американського коледжу Бріджуотер у Массачусетсі. Серед іншого, він був зобов'язаний вивчати спів у музичному класі, але дійшов висновку, що музика була найважчою з наук, яким його навчали. Викладач музичного класу був незадоволений його співом, аж до того, що президент Бріджуотерського коледжу врешті звільнив Ізаву від уроків співу, мотивуючи тим, що японська музика повністю відрізняється від західної. Ізава, хоч і оцінив доброту президента, але відчув ганьбу, тому що був не в змозі виконати стандартні шкільні вимоги, а тим більше, що був посланцем Японії. Щоб покращити свої співи, він почав брати приватні уроки у Лютера Мейсона (1828–1897), відомого бостонського викладача й музикознавця, що дало свої плоди, й, залишаючи Америку, Ізава співав не гірше за своїх однокласників (Heaton, 2014: 65–68; Howe, Lai & Liou, 2014).

Досвід навчання в Америці ствердив Ізаву в думці, музика та спів якнайкраще пристосовані для вираження емоцій. Він відчував, що спів не тільки приносить йому щастя, але робить його фізично сильнішим. Крім того, він вважав, що спів запобігає злочинам та має привести до миру на Землі. Тоді, в Америці, внаслідок своїх занять співами, він дійшов висновку, що музика має бути обов'язковим шкільним предметом. Це важливе нововведення було успішно здійснене ним після повернення на Тайвань у якості міністра освіти. Від 1895 року розпочинається будівництво японських шкіл на острові, відкриття музичних курсів, усіляке заохочення до музичної освіти. За часів японської колонізації спів, зокрема хоровий, став одним із найважливіших предметів шкільних програм. Під керуванням Ізави на Тайвані було впроваджено два рівні західної музичної освіти, з яких перший був загальноосвітнім – у початкових та середніх школах (Howe, Lai & Liou, 2014; Heaton, 2014).

У дослідженні «Вивчення музичної освіти на Тайвані в педагогічних коледжах у колоніальний період» Жі-Чуань Сан писав:

«Фактично, в японських навчальних планах та програмах для початкової та середньої школи часто використовувався термін “клас співу” замість “класу музики”» (Sun, Gi-Chuan, 2006: 9). На уроках співу педагог лише показував учням, як співати мелодії. Більшість пісень, яким навчали, були запозичені з японського фольклору. Іноді пропонували вивчити деякі західні пісні, але тексти пісень були перекладені з англійської на японську мову. Викладалися лише початкові знання з елементарної теорії музики.

Другий рівень західної музичної освіти надавали педагогічні коледжі. Мета цих навчальних закладів полягала у підготовці шкільних вчителів для початкових та середніх шкіл. Програма музичного навчання у педагогічних коледжах була складнішою за ту, яку пропонувала загальна музична освіта. Вона включала, зокрема, спів у дуеті й тріо, теорію музики, навички гри на різних інструментах, а також методи навчання дітей.

Для поглиблення впливу на думки та дії тайванців японський уряд надав їм можливість навчатися в Японії, де вони могли здобувати музичну освіту на високому рівні. Японія вважалася найкращим в регіоні місцем для навчання західному музичному мистецтву. По-перше, на Тайвані на той час не було спеціалізованих музичних шкіл; по-друге, у Японії в 1880-х роках було засновано багато західних музичних шкіл; по-третє, як жителі японської провінції, тайванці здобували освіту японською мовою, а також і право подорожувати країною (Hsu, Tsang-Houei, 1991: 107).

Перспектива навчання музиці за кордоном приваблювала студентів і більшість з них вивчає курси музики в Токіо: в Музичній школі Уено (назва району міста) – Ueno Ongaku Gakkō та Токійській музичній школі – Tōyō Ongaku Gakkō (нині Tōkyō Ongaku Daigaku – Токійський музичний коледж). Відбувся суттєвий крок уперед, коли «Інститут поширення національної мови» розділився на два різних відділення: Мовне відділення (yuhuebu) та Відділення вдосконаленого навчання (shifanbu). Обидва підрозділи мали музичний клас, але у відділенні shifanbu студенти могли поглиблено вивчати музичні питання, а також проводити дослідження в галузі музичних знань, що їх цікавлять (Pisano, 2005: 51).

У музичному навчанні на Тайвані переважала вокальна музика, єдиним способом навчитися гри на інструментах була поїздка за кордон. Тому не дивно, що тайванські музиканти першого покоління їхали до Японії для поглибленого вивчення музики. Одними з перших там вчилися музиці Zhang Fuxing² (1888–1954), Gao Cimei та Zhang Changhua³; Zhang Caixiang і Zhou Sunkuan⁴; Lu Quansheng та Li Guixiang⁵; Gao Jinhua⁶ (Pisano, 2005: 51).

Поширення західної музики на Тайвані посилювалося після повернення тайванських музикантів, які вчилися в Японії, додому. Завдяки високому професіоналізму вони брали участь у різноманітних концертах, де виконували західну музику для тайванської аудиторії. Чимало з цих виконавців також стали «композиторами першого покоління» (Hsu, Tsang-Houei, 1991: 108–109). Серед цих музикантів – Чан Вень-Є (Wen-Yeh Chiang), Чень Січжі (Si-Zhi Chen), Чен Шу-Чі (Szu-Chih Chen), Лю Куан-Шен (Quan Sheng Lu) та Кю Чі-Юань (Chih-Yuan Kuo). Ці композитори вплинули на викладання західної музики в тайванських музичних школах. Саме композитори першого покоління використовували західні тонально-гармонічні системи, водночас залучаючи й традиційні тайванські мелодії, заклавши таким чином основу сучасної тайванської музики.

Коли ж після Першої світової війни на острів повернулося перше покоління тайванських чоловіків, які здобули освіту в Японії, у тайванському суспільстві сталися бурхливі зміни. Тайванські студенти під час навчання зазнали впливу демократичного руху за свободу в Японії. Тому відчуття національної гідності, що значно посилювалось у тайванських музикантів, які повернулися з Японії, підштовхнуло їх до акцій протесту проти колоніальної політики японського уряду, спрямованої на утиск самостійності тайванців. Підтримувані тайванської елітою, вони активно вимагали від японського уряду свободи та рівності, видаючи статті у газетах, виступаючи з промовами у громадських місцях,

² Навчався у Ueno Ongaku Gakkō у 1906 році.

³ Обидва вчилися у Teikoku Ongaku Gakkō в Імператорській школі музики.

⁴ Навчалися у Musashino Ongaku Gakkō (Musashino Academia Musice).

⁵ У Tōyō Ongaku Gakkō.

⁶ У Національній Вищій школі музики.

складаючи клопотання (див. Wai-Chung, Ho, 2012). Щоб заспокоїти студентські заворушення, японський уряд у 1919 році засновує на Тайвані нову освітню політику, яка знов була переглянута 1922 року, з метою гарантувати таку ж якість освіти для тайванців у Тайвані, як для японців у Японії. Внаслідок цієї політики тайванські жінки отримали можливість здобувати більш кращу освіту, аж до рівня середньої школи.

По мірі того, як західні місіонери та японський уряд популяризували класичну західну музику, вона поступово приймалася суспільством і почала цінуватися в Тайвані. Вивчення західної класичної музики, з одного боку, стало модним захопленням серед тайванських музикантів, з іншого – шляхом служіння Богові, якщо хтось із тайванців вибирав цей шлях. Тайванці почали сприймати західну класичну музику приблизно від 1920 років, коли більша кількість жителів (як християн, так і нехристиян) змогла її почути у церкві або побувати на концертах та масових заходах, де вона звучала. 1920 року перший з навчених у Японії тайванських музикантів, Фу-Сінг Ченг, повернувся на острів, де організував перший Тайванський оркестр з близько 40 молодих тайванських студентів. Під його керівництвом оркестр виконував концерти у різних місцях Тайваню. У 1921 році семеро віруючих у церкві Да-Шео створили перший тайванський камерний ансамбль, який часто запрошували для виступів на весіллях та похоронах віруючих. Протягом наступних семи років ще більше тайванських музикантів було залучено до виконання західної музики. 1929 року японський уряд влаштував перший конкурс на кращий тайванський музичний твір. Конкурс було присвячено коронації японського імператора. Загалом на розгляд журі конкурсу було представлено 288 творів.

Після 1923 року невелика кількість тайванських студентів здобула вищу освіту з предметів, пов'язаних із західною класичною музикою в Японії. Один-два тайванські студенти щороку з 1923 до 1930-го поступали в музичні школи Японії. Цей факт показує, що тайванські батьки не лише дозволяли своїм дітям вивчати західну класичну музику, а й підтримували здобуття додаткової музичної освіти в Японії. Після 1930 року кількість тайванських студентів, які вступили до музичних шкіл Японії, збільшилася. У 1935 році на музичні відділення вступили сім студентів, у 1937 – п'ять. Хоча кількість цих студентів

була незначною в порівнянні з сотнями бажаючих навчатися за іншими спеціальностями, таке зростання свідчить про поглиблення інтересу тайванців до західної класичної музики після 1930 року. Авторами перших фортепіанних творів, які виникли в руслі національного професійного музичного мистецтва, стали тайванські композитори Чан Вень-Є, Чень Січжі, Гуо Жіюань, Хсяо Тайжень.

У 1945 році Тайвань був звільнений від японського правління. Однак потім була окупація і правління китайського націоналістичного уряду. У 1940 роки Тайвань пережив кілька складних політичних подій, таких як Тихоокеанська війна в 1941 році, відновлення в 1945 році та інцидент 28 лютого 1947 року. Професійні музичні школи почали поступово відкриватися після відновлення Тайваню. Музичні факультети відкрилися у Національному тайванському педагогічному університеті (1946), Національній тайванській академії мистецтв (1957) та Китайському університеті культури (1962). Музиканти, які раніше проходили професійне музичне навчання в Японії, стали викладачами цих музичних факультетів (Tsai, Yi-Chuan, 2017: 11). В Японії також здобули освіту піаністи, що визначили напрям формування власної фортепіанної школи на Тайвані: японець Азуза Фуджіта, австро-американець Роберт Шольц, китаєць Ву Емань, які працювали на початку 1960-х; у 1970-ті поступово долучається нове покоління піаністів, навчених європейськими освітянами (Tzeng, Chen-Li, 1994).

Оскільки на Тайвані, нарешті, було створено власну повноцінну систему фортепіанної освіти, а популяризація національної музики заохочувалася урядовими програмами, ці заходи сприяли створенню великої кількості фортепіанних композицій місцевими музикантами та їх швидкому поширенню. У 1960 році композитор Ченг Ху Ксу дав перший сольний концерт, що складався тільки з його творів, чим ознаменував початок нової ери в розвитку тайванської музики. Коли 1959 року музикант повернувся на Тайвань з Парижа, де навчався, більшість тайванських композиторів все ще застосовували традиційні тональні композиційні техніки, що дісталися їм у спадок від вчителів з материка. Отже, стиль Ксу, який широко використовував композиційні методи музики XX століття, розглядався як сміливий новаторський експеримент.

З політичною стабілізацією та економічним зростанням у 1970-х група молодих композиторів, які закінчили коледжі на Тайвані, отримала можливість вивчати західну класичну музику в європейських країнах і Америці. Ці музиканти «належали до третього покоління тайванських композиторів. Вони виявили велику активність після 1970 року і завдяки цьому очолили модернізацію тайванської музики» (Han, Kuo-Huang, 2001: 9–10), а саме, спрямували її розвиток на шлях включення до її «словника» відомих народних пісень та музичних ідіом разом із усім комплексом західних композиційних форм і технік. Тобто «третє покоління» композиторів створює унікальну тайванську музичну традицію, підкреслюючи самотність культури острова.

Зі скасуванням військового стану на Тайвані в листопаді 1987 року було знято заборону на поїздки мешканців острова до материкового Китаю для відвідування родичів. З цього моменту тайванські музиканти та їхні колеги з материка почали активно співпрацювати, несучи свою музику до найдальших куточків, про які вони читали, але які ніколи раніше не бачили. У період возз'єднання з материком активізується і фортепіанна творчість тайванських композиторів. Фортепіанні композиції таких авторів, як Чень Січжі, Хсяо Тайжень, Гуо Жіюань, Чан Вень-Є, Ченг Ху Ксу, Шин Хуай Чен, Фан Лінг Су, Хуанг Ю Чієн та багатьох інших складають досить великий, своєрідний та цінний у художньому та інструктивно-педагогічному відношенні розділ музичної творчості. Завдяки спонсорському проекту Культурного Фонду Чу в Тайвані у 2000 році до створення фортепіанної музики знову звернувся композитор Шу Лонг Ма. Активно проявили себе тайванські жінки-композитори Шин Хуай Чен та Фан Лінг Су, які здобули міжнародний авторитет (Tobita, Yujen Chen, 2004). За останні десятиліття було створено величезну кількість фортепіанних творів, багато з яких набули широкого визнання публіки.

Важливе місце у музичному житті острова посіло також фортепіанне виконавство. Самотність тайванського піанізму склалася під впливом найкращих традицій багатьох світових фортепіанних шкіл. Сьогодні на Тайвані неймовірно популярні піаніст та композитор Хуанг Ю Чієн, блискучі виконавиці Лю Йї Чін та Чіу Дзе Лін. Розвиток виконавського мистецтва, у свою чергу, сприяє активізації композиторської творчості.

Висновки. Розвиток фортепіанного мистецтва на острові Тайвань відбувався досить рівномірно, і за останні сто років фортепіано посіло почесне місце у музичному житті регіону. Сьогодні багато тайванських дітей навчаються гри на фортепіано, їхній інтерес та прагнення до навчання посилюються з кожним роком. Найважливіші події суспільного, політичного та культурного життя Тайваню, що відбувалися від кінця XVI століття, зокрема, колоніальне панування Іспанії, Португалії, Канади та діяльність християнських релігійних місій, японська окупація (1895–1945), відокремлення Тайваню від материкового Китаю (1949) та возз'єднання з ним (1987) тим чи іншим чином позначилися й на розвитку національного музичного мистецтва і освіти, зокрема й фортепіанної музики, де відбувалися якісні зміни, пов'язані з появою нових музичних форм та засобів виразності, методів використання національних та західних композиційних прийомів.

Найважливішими історичними етапами становлення та розвитку тайванського фортепіанного мистецтва можна вважати:

- період його зародження від кінця XVI століття до 1894 року;
- період колоніального панування Японії з 1895 до 1945 року;
- період розвитку національної самосвідомості, 1946–1986 роки;
- період возз'єднання з материковим Китаєм від 1987 року.

Запропонована періодизація дозволяє виявити весь історичний та культурний контекст існування фортепіанного мистецтва на Тайвані, спроектувати його генетичні налаштування на подальші етапи його розвитку. Його основою став національний фольклор, проте з середини XVI століття острові відвідували іспанські, португальські, голландські та канадські колоністи, й перші контакти західної музики з корінним населенням Тайваню здійснювалися завдяки діяльності західних місіонерів і підпорядковувалися переважно релігійним цілям.

Етап колоніального панування Японії мав важливе значення для розвитку фортепіанного мистецтва на острові. Завдяки впливу Японії тайванські музиканти отримали подальшу нагоду долучатися до системи західної класичної музичної освіти, оскільки японський уряд допомагав тайванській молоді її здобути. Після 1920 року західна класична музика стає популярною в Тайвані; відбувається й становлення композиторської творчості у сфері фортепіанної музики – ді-

яльність таких тайванських композиторів і піаністів, як Чан Вень-Є, Чень Січжі, Гуо Жіюань та інші.

У 1946–1986 роки спостерігаємо подальший розвиток виконавської і педагогічної діяльності на острові, яскравий сплеск творчості таких композиторів, як Ченг Хуай Ксу, Хсяо Тайжень, Шу Лонг Ма та інших.

Після 1987 року активні музичні контакти Китаю і Тайваню сприяють подальшому прогресу фортепіанного мистецтва острова. Фортепіанна творчість тайванських композиторів Шин Хуай Чен, Фан Лінг Су, Хуанг Ю Чієна та значної кількості інших широко популяризується. В останні десятиліття вельми активізувалась і виконавська діяльність тайванських піаністів, представлена у міжнародному просторі іменами Хуанг Ю Чієна, Лю Йі Чін, Чіу Тзе Лін та багатьма іншими. Сьогодні фортепіанне мистецтво Тайваню є найважливішою частиною не лише китайської, а й світової музичної культури.

Перспектива подальшого вивчення теми полягає у більш детальному дослідженні сучасного етапу розвитку фортепіанного мистецтва Тайваню та з'ясуванні впливу його розгалуженого генетичного коріння на композиторсько-виконавську творчість представників тайванської музичної культури.

ЛІТЕРАТУРА / REFERENCES

- Chang, Hsun-Yin. (2016). *A Study of Selected Taiwanese Pedagogical Solo Piano Music of the Twentieth Century*. (D.M.A. Diss.). University of Northern Colorado. Greeley, Colorado [in English].
- Chen, Jui-Wen Ginger. (1995). *Selected Contemporary Taiwanese Composers and Their Piano Works*. (D.M.A. diss.). Northwestern University. Evanston, IL [in English].
- Chen, Zi-Li. (1997). *The Study of Mao-Shuen Chen's Music Works and the Music Education*. (M. M. Thesis). National Taiwan Normal University. Taipei [in English].
- Gao, Yuan. (2020). 'Amit, wake up': indigenization, gender and Taiwanese pop star Chang Hui-mei's music. *Continuum*, 34(4), 543–555 [in English].
- Guy, Nancy (ed.). (2021). *Resounding Taiwan: Musical Reverberations Across a Vibrant Island*. London: Routledge [in English].

- Han, Kuo-Huang. (2001). Taiwan: Western Art Music. In Stanley Sadie and John Tyrrell (ed.). *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, p. 910. London: Macmillan [in English].
- Heaton, Jenine (2014). Early Japanese Education in Taiwan: The Impact of Isawa Shūji's. American Experience. *Sino-Japanese Studies*, 21, 42–79, <http://chinajapan.org/articles/21/3>
- Howe, Sondra Wieland & Lai, Mei-Ling & Liou, Lin-Yu (2014). Isawa Shūji, nineteenth-century administrator and music educator in Japan and Taiwan. *Australian Journal of Music Education*, 2, 93–105 [in English].
- Hsieh, Yuan-Mei. (2021). The Status of Music Teaching and Learning in Taiwan. *Visions of Research in Music Education*, 16, Article 39. Retrieved from <https://opencommons.uconn.edu/vrme/vol16/iss1/39> [in English].
- Hsu, Tsang-Houei. (1991). *History of Taiwanese Music*. Taipei: Quan Yin Yue Pu Fa Xing [in English].
- Hsu, Tsang-Houei. (1996). *Music History Discussion 2: Supplementary Articles to the History of Taiwanese Music*. Taipei: Quan Yue Pu Fa Xing [in English].
- Kuo, Tzong-Kai (1987). *Chiang Wen-Ye: The Style of his Selected Piano Works and A Study of Music Modernization in Japan and China*. (D.M.A. diss.). The Ohio State University. Columbus, OH [in English].
- Liao, Lin-Ni (2018). Taiwanese Women Composers of Mixed Music with Their Cultural Heritage. *Contemporary Music Review*, 37(1–2), 161–173 [in English].
- Lin, Lan-Fang, (2002). *The Study of Hsiao Tyzen's Piano Music With an Analysis of Piano Concerto in C Minor Op.53 Music*. (D.M.A. theses). Florida State University. Tallahassee, FL [in English].
- Lin, Tzu-Nung. (2017). *Taiwanese Composer Tyzen Hsiao: Pedagogical Aspects of Selected Piano Solo Works*. (D.M.A. diss.). College of Creative Arts at West Virginia University. Morgantown, West Virginia, <https://doi.org/10.33915/etd.6092> [in English].
- Liu, Ke Ting [Лю, Кетин]. (2017). *Modern Taiwan Piano School in analogies to European art of the 20th century [Современная фортепианная школа Тайваня в аналогиях к европейскому искусству XX века]*. (Ph.D diss.). Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music. Odesa [in Russian].
- Lu, Chuikuan & Lu, Yu-Hsiu. (2001). Han Chinese Traditional Music. In Stanley Sadie and John Tyrrell (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 21. London: Macmillan [in English].

- Lu, Yuxiu. (2003). *A History of Music in Taiwan*. Taipei: Wu Nan [in English].
- Mei-Ling, & Lai Kou. (2001). Development of Music Education in Taiwan (1895–1995). *Journal of Historical Research in Music Education*, 22 (2), Special issue: Papers from the Allen P. Britton Symposium University of Maryland, College Park March 6, 2000 (April 2001), 177–190 [in English].
- Ni, Pi-Lin. (2006). *The Significance of Shui-Long Ma's Composition in the Evolution of Taiwanese Piano Music*. (D.M.A. theses). Florida State University. Tallahassee, FL [in English].
- Pisano, Luca. (2005). Taiwanese Composers and Piano Works in the XX Century: Traditional Culture and the Taiwan Xin Yinyu. *Kervan – Rivista internazionale di studi afroasiatici* [Kervan – International Journal of Afro-Asiatic Studies], 1, 49–71 [in English].
- Sun, Gi-Chuan. (1997). *A Study of the Music Education in Taiwan in the Teacher Colleges During the Colonial Period*. (Master's Thesis). National Taiwan Normal University. Taipei [in English].
- Sun, Shu-Wen. (2006). *A Study of Tyzen Hsiao's Piano Compositions: Compositional Background, Techniques, and Styles*. Taipei: Dong He Yin Le Chu Ban She [in English].
- Tobita, Yujen Chen. (2004). *Historical background and pedagogical analysis of piano works by selected Taiwanese women*. (D.M.A. diss.). Texas Tech University. Lubbock, TX [in English].
- Tsai, Eva & Ho, Tung-Hung, & Jian, Miaoju. (2019). Introduction: Problematizing and contextualizing Taiwanese popular music. *Made in Taiwan: Studies in Popular Music*, pp. 1–19. London: Routledge [in English].
- Tsai, Yi-Chuan. (2017). *Taiwanese Traditional Musical Idioms Meet Western Music Composition: An Analytical and Pedagogical Approach to Solo Piano Works by Tyzen Hsiao*. (D.M.A. diss.). University of Southern Mississippi. Hattiesburg, MS [in English].
- Tzeng, Chen-Li (1994). *The Development of Piano Pedagogy in Taiwan, with Portraits of Eight Important Teachers*. (D.M.A. diss.). University of Maryland College Park. College Park, MD [in English].
- Wai-Chung, Ho (2012). National identity in the Taiwanese system of music education. In *Patriotism and Nationalism in Music Education*, pp. 59–77. London: Routledge [in English].

- Wang, Li-Qian. (2011). *The Logic Statement – The Study of Mao-Shuen Chen's Sonatina*. Taipei: National Taiwan Normal University [in English].
- Wang, Ying-Fen (2002). Taiwan: Music of the Taiwan Aborigines. In Robert C. Provine, Yosihiko Tokumaru, and J. Lawrence Witzleben (ed). *The Garland Encyclopedia of World Music: East Asia: China, Japan, and Korea*, pp. 560–565. New York: Routledge [in English].
- Wang, Ying-Fen (2018). IFMC, Masu Genjiro, Kurosawa Takatomo, and Their Recordings of Taiwanese Music. *Yearbook for Traditional Music*, 50, 71–90 [in English].
- Wiles, Michael Ashley & Kokotsaki, Dimitra. (2021). A phenomenographic approach to understanding some Taiwanese music teachers' experiences of creativity in the classroom. *Musicae Scientiae*, 25 (1), 111–139 [in English].
- Yang, Shuan-Chen. (2008). *Struggle for Recognition: Wen-Ye Jiang, Chih-Yuen Kuo, and Their Piano Music*. (D.M.A. diss.). University of Cincinnati, College-Conservatory of Music. Cincinnati, OH [in English].
- Yang, Tzi-Ming. (2002). *Selected Solo Piano Works of Taiwanese Composers*. (D.M.A. diss.). University of Maryland College Park. College Park, MD [in English].
- Yeh, Yi-Lien. (2018). An investigation of Taiwanese piano teachers' reflection on teaching challenges and pupils' learning difficulties. *Music Education Research*, 20 (1), 32–43 [in English].

Nataliia Sun

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
graduate student at the Department of Interpretation and Music Analysis,
Hunan City University (China), teacher of the Faculty of Arts
e-mail: sunnatalyia@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-6926-3023

The genesis of Taiwanese piano art: historical and cultural context

Introduction. *The article examines the origins of Taiwanese piano art, its evolution, the influence of national and numerous non-national musical traditions. Until today, no special study devoted to the general panorama of*

these important processes has been created. The general picture of the formation and development of Taiwanese musical culture in the context of the political, economic and social situation is considered. **The purpose of the article** is to highlight the origins of Taiwanese piano art, which influenced its evolution, the process of introducing national and numerous non-national elements at the main stages of its formation and development. With the help of analytical, historical, comparative, interdisciplinary **methods of research**, a number of tasks are solved: the role of Western Christian missionaries in the development of musical education and piano art on the island is determined, the reasons why the Western classical music was accepted by the local society, the questions about the founders of the system of Western of classical music education, the programs and forms of learning in the first music schools in Taiwan, the names of the first Taiwanese composers-pianists are clarified; a periodization of the development of piano art in Taiwan is proposed.

Results. The most important historical stages of the formation and development of Taiwanese piano art can be considered:

- the period of its creation from the end of the 16th century to 1894;
- the period of Japanese colonial rule from 1895 to 1945;
- the period of development of national self-awareness, 1946–1986;
- the period of reunification with mainland China from 1987.

The proposed periodization makes it possible to reveal the entire historical and cultural context of the existence of piano art in Taiwan, to project its genetic settings for further stages of its development. Its basis was national folklore, but since the middle of the 16th century, the island was visited by Spanish, Portuguese, Dutch and Canadian colonists, and the first contacts of Western music with the indigenous population of Taiwan were made thanks to the activities of Western missionaries and were subordinated mainly to religious purposes.

The stage of Japanese colonial rule was important for the development of piano art on the island. Due to the influence of Japan, Taiwanese musicians had further opportunities to join the system of Western classical music education, as the Japanese government was helping Taiwanese youth to obtain it. After 1920, Western classical music becomes popular in Taiwan; the formation of composer creativity in the field of piano music also takes place – the activities of such Taiwanese composers and pianists as Chiang Wen-Yeh, Chen Sizhi, Kuo Chih-Yuan, Kao Tzu-Mei and others.

In the years 1946–1986, we observe the further development of performing and teaching activities at the island, a bright burst of creativity by such composers as Chang-Hui Hsu, Hsiao Tyzen, Shui-Long Ma and others.

After 1987, active musical contacts between China and Taiwan contribute to the further progress of the island's piano art. The piano works of Taiwanese composers Shih-Hui Chen, Fan-Ling Su, Chien-Yu Huang and others are widely popularized. In recent decades, the performing activities of Taiwanese pianists, represented in the international space by the names of Chien-Yu Huang, Yi Chih Lu, Chiu Tze Lin and many others, have become very active. Today, the piano art of Taiwan is the most important part of not only Chinese, but also world music culture.

Conclusions. *The study of the origins of the piano art of Taiwan, the periods of its development, ways of refracting different musical traditions will help to understand both the historical-theoretical and aesthetic-pedagogical and artistic significance of this phenomenon in musical art. The most important events in the social and cultural life of Taiwan, since the end of the 16th century, indirectly affected the development of national piano art, which underwent qualitative changes connected with the emergence of new musical forms and means of expression, the methods of using the national and Western compositional techniques. **The prospect of further study of the topic** consists in a more detailed study of the modern stage of developing piano art in Taiwan and clarifying the influence of its extensive genetic roots on the compositional and performing creativity of representatives of Taiwanese musical culture.*

Key words: *Taiwan; piano art; Taiwan musical history; musical folklore; music education; periodization; composer activity; piano performance.*

Стаття надійшла до редакції 3 червня 2022 року

УДК 784.9:78.071.1(477)
DOI 10.34064/khnum1-6304

Болдирєв Володимир Олександрович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
народний артист України, професор,
завідуючий кафедри сольного співу та оперної підготовки
e-mail: boldyrev.1955@gmail.com
ORCID ID: 0000-002-5893-205X

**Духовна складова творчості студентів-вокалістів
(на матеріалі репертуару з творів українських композиторів)**

Обґрунтовується необхідність осмислення духовного змісту вокальних творів різних жанрів і стилів, що входять до навчальних програм з сольного співу. Наголошується на особливому значенні української пісні як праоснови усіх жанрових проявів від лірики до героїки та жарту. Виконавська творчість студентів-вокалістів розглядається в духовно-особистісному вимірі. Проблема духовного досвіду творчого спілкування викладача і студента в класі сольного співу досліджено в контексті «індивідуалізованого розуміння дійсності», «форм і норм індивідуального» (Г. Ріккерт). З'ясовано, що акумуляція природної життєздатності вокально-жанрового різноманіття відбувається через первісні (пісенні та текстові) національні джерела. Індивідуальні прояви інтерпретаційної самостійності в поєднанні з духовними моделями творчої спорідненості в межах «наскрізного» духовного кола «вчитель-концертмейстер-студент» стають основою формування творчості майбутнього співака як складової його духовного досвіду. Інноваційність роботи обумовлена розглядом духовної складової творчості студентів-вокалістів на національному музичному матеріалі.

Ключові слова: духовний потенціал; творча особистість; духовний зміст твору; інтерпретаційний досвід; творча спорідненість.

«...Служіння в тому, що ми допомагаємо людям
жити духовним життям та несемо їм радість»

Б. Гмиря (1975: 369).

Постановка проблеми. Історія української культури – безперервний висхідний «хресний» шлях випробувань, на якому ментальний рівень української музики – її пісенний мелос, від плачу та лірики до героїки та жарту – постає квінтесенцією духовності. Великий пласт української народно-пісенної традиції та академічних жанрів музики, зокрема камерної та оперної, від минулих часів до сучасності, втілює духовність як настановчий принцип. Очевидним є міцне духовне підґрунтя творінь українських митців, починаючи з видатних співців й духовних вчителів – Стефана Київського, Феодосія Печерського, про яких збереглися літописні згадки, філософа-музиканта Г. Сковороди та фундаторів професійної музики Д. Бортнянського, А. Веделя, М. Лисенка. Митці Новітнього часу української музичної культури – К. Стеценко, Я. Степовий, Л. Ревуцький, В. Косенко, К. Данькевич, Г. Майборода, А. Штогаренко, М. Дремлюга, Ф. Надененко, Д. Клебанов, В. Золотухін, В. Губаренко та багато інших – затверджували у своїй творчості загальнолюдські ідеали, притаманні класико-романтичному мистецтву в його академічному розумінні. Композитори молодшої генерації 1970–90-х років – В. Сильвестров, І. Карабиць, Леся Дичко, Г. Гаврилець, В. Степурко, В. Зубицький, В. Дроб'язгіна, В. Мужчиль, В. Птушкін та інші – репрезентували новий духовний вимір цінностей українського мистецтва, створюючи реальну протидію загрозі утискання й знищення національної складової культури. І цю культурну спадщину, що символічно увиразнює духовне життя нації як частини світової спільноти, не можна втратити у жодній її частині.

Через світоглядну позицію свого автора мистецькі образи передають «дух часу». У вокальному виконавстві втілення духовних ідеалів мистецтва в процесі відтворення образу-змісту народної пісні відбувається на рівні привласнення «чужих» емоцій, волі, почуттів, натхнення та передання їх слухачам як «національного культурного коду» (див. Кліменкова, 2012; Маклюк, 2021).

Творчість співака-виконавця пов'язана з пізнанням внутрішнього «я» людини, його мистецьким «віддзеркаленням», та, водночас, з опорою на міцне духовне підґрунтя для усвідомлення вищих духовних пріоритетів в ієрархії цінностей національної музичної культури. Отже, **актуальність теми** обумовлена:

- необхідністю збереження національного українського мистецтва на сучасному етапі розвитку вищої мистецької освіти України;
- потребами духовно-особистісного виховання молодих співаків;
- осмисленням духовного змісту вокальних творів різних жанрів і стилів, що входять до навчальних програм з сольного співу для бакалаврів, магістрів та аспірантів.

Аналіз останніх публікацій за темою. Теоретичним обґрунтуванням значущості формування духовних цінностей творчої особистості займалися багато дослідників: І. Бех (2018), О. Олексюк (2017), В. Антонюк (2007), О. Рудницька (2001). Питання духовності музики актуалізовані в наукових працях Л. Шаповалової (2014), С. Шипа (2016).

Мета дослідження – обґрунтувати роль зовнішніх і внутрішніх рівнів проявів духовності як складових творчого досвіду студента в класі сольного співу.

Методологія дослідження. Вивчення проблеми духовного виховання співака обумовлює застосування загальних та спеціальних наукових **підходів та методів**, серед яких:

- порівняльно-типологічний аналіз інтерпретації вокальних творів;
- інтерпретаційно-настановче осмислення виконання через віддзеркалення ментальності уявного героя (Шаповалова, 2014: 30);
- особистісно-творчий підхід у створенні «духовного кола» в системі «вчитель – концертмейстер – студент».

Виклад основного матеріалу. Категорії «духовність», «духовний потенціал особистості», «духовні потреби» корелюють з особистісно-ціннісним осмисленням музики у процесі оволодіння професією співака. Вольові прояви духовності закріплюються у особистісних індивідуально-професійних якостях під час творчої діяльності. Професійне самоствердження студента неможливо без пошуку духовності, суспільної спрямованості, готовності нести добро іншим.

Йдеться про кропітку роботу розуму-серця-душі у напрямку самовдосконалення, трансцендентності, про розвиток духовних здібностей в площині професійної діяльності. Шляхами самовдосконалення стають розуміння духовної сутності твору та його інтерпретація. «Породжувальною клітинкою духовності особистості, а отже, й предметом виховання, виступає духовна цінність. Вона кваліфікується як високе за внутрішнім сенсом, безумовне за походженням утворення, на основі якого особистість продукує власне Я-духовне та реалізує його у своєму житті» (Бех, 2018: 179). Резюмуючи, наведемо думку С. Шипа стосовно духовності музики, висоту якої визначає «ступень прояву в ній якостей культурності», вищих цінностей, серед яких – істина, віра, краса, любов (Шип, 2016: 332). Саме «момент духовного осяяння, пов'язаний з особливою насолодою чи стражданням неутилітарного споглядання, здатний перевести суб'єкт-суб'єктне відношення з буденної сфери у простір з естетичними координатами» (Олексюк, Ткач, & Лісун, 2013: 31).

Саме у виконавському осяянні виявляється духовний, творчий, артистичний аспект виховання студента. В той же час, духовна сутність твору виступає як певне обмеження інтерпретаційної свободи та можливість поступового «дозрівання» особистісних індивідуально-професійних якостей під час творчої діяльності. «Інтерпретаційний простір творчої самореалізації майбутнього музиканта-виконавця охоплює шлях внутрішньої індивідуальної мети – від першої думки про художню ідею твору і аж до її виконавського втілення. Джерелом творчої самореалізації є духовний потенціал особистості музиканта, який відображає міру духовних сил у цьому процесі» (Олексюк, & Ткач, 2004: 96).

Процес духовно ціннісного виховання студентів-вокалістів має певні форми та напрямки, такі як: а) робота над виконавським репертуаром у класі сольного співу, що неможлива без «душевної іскри», *scintilla animae* (за виразом Г. Сковороди¹); б) позакласна робота, яка має величезний духовний вплив, а саме, відвідування вистав та кон-

¹ «Коли Сковорода хоче визначити внутрішній характер серця, сердечного життя, то він ... виходить від характеристик “душевної іскри”, *scintilla animae* або *rationis* у філософії середньовіччя ...» (Чижевський, 2004: 139).

цертів, ознайомлення з репертуаром у живому спілкуванні з митцями, творчими колективами.

Отже, духовна реальність самосвідомості виконавця складається поступово на ґрунті репертуарного розмаїття при поєднанні з технічною та психологічною складовими творчого процесу. Педагогічний репертуар студента-вокаліста, у свою чергу, формується за історичним принципом. По-перше, він спирається на духовні джерела українського фольклору – народну пісню з духовною семантикою тексту. «Важко переоцінити екологічну роль народної пісні для збереження ноосфери українського академічного співу» – зазначає В. Антонюк (2007: 37). По-друге, на арії з опер та кантат доби українського класицизму (М. Березовський, Д. Бортнянський), які є необхідним духовним підґрунтям, особливо на етапах творчого становлення студента. По-третє, на романси та солоспіви – значущий пласт українського музичного романтизму – котрі містять енергію втіленого кордоцентризму.

Первинним носієм духовності народу є пісня. Тому неможливо оминати її значущість для «виховання екологічно свідомих співаків, яким важливі почуття національної та професійної гідності, спрямування їхньої діяльності на високий світовий рівень репрезентативності, позбавлення від маргінальності й спрощення», – вважають знані фахівці з вокалу (Антонюк, 2007: 41). На багатьох міжнародних конкурсах обов'язковим є виконання народної пісні *a cappella*, оскільки воно є показником технічної досконалості, професійної універсальності, носієм неповторного національного колориту. Пригадаємо українську народну пісню «Думи мої» (на вірши Т. Шевченка), що має багато обробок (П. Андросюк, В. Заремба, Г. Майборода), виконується і студентами, і видатними майстрами (А. Солов'яненко, А. Кочерга). Народна пісня надає виконавцю певну свободу творчої реалізації через втілення образної сфери (засобами динаміки, агогіки, виконавської драматургії) і, водночас, – таку внутрішню силу впливу, що її інтерпретація викликає відчуття духовного зв'язку поколінь.

Традиційні цінності українського народу – любов до рідного краю, дому, сім'ї, щирість, мужність та інше – склали основу духовного наповнення і багатьох зразків інших вокальних жанрів: *авторської української пісні та романсу* (зокрема, представників харків-

ської композиторської школи – І. Ковача, Т. Кравцова, А. Гайдена, М. Стеціона та ін.), *вокального циклу* («Мати» Ю. Мейтуса на вірші А. Малишка; «Пастелі» Лесі Дичко на вірші П. Тичини «Ранок», «День», «Вечір», «Ніч», та ін.). Ці та подібні ним композиторські твори надають також широкі можливості для відображення почуттів виконавця через творче домислювання та пошук власного контексту виконання.

Неможливо оминати й значення творів, що наслідують *жанри церковної вокально-хорової музики*, які поєднують чуттєво-емоційний досвід людства та філософсько-світоглядні уявлення про Світ і Творця. Спираючись на класичні зразки, що належать українцям за походженням Д. Бортнянському, А. Веделю, композитори новітньої України – Г. Гаврилець, Л. Дичко, В. Мужчиль та інші – увиразнюють у своїх духовних творах національну визначеність, класичну форму та сучасний стиль. Наявність духовних текстів є тим «порталом», завдяки якому опосередковано, через символіку «хреста», стверджуються абсолютні духовні цінності, а відродження духовних символів Діви Марії, Віри, Надії та Любові стає віддзеркаленням духовних потреб часу. «У давньо-єврейському глумаченні “пізнати” означає “об’єднатися” з тим, що пізнається <...>. Виникає процес поєднання з духовними цінностями предків» (Бех, 2018: 182).

Опера як синтетичний вид музичного мистецтва з її стилістичним розмаїттям і багатовекторним втіленням національної ідеї відбиває різні грані духовності українського народу. Наприклад, ціла галерея колоритних українських образів була створена на сцені ХНАТОБу імені М. Лисенка видатним басом Є. І. Червонюком: Карась («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського), Виборний («Наталка Полтавка» М. Лисенка), Кривonos («Богдан Хмельницький» К. Данькевича), Тарас Бульба (в одноіменній опері М. Лисенка), чий герої через особисті колізії свого життя відтворюють реалістичну картину духовного світу та ментальності українського народу. Слід згадати і яскраве втілення образу Тараса Бульби талановитим співаком В. Гращенком, який був неповторним по силі впливу: благородство і теплота голосу насиченого тембру поєднувались з рідкісним акторським даром. Особистий досвід виконання автором статті партії Остапа в опері

М. Лисенка у спектаклі ХНАТОБу переконує, що цей оперний персонаж постає як завзятий борець за незалежність, втілення войовничого патріотизму: «*Горе, горе на Вкраїні...*» та, водночас, уособлення гордості, національної шляхетності: «*Хоч я і син Ваш, та образи не стерплю*». Під час роботи над цією партією, що «виписана» крупними «мазками» та має «розмашисту» енергійну мелодику в поєднанні з народно-пісенною кантиленою, автору цих рядків припадали на думку сповнені благородства образи опер Дж. Верді (Ренато – «Бал-маскарад», Родріго – «Дон Карлос»).

Знаковим духовним явищем в українській вокальній музичній культурі, починаючи з творчості М. Лисенка, є «шевченкіана». Це – твори на тексти Т. Шевченка, наприклад, цикл з 13 авторських пісень «Наш Шевченко» у виконанні сестер Лесі та Галини Тельнюк з супроводом симфонічного оркестру: «Радуйся, ниво неполитая», «Тече вода з під явора», «Упованіє», «І мертвим, і живим», «Не женися на багатій», «Мені однаково», «Псалми Давидові», що охоплюють жанри пісні від лірики до гімну, від жартівливої до молитви. А також твори – духовні «апеляції», звернення до великого Кобзаря, чий образ саме у цьому – *символічному* – трактуванні водночас стає віддзеркаленням глибинної духовності наших предків.

У опері Л. Колодуба «Поет» (до речі, Л. Колодуб – автор симфонії «Шевченківські образи») постать самого Т. Шевченка представлена через складний жанр трагіко-ліричної фантазмагорії. Громадянський пафос, яким просякнутий твір, та зворушливість ліричних сцен мають велику силу духовного впливу. Філософським змістом наповнено аріозо головного героя з фіналу I дії опери: «*У всякого своя доля*». Дует Поета та княжни Рєпніної «*Чи ми ще зійдемося знову?*» є ліричною кульмінацією твору. Звучання за сценою хору «*Зоре моя вечірняя*» є тлом, на якому відбувається зустріч двох алегоричних персонажів – Молодого й Старого Тараса-солдата: це одна й та сама людина, тільки на відстані в десять років заслання. Ніби у вічність лунає заспів Старого солдата (у постановці ХНАТОБу імені М. Лисенка – бас Володимир Гращенко). Психологічною кульмінацією є молитва головного героя: «*Мені ж, о Господи, подай любити правду на землі і друга вірного пошли*». Фінальна сцена II дії «*Поховайте та вставай-*

те», що є «Заповітом» Поета, виконується в манері *sprechstimme*, ніби послання нащадкам.

Харизматичність та мужність у подоланні шляху особистих духовних випробувань єднає історичний образ Т. Шевченка з низкою інших вокальних образів кобзарів, кожен з яких є символом свого часу. Пригадаємо класичний образ Кобзаря з опери М. Лисенка «Тарас Бульба», узагальнену постать діда Перебенді з вокального циклу Ю. Мейтуса «Кобзареві», сліпого бандуриста з кінострічки «Поводир» з музикою А. Загайкевич (2014 рік, режисер О. Санін), історію, яка надихнула співачку Джамалу на створення пісні «Чому квіти мають очі?», що звучить у фільмі.

Національно-колеристична оркестровка згаданих творів, сучасний тематизм, вдала інтерпретація українського фольклору та симфонічно-кінематографічна драматургія дії створюють яскравий образ Кобзаря, пропущений крізь призму сьогодення.

Інший вимір традиційної національної духовності представляють комедійні образи української опери, як, наприклад, у творі композитора-класика ХХ сторіччя В. Губаренка «Сват мимоволі». Втіленням народної духовності є хори опери, що виконуються *a cappella* та звучать у психологічно-значущі моменти драматургічного розвитку: «Ой, нема в саду соловейка», «Ой ходила Параско по двору» та фінальна сцена «Многая літа». Головний герой – денщик Шельменко – втілення здорового глузду, народної хитруватості та практицизму («Гроші буду повік любити»), він – тонкий психолог відносин та режисер долі свого господаря («Хіба солдатська служба не навчила, як панів та начальників дурити?»). Рефреном його партії є нарочито-піднесене руладне звернення до Кирила Петровича Шпака: «Ваше високоблагородіє», що виконується в техніці *falsetto*. Розгорнуте аріозо «Капітан і Шпак мені набридли» з третьої картини змальовує іншого Шельменка, якому ми щиро співчуваємо. Образ Шельменка за змістовним наповненням та вокально-сценічною пластикою – це «український Фігаро», тому багато в чому його візуальне рішення перегукується з таким в операх «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта та «Севільський цирульник» Дж. Россіні, а вокальна партія Шельменка вимагає відпрацювання підкреслено-твердої артикуляції та «інстру-

ментального» звуковедення. Під час роботи над цим образом слід спиратися на *техніку речитативу* – важливу стильову ознаку виконання оперних партій В. А. Моцарта і Дж Россіні.

Але яким чином має формуватися власний духовно-емоційний стан інтерпретатора в роботі над репертуаром, щоби під час виконання оперних партій та інших вокальних творів виконавець міг відчути себе «духовним двійником» свого героя і навіть автора твору? Розглянемо з цієї точки зору проблему духовного досвіду творчого спілкування викладача і студента у класі сольного співу. Так, у кожної людини є своє неповторне індивідуальне світобачення, що розкривається за певних умов. Видатний німецький філософ Г. Ріккерт вказував на те, що «по-перше, переважно люди розглядаються ... як індивідууми, ... по-друге, для індивідуальності цих людей особливе значення має те, що є виразом їхнього духовного життя (*Seelenleben*). Навіть більше. Для нашого індивідуалізованого розуміння дійсності інтерес до духовного життя людини є до того пануючим, що поняття індивідуума взагалі скрізь і поруч схильні ототожнювати з поняттям особистості, ... потрібно певне зусилля думки, щоб усвідомити, що взагалі будь-якому об'єкту так само притаманні абсолютно індивідуальні риси» (Ріккерт, 1998: 214). Отже, ключ до вирішення проблеми формування духовного досвіду, необхідного для інтерпретаційної діяльності, спрямованої, по суті, саме на відтворення рис індивідуального «духовного життя людини», доречно шукати також на шляху індивідуального творчого спілкування викладача і студента, зокрема в класі вокалу.

Формування духовної моделі творчих стосунків відбувається через ситуацію «внутрішнього подвигу» – шляхом самозречення від буденності: «Людина сама відкриває себе мистецькому світу, завдяки чому він стає духовним здобутком особистості. Світоглядний зміст мистецтва – це художня картина світу і художня концепція людини», – зауважує О. Рудницька (2001: 12). Тобто необхідною є ситуація усвідомлення студентом, що він під час виконання є духовним відображенням автора та, водночас, ототожненням образу уявного героя. Важливою передумовою створення подібної ситуації в ході творчого процесу-спілкування є загальний піднесений настрій студента та викладача, відчуття свята. Ось які духовні «вправи» пропо-

нував Г. Сковорода: «Станьмо, подібно до херувимів, причетними до “тайновидної” натури буття. “Викиньмо” із серця свого все зовнішнє. Хай заповнить нас світ справжній, невидимий, разом із царем його – істинною людиною» (Сковорода, 1973: 60–61). Замість давнього сумовитого ірмологічного співу «Г. Сковорода уклав веселий та урочистий голос воскресних канонів, – голос, котрий всюди зовуть Сковородинським» (Багалій, 2004: 74).

Саме індивідуальні прояви інтерпретаційної самостійності студента-виконавця стають основою формування духовного досвіду майбутнього співака. Формами духовного досвіду, на думку О. Олексюк (2017: 3) є «уява, бажання, свобода пошуку, натхнення». Однак, щоб досягти стадії духовно-емоційної переконливості служіння її величності Музиці, студенту краще долучити до цього досвід викладача, оскільки, як зауважував Г. Ріккерт, хоча й «не існує саме індивідуальних форм та норм, але існують форми та норми індивідуального» (Ріккерт, 1998: 126), що їх спостережливий учень може успадковувати від педагога, вибудовуючи на цій основі власну інтерпретацію. Роль учителя у вокальному мистецтві полягає і в тому, що він має підтримувати вихованця в його сумнівах, пояснювати його невдоволення, захочувати його потяг до вдосконалення. Творче середовище, що формується навколо викладача та його учнів – взаємоповага, підтримка, довірливі стосунки, обмін досвідом під час реалізації спільних проєктів (концерти студентів класу, відкриті заняття) – все це є необхідними важелями впливу особистості педагога на особистість студента та прояви духовного досвіду.

Надаємо приклад, яким глибоким був духовний зв'язок П. В. Голубєва з його вихованцем Б. Р. Гмирею. «Щоб навчитися співати, ви повинні все серце, без останку, віддати педагогові. Якщо ви не вірите йому, то з вас співака не буде» (Гмиря, 1975: 77). Іншим яскравим прикладом поєднання виконавських та педагогічних принципів є постать народного артиста СРСР, професора М. Ф. Манойла, володаря драматичного баритону, вражаючого неповторним психологізмом виконавця оперних партій (Ріголетто в однойменній опері та Ренато в «Балі-маскараді» Дж. Верді, Остапа в «Тарасі Бульбі» М. Лисенка та ін.), який у педагогічній практиці широко використовував метод емо-

ційного показу. Великою духовною міццю біли «заряджені» його виконання українських народних пісень («Скажи мені правду», «Думи мої») та інтерпретації творів українських композиторів, багато з яких він виконував вперше; наприклад, з харківським композитором І. Ковачем у нього утворився багаторічний духовний тандем. Микола Федорович на заняттях із студентами завжди сам багато співав, створюючи атмосферу емоційного нап'яття, «заряджаючи» яскравістю образів та надихаючи студентів на власні творчі пошуки.

Уособленням іншого педагогічного підходу є діяльність заслуженого діяча мистецтв України, професора Т. Я. Веске, серед вихованців якої – народна артистка СРСР Г. Ципола, одна з кращих світових виконавиць партії мадам Батерфляй Дж. Пуччині; народний артист СРСР, соліст Київської національної опери В. Третяк та інші. Секретом її успіху було вміння підібрати ключик до психології кожного студента та невичерпна віра у кожного з них, навіть якщо вони мали середні вокальні дані.

Метод індивідуального підходу до кожного студента базувався на умові «не заважати» розвитку, допомагати зрозуміти смисл твору через усвідомлення власних подібних переживань і думок, а також через відповідні вокально-технічні налаштування виконавського апарату. Останнє досягалось напрацюванням відчуття «співу в маску» з використанням резонаторів та ретельного слухового контролю. Вочевидь, життєвий досвід Т. Я. Веске, її внутрішня духовність, професійна інтуїція допомагали студентам знайти свій шлях.

Важливою умовою формування майбутнього виконавця-вокаліста є творче і духовне взаєморозуміння соліста і концертмейстера. «Найвищою формою прояву духовного потенціалу в музично-творчій діяльності майбутнього фахівця є одухотворене виконання музичного твору», – зауважують дослідники (Олексюк, & Ткач, 2004: 89). А ось як Б. Р. Гмиря згадує свого педагога-концертмейстера Ж. А. Пудер: «Вона все своє вміння і знання старалась передати мені – залишалось лише вбирати. Моя пам'ять про неї світла, як пам'ять про матір» (Гмиря, 1975: 79).

Пригадаємо видатного ансамбліста і концертмейстера І. М. Полян, яка також працювала з Б. Р. Гмирею та іншими відомими му-

зикантами, декілька десятиліть очолювала кафедру концертмейстерської майстерності Харківської консерваторії, виховала цілу плеяду видатних виконавців, серед яких – заслужений діяч мистецтв України, професор, завідувач кафедри концертмейстерської майстерності Є. С. Нікітська, яка й досі залишається еталоном виконавської культури на концертній сцені.

Висновки. Духовна складова творчості майбутнього вокаліста формується багатовимірним виконавським комплексом, усі компоненти якого пов'язані між собою слухацьким досвідом студента, його тезаурусом та настановами вчителя-Майстра. Визначимо рівні проявів духовності в класі сольного співу як *єдність зовнішніх та внутрішніх чинників* виконавської творчості:

- акумуляція природної життєздатності жанрово-стилістичного розмаїття через зв'язок з первісними джерелами (пісенними та поетично-текстовими), їх інтерпретацію;
- самовдосконалення студента через «входження» у духовний тезаурус вокального твору;
- індивідуальна інтерпретаційна свобода, самостійність творчого пошуку виконавця-вокаліста як чинник формування духовного досвіду;
- співпричетність до діяльнісного кола творчого спілкування в системі *«вчитель-концертмейстер-студент»*.

Створення духовного кола в професійній роботі вимагає «зустрічного руху»: від вчителя – яскравих спалахів піднесення, а від студента – енергії «внутрішнього подвигу», поступового «віддзеркалення» глибинної сутності твору через власний інтерпретаційний досвід. Важливою умовою є одухотвореність творчих стосунків «вчитель – концертмейстер – студент-вокаліст». Необхідною настановою в подоланні буденності навчання стає загальний піднесений настрій, відчуття свята, навіть *святості* творчого процесу. Безумовна необхідність для всіх причетних до творчої співпраці – постійне накопичення духовної енергії та відкриття нових шляхів особистого духовного зростання.

ЛІТЕРАТУРА

- Антонюк, В. Г. (2007). *Вокальна педагогіка (сольний спів)*. Київ: ЗАТ Віпол.
- Багалій, Д. І. (2004). *Український мандрований філософ Григорій Сковорода*. Київ: Знання України.
- Бех, І. Д. (2018). *Особистість на шляху до духовних цінностей*. Київ–Чернівці: Букрек.
- Гмиря, Б. Р. (1975). *Статті, листи, спогади*. Київ: Музична Україна.
- Кліменкова, А. (2012). Культурні коди як чинники формування ціннісних орієнтацій. *Наукові праці (Чорноморського державного університету імені Петра Могили)*, 189, 65–69.
- Маклюк, Д. М. (2021). Інтерпретація образу Тараса в опері М. Лисенка «Тарас Бульба» як актуальна частина національного культурного коду. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 61, 143–161.
- Олексюк, О. М. (2017). Воспитательный потенциал трансцендентных духовных ценностей в сфере музыкального искусства. *Мистецтво та освіта*, 1 (83), 2–7.
- Олексюк, О. М., Ткач, М. М. (2004). *Педагогіка духовного потенціалу особистості: сфера музичного мистецтва*. Київ: Знання України.
- Олексюк, О. М., Ткач, М. М., & Лісун, Д. В. (2013). *Герменевтичний підхід у вищій мистецькій освіті*. Київ: Київський університет імені Б. Грінченка.
- Риккерт, Г. (1998). *Философия жизни*. (Пер. с нем.). Киев: Ника-Центр.
- Рудницька, О. (2001). Світоглядна функція мистецтва. *Мистецтво та освіта*, 3 (21), 10–13.
- Сковорода, Г. С. (1973). *Повне зібрання творів*. (Тт. 1–2). Т. 1. Київ: Наукова думка.
- Чижевський, Д. (2004). *Філософія Г. С. Сковороди*. Харків: Прапор.
- Шаповалова, Л. В. (2014). Духовная реальность музыкального произведения и методы её познания. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 40: Когнітивне музикознавство, 11–32.
- Шип, С. В. (2016). Категорія духовної музики в педагогічному контексті. У зб. *Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики ХХІ століття*, сс. 329–338. Київ: Київський університет імені Б. Грінченка.

REFERENCES

- Antoniuk, V. G. (2007). *Vocal pedagogy (solo singing)*. Kyiv: ZAT Vipol [in Ukrainian].
- Bahalii, D. I. (2004). *Ukrainian itinerant philosopher Hryhorii Skovoroda*. Kyiv: Znannia Ukrainy [in Ukrainian].
- Bekh, I. D. (2018). *Personality on the way to spiritual values*. Kyiv–Chernivtsi: Bukrek [in Ukrainian].
- Chizhevskiy, D. (2004). *Philosophy by H. S. Skovoroda*. Kharkiv: Prapor [in Ukrainian].
- Hmyria, B. R. (1975). *Articles, letters, memories*. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Klimenkova, A. (2012). Cultural codes as factors in the formation of value orientations. *Scientific works ('Petro Mohyla' Black Sea State University)*, 189, 65–69 [in Ukrainian].
- Makliuk, D. M. (2021). Interpretation of Taras' character in M. Lysenko's opera "Taras Bulba" as an integral part of the national cultural code. *Problems of interaction of art, pedagogy, theory and practice of education*, 61, 143–161.
- Oleksiuk, O. M. (2017). The educational potential of transcendent spiritual values in the sphere of musical art. *Art and Education*, 1 (83), 2–7 [in Russian].
- Oleksiuk, O. M., Tkach, M. M. (2004). *Pedagogy of the spiritual potential of the individual: the sphere of musical art*. Kyiv: Znannia Ukrainy [in Ukrainian].
- Oleksiuk, O. M., Tkach, M. M., & Lisun, D. V. (2013). *Hermeneutic approach in higher art education*. Kyiv: B. Hrinchenko Kyiv University [in Ukrainian].
- Rickert, H. (1998). *Philosophy of life*. (Translated from German). Kyiv: Nika-Tsentr [in Russian].
- Rudnytska, O. (2001). Worldview function of art. *Art and Education*, 3 (21), 10–13 [in Ukrainian].
- Shapovalova, L. V. (2014). Spiritual reality of a musical work and methods of its cognition. *Problems of interaction of art, pedagogy, theory and practice of education*, 40: Cognitive musicology, 11–32 [in Russian].
- Shyp, S. V. (2016). The category of spiritual music in a pedagogical context. In *Professional art education and artistic culture: challenges of the 21st century*, pp. 329–338. Kyiv: B. Hrinchenko Kyiv University [in Russian].
- Skovoroda, H. S. (1973). *Complete collection of works*. (Vols. 1–2). Vol. 1. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

Volodymyr Boldyrev

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
People's Artist of Ukraine, Professor,
the Head of the Solo Singing and Opera Training Department
e-mail: boldyrev.1955@gmail.com
ORCID ID: 0000-002-5893-205X

**Spiritual component of the students-vocalists' work
(based on the Ukrainian composers' repertory)**

Statement of the problem. *The history of Ukrainian culture is a continuous ascending path of trials, on which the mental level of Ukrainian music – its song melos, from crying and lyrics to heroics and jokes – appears as the quintessence of spirituality. A large layer of the Ukrainian folk song tradition and academic genres of music, in particular chamber and opera, from the past to the present, embodies spirituality as a guiding principle. Through the worldview position of its author, artistic images convey the “spirit of the time”. The creativity of a singer-performer is connected with the knowledge of the inner world of a person, its artistic “reflection”, with reliance on a strong spiritual foundation for realizing higher spiritual priorities in the hierarchy of values of national musical culture. So, the **topicality of the topic** is due to: a) the need to preserve national Ukrainian art at the current stage of development of higher art education in Ukraine; b) the needs of spiritual and personal education of young singers; c) understanding of the spiritual content of vocal works of various genres and styles, which are included in educational programs for solo singing.*

*The significance of the formation of spiritual values of a creative personality is actualized in **the scientific works** of I. Bekh (2018), O. Oleksiuk (2017), V. Antoniuk (2007), O. Rudnytska (2001); the question of the spirituality of music is considered by L. Shapovalova (2014), S. Ship (2016). **The innovativeness** of the study is conditioned by consideration of the spiritual component of the vocal students' creation based on the national musical background. **The purpose of the study** is to substantiate the role of external and internal levels of manifestations of spirituality as components of the student's creative experience in the class of solo singing. The study of the problem of the singer's spiritual education presupposes the application of **general and special scientific approaches and methods**,*

including: comparative typological analysis of the interpretation of vocal works; interpretative and instructive understanding of the performance through the reflection of the mentality of the imaginary hero (Shapovalova, 2014: 30); a personal and creative approach in creating a “spiritual circle” in the “teacher-concertmaster-student” system.

The results of the study support the necessity of realizing the spiritual content of vocal works of different genres and styles included in the solo singing curricula. The special significance of Ukrainian song examined in the spiritual and personal dimension in the performing work of vocal students is emphasizes. Vocal pieces based on T. Shevchenko’s poems as the embodiment of a deep national idea are presented. L. Kolodub’s opera “The Poet” is given as an example of the genre of tragic-lyrical phantasmagoria, where the figure of Taras Shevchenko himself is presented. Another dimension of folk spirituality continuing of the traditionally funny images of Ukrainian opera, is considered in the example of the V. Hubarenko’s opera “The Reluctant Matchmaker”. Colorful images created on the stage of M. Lysenko KhNATOB by outstanding singers (E. Chervoniuk, V. Grashchenko) are considered in aspects embodying spiritual components of vocal image. The problem of the spiritual experience of creative communication between a teacher and a student in the solo singing class is considered in the individual context (according H. Rickert). The ways of forming a spiritual model of creative relations in the system “teacher-accompanist-student” are analyzed.

Conclusion. *It is proved that the professional self-affirmation of a vocal student is impossible without spiritual self-improvement and social orientation of his work, without realization the essence of the “inner feat”: during the performance he is both a spiritual reflection of the author and the personification of an imaginary hero. It was revealed that the precondition to form the spiritual foundations of the creative process is the general uplifting mood of the student and teacher; a feeling of festivity and “holiness” of the creative process. Individual manifestations of interpretive independence in combination with models implementing spiritual components within the creative circle “teacher-accompanist-student” become the basis for the formation of spiritual experience of a future singer.*

Key words: *spiritual potential; creative personality; spiritual content of the piece; interpretive experience; creative kinship.*

УДК 792.028:378.147(045)
DOI 10.34064/khnum1-6305

Гордєєв Сергій Іванович

заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри режисури Харківської державної академії культури

e-mail: sergeygordeyev1402@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-5654-0837

**Педагогіка сучасного українського театру:
на шляху до мистецького синтезу**

Стаття презентує художньо-культурну ситуацію в сучасній театральній освіті України, пошуки моделей виховання актора і режисера, роль в цьому процесі театральної школи і педагогів – керівників творчих майстерень. Обрана тема, що увиразнює самобутню картину української театральної педагогіки початку XXI століття, ще не стала предметом спеціального розгляду в театрознавчій науці. Наукова новизна дослідження зумовлена вивченням особливостей освітніх проєктів, ідей, методів і прийомів сучасних театральних діячів: режисерів, педагогів, акторів. З театральних шкіл та напрямів підготовки українських митців відібрані ті, пошуки яких спрямовані на створення умов для прояву та розвитку різнобічних талантів особистості майбутнього майстра сцени. Мається на увазі розвиток усього комплексу акторських, режисерських, музичних, пластичних, інтелектуальних можливостей майбутнього фахівця театру під керівництвом театральних педагогів в спеціальних курсах, таких як «Режисура», «Акторська майстерність», «Вокал», «Хореографія», «Сценічний рух», «Пластичне виховання режисерів», «Робота режисера з композитором», «Історія та теорія музики», які викладаються із залученням сучасних новітніх педагогічних технологій та демонструють оригінальність художнього мислення викладачів.

Ключові слова: театральна освіта; музичне виховання; хореографія; актор; режисер; театральна школа; сучасний театр; театральний педагог; інноваційні педагогічні технології.

Постановка проблеми. Сучасне українське театрознавство, спираючись на театральну практику ХХ–ХХІ століть, приділяє значну увагу широкому колу питань еволюції режисерського та акторського мистецтва, театральної освіти, синтезу традиційних та інноваційних форм виховання творчої молоді. Ці розвідки особливо важливі в контексті театрального мистецтва сьогодення, що позначене творчими та педагогічними пошуками майстрів українського театру. Тяжіння до експерименту й новацій завжди вирізняли кращих представників української театральної школи. Творчі досягнення багатьох з них пов'язані з використанням у вітчизняній педагогічній практиці, окрім базових фахових предметів (режисури, акторської майстерності), також циклу спеціалізованих дисциплін, зокрема тих, що пов'язані з музичним (вокал, гра на музичних інструментах, історія та теорія музики) пластичним (хореографія, пантоміма), фізичним вихованням.

Підґрунтям для розвідок автора статті в театральній педагогіці з метою розширення засобів виховання театральних митців стали, насамперед, теоретичні й практичні надбання видатних майстрів сучасного українського театру, чії педагогічні досягнення є для нас уособленням професійних естетичних та методологічних пошуків у царині акторського і режисерського мистецтва, а також власний багаторічний творчий досвід, набутий під час акторської, режисерської та педагогічної праці.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. На даний час не існує фундаментальних театрознавчих праць, що висвітлювали б педагогічну діяльність майстрів сучасного українського театру, але є теоретичні праці режисерів і акторів стосовно проблем сучасного театрального мистецтва й театральної школи України, насамперед, публікація народного артиста України М. Резніковича «Театр часів. Життя театру» (2001a, b), що розкриває його педагогічні ідеї, методи й прийоми викладання режисури, а також погляди на особливості сучасної театральної школи. Важливим внеском в теорію театральної педагогіки є навчальний посібник Д. Чайковського «Шляхи розвитку режисури як професії» (1997). Про актуальні сценічні технології та власні інноваційні пошуки в театральній педагогіці розповідає автор підручника «Як створити грандіозне шоу» О. Боднарчук (2020).

Автор навчального посібника «Майстерність актора. Техніка “обману”» М. Барнич (2016) вперше в українській театральній педагогіці пропонує власну версію виховання митців, протилежну класичній школі К. Станіславського. Більш детально про неї М. Барнич розповідає в монографії «Психотехніка актора: майстер-клас» (2018).

Суттєвим внеском в українську театральну педагогіку стали міжнародні семінари з проблем акторського й режисерського мистецтва та фестивалі театральних шкіл (2007–2008), про які можна дізнатися зі змістовної аналітичної статті доктора мистецтвознавства А. Баканурського (2007).

Особливого значення для розвитку традицій української театральної педагогіки набуває досвід американської театральної режисерки і театрознавиці з українським корінням, поетеси і перекладачки Вірляни Ткач. Інтерв'ю з майстринею (Черній, 2022) дає уявлення про її різнобічну діяльність, яка створює гідний мистецький образ України «по той бік океану». Режисерка відома своїми творчими проєктами «Лісова пісня Яри», «Світло зі сходу», «Віртуальні душі», «1917–2017: Тичина, Жадан і Собаки», є засновницею студентських театральних майстерень при Гарварді, вела їх при театральних інститутах у Києві (Києво-Могилянська академія) та Харкові (ХНУМ імені І. П. Котляревського), у Нью-Йоркському університеті та університеті Торонто. Завдяки їй велика частина української культури стала «живою» для американців, а традиції театральної школи Леся Курбаса та харківського «Березоля» знаходять відгук в сучасному нью-йоркському експериментальному театрі «Ла Ма Ма» та в пошукових виставах самої В. Ткач на сцені Центру Курбаса в Києві.

Нарешті, справжнім відкриттям для сучасної театральної школи України стала педагогічна система відомого режисера та педагога О. Ліпцина, яку він виклав в методичних посібниках «Акторська майстерність в ігровому театрі» (2020 а) та «Режисура ігрового театру» (2020b) для магістерської програми «Метатеатр» освітньо-творчого проєкту Національного університету «Острозька академія». В них віддзеркалені інноваційні ідеї створення сучасного навчального закладу, в якому фахову підготовку разом проходять актори, режисери, театрознавці, музиканти, театральні художники та менеджери.

Мета й завдання дослідження. Представлена публікація має метою узагальнення методико-педагогічного досвіду театральних митців України, які в процесі формування професійної майстерності та духовної культури майбутніх діячів театру звертають увагу на включення в цикл спецдисциплін таких предметів, як гра на музичних інструментах, пластика, історія та теорія музики, джазові імпровізації, вокальний ансамбль і т. ін. Відпрацьовуючи механізми універсалізації методичної бази академічної мистецької освіти в театральній школі України в процесі її реформування, автор статті відзначає тенденції та напрями інноваційних підходів на шляхах виховання творчої особистості сучасного театального діяча.

Звертаючись, насамперед, до опублікованих матеріалів та власних спостережень за творчими й педагогічними пошуками сучасних акторів, режисерів, театральних педагогів, їх попередніх напрацювань, ми спробуємо систематизувати, узагальнити, доповнити й розширити інформацію щодо принципів виховання акторської та режисерської індивідуальності, якими керуються у своїй професійній діяльності відомі майстри української сцени.

Методологія дослідження. Концепція дослідження ґрунтується на таких наукових підходах, як історичний, театрознавчий та методико-педагогічний, що були використані для виявлення художнього значення театальної школи в творчості актора та режисера; метод структурного аналізу при розгляді педагогічних досягнень майстрів сучасної української театальної школи – методичних принципів та педагогічних прийомів, пов'язаних з інноваційними технологіями у вихованні акторів і режисерів.

Виклад основного матеріалу. Сценічне мистецтво є найважливішим чинником формування і загальнокультурного розвитку особистості студентів театральних інститутів, вишів культури і мистецтв. Пошуки сучасної особистісно-орієнтованої системи професійної освіти майбутніх акторів і режисерів театру спрямовані на виявлення ефективних форм і методів модернізації навчально-виховного процесу. Тому актуальним є дослідження вітчизняних і зарубіжних досягнень у викладанні режисури і акторської майстерності у практиці вишів та вирішенні проблем, з якими стикається сучасний театр.

Наука про режисуру і акторське мистецтво, розроблена в ХХ столітті К. Станіславським, В. Немировичем-Данченком, Л. Курбасом, М. Крушельницьким, С. Данченком, Е. Митницьким, і розвинена провідними майстрами сучасного театру та театральними педагогами Ф. Стрігуном, Б. Козаком, В. Хімяком, М. Резніковичем, А. Білоусом, Д. Богомазовим, О. Замятіним, Б. Бенюком, О. Кужельним, Ю. Кочевенком, є міцною методологічною та науково-теоретичною базою для підготовки фахівців вищої кваліфікації.

У сучасному українському театрі роль режисера як керівника і вихователя творчого колективу, який вміє направити окремі артистичні індивідуальності на рішення загальної художньої ідеї, особливо зросла. «Будь-який вид сценічного мистецтва не може існувати без участі в ньому режисера як організатора творчого процесу (керівника постановки) та інтерпретатора сценічного твору. Прагнучи реалізувати задум, здійснюючи певну інтерпретацію п'єси (опери, балету, естрадного номера), він втілює свою ідею насамперед через систему сценічних образів. Над створенням сценічного образу, в якому б різновиді сценічного мистецтва не працював режисер, він не обходиться без роботи з актором» (Грицан, 2009: 3).

Режисер не тільки керує творчим колективом у процесі створення вистави, а й виховує цей колектив в дусі загального розуміння завдань сценічного мистецтва, єдиного творчого методу. Тому сьогодні одним з найважливіших принципів підготовки в художньому виші повинен бути органічний зв'язок і взаємодія при вивченні основ режисури та акторської майстерності. Окрім того, засвоєння елементів сценічного мистецтва на режисерському відділенні необхідно підпорядкувати завданню ввести здобувача вищої освіти до творчої лабораторії актора і тим самим підготувати його до майбутньої самостійної роботи з акторами. Таким чином, основну частину курсу режисури становить розділ «Робота режисера з актором». Аналізуючи сучасний стан акторської освіти, необхідно зазначити, що в умовах все більш зростаючої конкуренції серед творчих вишів України за право навчати студентів по спеціальності «Сценічне мистецтво» (спеціалізація «Акторське мистецтво драматичного театру і кіно») важливе значення набуває *впровадження у процес навчання комплексу музичних та хореогра-*

фічних дисциплін. Практика показує, що режисер має отримати у вишні основні навички складної і багатосторонньої роботи з актором зі створення образу, як в драматичній, так і музичній або хореографічній виставі. Він має бути чуйним педагогом, уважним до особливостей індивідуальної акторської обдарованості, повинен вміти допомогти акторам знайти себе в ролі, згуртувати їх в єдиний творчий ансамбль.

Крім того, на думку відомого українського актора та театрального педагога В. Хімяка, який, як зазначає Л. Ванюга, у своїй роботі зі студентами «намагається максимально відкрити актора, і студентські вистави якого – це політ акторської уяви і майстерності», «вчитися молоді люди повинні на найкращих зразках школи психологічного театру, зберігати національні традиції в акторському мистецтві та опановувати кращі досягнення європейської театральної школи» (цит за: Ванюга, 2019: 13).

До цього треба додати, що «майбутній актор повинен набути навичок роботи з режисером над роллю, розвивати в собі здатність образного бачення п'єси в дії, мізансценах, ритмі, у всіх елементах режисерського задуму» (Стенограма бесіди... 20 чер. 2022: 15).

Як приклад можна привести фрагмент інтерв'ю відомого сценографа, режисера і театального педагога Дмитра Кримова, яке він дав автору статті під час зустрічі з педагогами та студентами Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. На питання «Яким методом Ви користуєтеся при роботі з актором?» Дмитро Кримов відповів: «Ми нещодавно ставили п'єсу О. Островського “Пізня любов”. Я взяв студентів-акторів з курсу, на якому викладаю в театрі “Школа драматичного мистецтва”. У процесі репетицій я пояснював їм, що від них хочу... Десять разів повторював, показував. Було непросто донести до них те, що я задумав. Не те щоб вони мене не розуміли, просто дуже важко було прорватися через їхнє сприйняття подій, через їхню “нормальність” існування в запропонованих обставинах п'єси.

Я хотів, щоб у виставі все було “ненормально”, а вони звикли до «нормального», побутового спілкування на сцені. А для мене зведення «нормального» у вищий ступінь – це і є найцікавіше в сценічній практиці. Цікавий той ступінь, у який зведеш образ, створюючи його

на основі глибокого проникнення в матеріал п'єси. Я, працюючи над виставою за Островським, прагнув до того, щоб люди в глядацькій залі “здригнулися” від незвичайної акторської реакції на події і на поведіння героїв, і щоб глядачі зрозуміли, що це про нас. Смішно і страшно, як ми живемо! Я робив спектакль “на грані”, маючи на увазі сьогоднішні відносини наших країн – України та Росії»¹ (цит. за: Гордєєв, 2016: 8–9). З інтерв'ю видно, що Дмитро Кримов добре розуміє, що майбутньому художнику необхідно глибоко відчувати проблеми суспільства. І, крім того, вивчати і знати вчення К. С. Станіславського. Для нього, як і для багатьох майстрів театру, найважливішим естетичним принципом системи К. С. Станіславського є прагнення до справжньої мистецької правди, а не її імітація. Ми поділяємо точку зору Кримова-педагога, який стверджує, що від режисера потрібні глибоке розуміння і чітке, точне визначення надзавдання і наскрізної дії вистави. Принципове значення поняття «надзавдання» в системі К. С. Станіславського полягає в тому, що воно стверджує провідну роль драматургії в театральному мистецтві, підкріплює обумовленість сценічної творчості драматургічним твором, його змістом, стилями і жанровими особливостями.

У зв'язку із зростанням ролі режисера як творчого керівника театального колективу, особливої актуальності набувають сьогодні положення Л. С. Курбаса, М. М. Крушельницького, Е. Митницького, М. Резніковича про те, що режисерське мистецтво має свої закони, це професія, яка вимагає наявності певних даних, досконалої сценічної підготовки, постійного відкриття нових шляхів у творчості. Ось чому в пошуках форм і методів модернізації театальної освіти в художніх вузах поряд з теоретичною і практичною спадщиною Л. Курбаса, його учнів, соратників і послідовників, необхідно ґрунтовно вивчати і досвід майстрів світового театру П. Брука, Є. Грозовського, А. Богарда, Е. Барба, Ж. Роснера, А. Вітеза та інших у вихованні творчої молоді.

Традиційними формами обміну педагогічним досвідом, який є дуже важливим для вирішення методичних проблем і пошуку ефективних шляхів розвитку сучасної театальної школи, є методичні се-

¹ Переклад автора статті.

мінари, наукові конференції, на яких виникають дискусії про шляхи розвитку театральної освіти початку XXI століття. Однією з популярних форм педагогічного спілкування, окрім традиційних семінарів і конференцій, стали фестивалі театральних шкіл, які дають уявлення про рівень підготовки сучасної театральної молоді. В Україні це, перш за все, міжнародний фестиваль «Натхнення», який проводився 2007 та 2008 року на базі Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. До цього треба додати численні молодіжні театральні фестивалі, організатором яких є Національна спілка театральних діячів України.

Для цих молодіжних форумів характерна особлива творча атмосфера і неповторний стиль, прагнення до розуміння різних культур, народів, світоглядів. Вони так само є «майданчиком» для новаторських тенденцій, місцем проведення майстер-класів видатними майстрами театру, яскравих дебютів молодих акторів і режисерів. Режисерам театрів та педагогам театральних навчальних закладів фестивалі дають можливість познайомитися з різними театральними школами і методиками викладання сценічного мистецтва, здобувачам вищої освіти – збагатитися новими творчими ідеями, відчутти перший успіх і визнання.

Підкріплюючи цю думку, наводимо вислів відомого українсько-го вченого, доктора мистецтвознавства, професора А. Баканурського, який став учасником Міжнародного фестивалю театральних шкіл «Натхнення»: «Фестиваль упевнено підтвердив свою творчу спроможність. ... Продемонстрував ефективність заявленого формату зустрічей театральних навчальних закладів. ...

Це демонстрація “робочого” зрізу, констатація реального стану не тільки театральної педагогіки і навчальних сценічних механізмів, а й можливість прогнозувати майбутній день сценічного мистецтва. Він зміг виконати одну з важливих своїх задач: познайомити нас, глядачів та акторську молодь, з тенденціями театального розвитку початку XXI століття» (Баканурський, 2016: 2, 5).

Якщо ж звернутися до педагогічних проблем, які розглядаються в рамках студентських фестивалів або методичних семінарів останніх років, то можна побачити, що одним з найгостріших є питання, пов’язане з поняттям «театральна школа». Відомий український ре-

жисер та педагог М. Резнікович нагадує про те, що «кожний видатний митець – національне надбання. За кожним – школа, кожний – ниточка від минулого до майбутнього, кожний – продовжувач традицій, він – вчитель, майже коли він не вчить у буквальному сенсі» (Резнікович, 2001, кн. 2: 221).

На наш погляд, думка професора М. Резніковича з приводу поняття «театральна школа» є актуальною, тому що остання існує як даність! І, головне, кожна з театральних шкіл України зберігає і розвиває традиції, закладені її засновниками, видатними майстрами театру – акторами, режисерами, театральними педагогами. В Україні традиції національної театральної школи пов'язані з видатним реформатором театру, актором, режисером і педагогом Лесем Курбасом, який в процесі своєї театральної практики розробляв систему виховання «синтетичного актора». Він був націлений на пошук нових форм сценічної виразності. У бібліотеці режисера настільною була книга професора В. Сладкопєвцева «Введення в мімодраму», видана в Києві 1920 року, що містить методику роботи над етюдами-мімодрамами, побудованими в основному на акторській пластиці (Сладкопєвцев, 1920). Показово, що праця В. Сладкопєвцева містить також невеликий спеціальний розділ (Додаток 5) під назвою «Найпростіші хорові вправи», де автор, демонструючи свою обізнаність у музиці, рекомендує акторові для досягнення найбільш виразної декламації звертатися до суто музичних засобів – ритмічного проспівування віршів на одному зручному тоні, з диригуванням (за тактовою схемою 4/4), а потім, також диригуючи, шукати динамічні градації звуку (*pianissimo*, *piano*, *mezzo-forte*, *fortissimo*), пов'язуючи їх з візуальними образами та відчуттями. І тільки після такого «системного» виявлення і підкреслення музичного начала поезії починати її дійсно виразну декламацію (Сладкопєвцев, 1920: 91–92).

Лесь Курбас вводив в акторські тренінги окремі пантомімічні елементи, а також мімодраматичні етюди. Такі вправи мали прищепити акторові навички, які б допомагали йому вийти за межі побутового тілесного існування, бути органічним в жорстких ритмах складних пластичних вистав-композицій у створеному українським митцем театрі «Березіль». Його новаторські постановки перегукуються зі сценічними пошуками режисерів сучасного театру, розвиваючими

авангардний напрям. У багатьох експериментальних виставах *музика і пластика домінують*, забезпечують безперервний візуальний ряд, який замінює часом акторське слово. При цьому помітні різкі зміни в сучасному професійному театрі. Він став жорсткішим, більш технологічними. І це – не випадково. «Сучасне, суспільне, політичне і, навіть, побутове життя наповнене елементами театрального перформансу, самопрезентації, ігрової взаємодії тощо, та потребує від кожного індивідуума майже постійної театральньо-перформативної активності, як у віртуальній, так і у фізичній реальності. Таким чином, сьогоднішнє людське існування все більше нагадує безкінечний театральний майданчик, на якому кожна людина – актор, що постійно переходить від однієї ролі до іншої. В свою чергу, театральне мистецтво виходить за межі сценічного простору і вже не описується виключно драматичним текстом, перетворюючись на суцільне метатеатральне явище» (Ліпцин, 2020 а: 5).

Театр і навчальні заклади завжди взаємопов'язані. У театральних школах України різного рівня йде пошук інноваційних методик виховання актора і режисера. Так, наприклад, для нас цікавим є досвід авторів і розробників магістерської програми «Метатеатр» Національного університету «Острозька академія» (м. Острог Рівненської області). Програма призначена для фахівців драматичного та музичного театрів, викладачів акторської майстерності, театрознавців, істориків театру, студентів вищого і післядипломного рівнів освіти. Автори програми та педагоги, серед яких – українсько-американський режисер і дослідник театру О. Ліпцин, заслужений артист України К. Кістень, відомий театральний критик С. Васильєв, спеціаліст в галузі сучасних візуальних мистецтв Д. Клочко, театральна продюсерка та акторка Н. Костенко, актор і режисер Є. Худзик – впевнені у значній актуальності, суспільній і творчій доцільності запропонованого проєкту, що «адресований сучасній людині, яка уражена самим явищем свого існування, сповнена цікавості та творчості, бажанням поглинати в безкінечність життєвих змістів та перетворювати побутову реальність навколо себе (Ліпцин, 2020 б: 8). До цього додамо й те, що, за ствердженням авторів, у цій нероздільній «єдності творчості і життя людини і полягає головна особливість і цінність програми *Метатеатр*»

(Ліпцин, 2020b: 9). Весь процес навчання протягом трьох років «орієнтований на надбання практичного досвіду акторської, режисерської та театрознавчої діяльності, сесійні періоди програми сплановано за принципом поступового ускладнення і нашарування більш комплексних елементів гри на існуючу професійну основу, що складається з базових традиційних механізмів театральної творчості, зокрема ключових елементів системи К. С. Станіславського та творчого методу Леся Курбаса» (Ліпцин, 2020a: 10–11).

Для нас важливим є те, що «одним з принципів, на яких створена ця програма, є додання *ігрового підходу* (розрядка моя – С. Г.) до вже сприйнятої і практично опанованої технології психологічного театру, розвинутої у вигляді етюдного методу та методу дійового аналізу» (Ліпцин, 2020 а: 6). У процес трирічного навчання включені лекції, практичні заняття, семінари «з акторської майстерності та режисури, нові сучасні предмети; робота з текстом, в тому числі і на мові оригіналу, робота з простором і часом, основи сучасної драматургії, театральної критики, медійної діяльності, кінематографії, акторські тренінги і педагогічна практика тощо» (Ліпцин, 2020a: 7). Також до основних дисциплін в різні роки навчання здобувачам пропонують допоміжні відгалуження: вивчення англійської мови, музики, імпровізації з давньогрецьких та японських танців, вокалу та гри на музичних інструментах.

Таким чином, аналізуючи зміст магістерської програми «Метатеатр», яка, безумовно, є новаторською, можна зробити висновок, що театральна педагогіка в умовах Національного університету «Острозька академія» є мистецтвом, яке органічно поєднується з наукою. Сучасність пропонує новітній контекст переосмислення освітнього середовища, окреслення нових контурів вирішення проблеми реалізації практичних технологій підготовки високопрофесійного фахівця нового покоління, конкурентоспроможного і креативного, з широким спектром необхідних професійних знань і компетентностей, що настійливо продиктовано життєвими змінами в ритмах невблаганного часу. Сам освітній процес постає варіативним з урахуванням освітньо-педагогічних спрямувань і певних тактик індивідуальної роботи за фахом майстра-викладача зі здобувачем освіти. Крім того,

освітній процес при підготовці майбутніх акторів та режисерів є різноманітним та еластичним за конструкцією, орієнтованим на синтетичність. У той же час, за думкою М. Резніковича, «важливо зрозуміти, що справжнє мистецтво – музика, живопис, театр, кіно та й література не може надати миттєвої віддачі. Воно підбирається до людської душі поступово. Воно завжди працює на перспективу, на майбутнє» (Резнікович, кн. 2, 2001: 225–226).

На завершення хотілося б відзначити, що уроки майстерності не закінчуються у вищому навчальному закладі. У театрі «на артиста працюють режисер, декорації, світло, звук, реквізит, його одягають, гримують, він виходить на сцену при світлі прожектора й творить» (Резнікович, кн. 1, 2001: 7). В театрі – «все в артисті та все через артиста». Але успіхи випускників пов'язані з міцною театральною школою, яка, постійно розвиваючись та оновлюючись в пошуках нових креативних педагогічних технологій, сприяє підготовці творців сучасного театру.

Висновки. Багатогранна творча та педагогічна діяльність майстрів сучасного українського театру, яка розгорталася у XX – на початку XXI століття, стала предтечею пошуків останнього десятиліття та засвідчила новаторські розвідки української театральної педагогіки. Так, експериментальні пошуки О. Ліпцина демонструють свіжі погляди на виховання майбутніх акторів та режисерів: використання новітніх технологій і досягнень у сфері теорії та практики сучасного театру, мистецтвознавства, психології та педагогіки. Важливим чинником еволюції педагогічної методики у театральному мистецтві став досвід проведення міжнародних молодіжних форумів, фестивалів театральних шкіл та методичних семінарів, на яких ставилися питання спільної праці режисерів, акторів, театрознавців, філософів, теоретиків і практиків з театального, музичного та хореографічного мистецтва, вирішувалися проблеми методики вдосконалення класичної системи виховання, за якою сьогодні проходить навчальний процес в мистецьких вишах України. Зокрема, значним кроком на шляху вдосконалення процесу навчання став досвід Національного університету «Острозька академія», де в методиці навчання закладено принцип органічного поєднання системи

К. Станіславського, метафоричного підходу до створення сценічного образу за «методом перетворень» Л. Курбаса, з педагогічними технологіями «ігрового театру». На наш погляд, саме особиста методика професійної підготовки українських акторів та режисерів за авторською магістерською програмою «Метатеатр» О. Ліпцина дає підстави стверджувати, що різноманітні грані мистецьких традицій українського авангардного театру, лідером якого в Україні був Лесь Курбас, яскраво проявляються в новаторських ідеях та пошуках його послідовників, впливають на формування сучасної театральної школи, яка значно розширює творчі можливості акторського та режисерського мистецтва, стає невід'ємною складовою сценічної педагогіки України.

Перспективи подальших розвідок. Перспективами дослідження є подальше вивчення особливостей методик сучасних театральних педагогів, які активно розповсюджують принципи синтетичного «ігрового театру» та успішно використовують їх у роботі зі здобувачами мистецьких вишів, оскільки діяльність педагогів-новаторів спрямована на модернізацію та розвиток інноваційних технологій української театральної школи.

ЛІТЕРАТУРА

- Баканурский, А. (2012). Театральные школы в фестивальном формате. *Аркадія*, 3, 2–5.
- Барнич, М. М. (2016). *Майстерність актора. Техніка «обману»*. 2-е вид., випр. та допов. Київ: Ліра.
- Барнич, М. М. (2018). *Психотехніка актора: майстер-клас*. Київ: Пінзель.
- Боднарчук, О. В. (2020). *Как создать грандиозное шоу*. Київ: ТАК видавництво.
- Ванюга, Л. (2019). Режисерські роботи В'ячеслава Хім'яка: зі студентами кафедри театального мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. *Літературний Тернопіль*, 3, 12–18.
- Гордеев, С. (2016). В память о режиссере Анатолии Эфросе. *Бурсацький університет*, 2, 8–9.
- Грицан, А. (2009). *Виховання режисера: психофізичний та інтелектуальний тренінг*. 2-е вид., переробл. та доповн. Івано-Франківськ: ПНУ імені Василя Стефаника.

- Ліпцин, О. Ф. (2020a). *Акторська майстерність в ігровому театрі*. (Методичний посібник магістерської. програми МЕТАТЕАТР (перша сесія). Острог: видавництво Національного університету «Острозька академія».
- Ліпцин, О. Ф. (2020b) *Режисура ігрового театру*. (Методичний посібник магістерської. програми МЕТАТЕАТР (перша сесія). Острог: видавництво Національного університету «Острозька академія».
- Резникович, М. (2001). *Театр времен. Жизнь театра*. (Кн. 1–2). Кн. 1. Київ: Альтерпрес.
- Резникович, М. (2001). *Театр времен. Жизнь театра*. (Кн. 1–2). Кн. 2. Київ: Альтерпрес.
- Сладкопевцев, В. (1920). *Вступ до мімодрами*. Київ: Дніпросоюз. (Театральний поради́ник, кн. 2.).
- Стенограма бесіди С. І. Гордєєва з народним артистом України В. А. Хімяком (20 чер. 2022). Архів С. І. Гордєєва. Од. зб. 15.
- Чайковський, Д. С. (1997). *Шляхи розвитку режисури як професії*. Львів: Драм. театр «Ми».
- Черній, А. (2022). Вірляна Ткач про американський театр, український джаз та культурну дипломатію під час війни, [https:// theclaquers.com/posts/9901](https://theclaquers.com/posts/9901).

REFERENCES

- Bakanursky, A. (2012). Theatre schools in the festival format. *Arcadia*, 3, 2–5 [in Russian].
- Barnich, M. M. (2016). Acting skills. “Deception” technique. 2nd ed., corrected and added. Kyiv: Lira [in Ukrainian].
- Barnich, M. M. (2018). Actor’s psych technique: master class. Kyiv: Pinzel [in Ukrainian].
- Bodnarchuk, O. V. (2020). How to create a grand show. Kyiv: TAK publishing house [in Russian].
- Chernii, A. (2022). Virlyana Tkach on American theatre, Ukrainian jazz and cultural diplomacy during the war, URL: [https:// theclaquers.com/posts/9901](https://theclaquers.com/posts/9901) [in Ukrainian].
- Hordieiev, S. (2016). In memory of the stage director Anatoly Efros. *Bursatsky Uzviz*, 2, 8–9 [in Russian].
- Hrytsan, A. (2009). *Stage Director’s Education: psychophysical and intellectual training*. Ivano-Frankivsk: PNU named after V. Stefanyk [in Ukrainian].

- Liptsyn, O. (2020a). Acting skills in play theatre. (Methodical manual of the Master's program METATEATR, first session). Ostroh: Publishing house of the National University "Ostroh Academy" [in Ukrainian].
- Liptsyn, O. (2020b) Directing play theatre. (Methodical manual of the master's program METATEATR, first session). Publishing house of the National University "Ostroh Academy" [in Ukrainian].
- Reznikovich, M. (2001). *Theater of times. Theater life*. (Books 1–2). Book 1. Kyiv: Alterpress [in Russian].
- Reznikovich, M. (2001). *Theater of times. Theater life*. (Books 1–2). Book 2. Kyiv: Alterpress [in Russian].
- Sladkopevtsev, V. (1920). Introduction to the mime drama. Kyiv: Dniprosouiz. (Theatrical adviser, book 2) [in Ukrainian].
- Tchaikovsky, D. S. (1997). *Ways of the development of directing as a profession*. Lviv: "My" Drama Theatre [in Ukrainian].
- Transcript of S. I. Hordieiev's conversation with People's Artist of Ukraine V. A. Khimiak (2022, June 20). Keeping in private S. I. Hordieiev's archive. Unit of collection 15.
- Vaniuga, L. (2019). Directing works of Viacheslav Khimiak: with the students of the Department of Theatre Arts at V. Hnatyuk Ternopil National pedagogical University. *Literary Ternopil*, 3, 12–18 [in Ukrainian].

Serhiy Hordieiev

Kharkiv State Academy of Culture, Honoured Artist of Ukraine,
PhD in Art Studies, Full Professor, Head of the Department of Directing
e-mail: sergeygordeyev1402@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-5654-0837

Pedagogy of modern Ukrainian theater: on the way to artistic synthesis

Statement of the problem. Modern Ukrainian theatre studies, based on the theatre practice of the 20th – 21st centuries, pay considerable attention to the issues of evolution of the directing and acting art, theatre pedagogy, synthesis of traditional and innovative forms of education for creative youth. These explorations acquire special importance in the context of today's theatre art,

marked by the creative and pedagogical searches of Ukrainian theatre masters. The article is about the artistic and cultural situation in modern theatre education in Ukraine, the search for education models for actors and directors, about the role of the theatre school and teachers – heads of creative workshops – in this process. This topic, expressing the unique picture of Ukrainian theatre pedagogy at the beginning of the 21st century, has not yet become the subject of special consideration in theatre studies. At the moment, there are no fundamental studies that would highlight the pedagogical activity of masters of modern Ukrainian theatre, but there are theoretical works of directors and actors that touch on the problems of modern theatre art and the theatre school of Ukraine.

The purpose of the proposed study is to summarise the pedagogical experience of theatre artists of Ukraine, directors, and actors who, in the process of forming the professional skills and spiritual culture of theatre students, actively include in the educational cycle of the special disciplines as playing musical instruments, plastic arts, history and theory of music, jazz improvisations, vocal ensemble, etc.

Methodology. The basis for the search of expanding the methods for the education of modern theatre students for the article's author became, first of all, theoretical, practical, and pedagogical achievements of outstanding masters of modern Ukrainian theatre, which are for us the embodiment of professional, aesthetic and methodological searches in the realm of acting and directing art, as well as the author's own long-term creative experience acquired during acting, directing and teaching work. Working out the mechanisms of universalization of the methodological base of academic art education in the theatre school, the author of the article notes the trends and directions of innovative approaches, which determine the ways of forming a creative personality in the process of reforming theatre education in Ukraine.

The scientific novelty of the research is conditioned by the study of the peculiarities of pedagogical ideas, methods and techniques of modern theatrical personalities, actors, directors, and theatre teachers. From the theatre schools and areas of training of Ukrainian artists, those whose searches are aimed at creating conditions for the manifestation and development of versatile talents of the personality of the future master of the stage have been selected. The latter means the development of the future theatrical specialist's acting, directing, musical, plastic, and intellectual properties under the guidance of theatre teachers

giving special disciplines, such as “Directing”, “Acting skills”, “Choreography”, “Vocal”, “Stage movement”, “Plastic education of directors”, “Work of a director with a composer”, “History and Theory of Music”, which are taught with the involvement of the latest pedagogical technologies and demonstrate originality of the teachers’ artistic thinking.

Results and conclusions. *The tendency to experiment and innovation has always distinguished the best representatives of the Ukrainian theatre school, the creative achievements of many of which are related to the use in pedagogical practice, in addition to professional subjects (directing, acting), a cycle of special disciplines. At the same time, special attention is paid to music (vocals, playing musical instruments, history and theory of music), plastic (choreography, pantomime) and physical education.*

The multifaceted creative and pedagogical activity of the masters of modern Ukrainian theatre, which unfolded in the 20th and early 21st centuries, became the forerunner of the searches of the last decade and witnessed innovative explorations of Ukrainian theatre pedagogy. Today, the experience of the National University “Ostroh Academy” is of significant importance for improving the learning process, in the methodology of which the principle of organic combination of K. Stanislavsky’s system, a metaphorical approach to creating a stage image according to the “transformation method” of L. Kurbas, with the pedagogical technologies of “play theatre” is laid down. In our opinion, it is the personal method of professional training of Ukrainian actors and directors under the author’s master’s program “Metatheatre” of the director and theatre teacher of the Ostroh Academy O. Liptsyn that gives reasons to assert that various facets of the artistic traditions of the Ukrainian avant-garde theatre, whose leader in Ukraine was Les Kurbas, are clearly manifested in the innovative ideas and searches of his followers, influence the formation of innovative technologies of the modern theatre school, which significantly expands the creative possibilities of acting and directing art, and becomes an integral component of the stage pedagogy in Ukraine.

Key words: *theatre education; musical education; choreography; actor; director; theatrical school; modern theatre; theatre tutor; innovative pedagogical technologies.*

УДК 78.071.1(432)092

DOI 10.34064/khnum1-6306

Книш Павло Олегович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського

аспірант кафедри теорії музики

e-mail: prakoso.1234567790@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-3791-7501

**Романтична модель інтерпретації фортепіанних концертів
Ф. Шопена у версіях А. Рубінштейна (Другий концерт)
та Г. Черни-Стефанської (Перший концерт)**

Мета статті – виявити риси романтичної моделі інтерпретації фортепіанних Концертів Ф. Шопена у версіях А. Рубінштейна та Г. Черни-Стефанської. Романтична модель інтерпретації є альтернативою до класичної та пропонуваної деякими дослідниками імпресіоністичної і характеризується активним «втручанням» інтерпретатора до тексту твору у тій його частині, яка стосується виконавської компетенції. В статті аналізується виконання двох фортепіанних Концертів Ф. Шопена двома видатними піаністами ХХ століття – А. Рубінштейном та Г. Черни-Стефанською, визначається, яким чином у їхніх версіях втілюються риси саме романтичної моделі інтерпретації. Розглянуто індивідуальний підхід виконавців до вибору темпів, розкрито, як вони підкреслюють ту чи іншу складову жанрової природи шопенівських тем. Надано лаконічну характеристику виконавського стилю Г. Черни-Стефанської, яка є значно менш відомою у просторі вітчизняного музикознавства, ніж А. Рубінштейн.

Ключові слова: Ф. Шопен; інтерпретація; романтична модель; А. Рубінштейн; Г. Черни-Стефанська.

Постановка проблеми. На сьогоднішній день виконавське музикознавство як галузь науки володіє розробленим інструментарієм, за допомогою якого уможливорюється класифікація виконавців в залежності від різноманітних рис, типових для їхньої творчості. Одним з критеріїв такої класифікації постає ставлення виконавця до компози-

торського тексту, який не слід розуміти як простий набір звуків, до-лучаючи до нього весь комплекс супровідної інформації, викладеної у вигляді позначень темпу, апікатури, динаміки, фразування, інших ремарок. Результати застосування такої типології на прикладі конкретного твору будуть тим продуктивнішими, чим більш виконуваним він є, адже великий «корпус» аудіо / відео записів є запорукою різноманітності аналітичного матеріалу. З цієї точки зору фортепіанні Концерти Ф. Шопена викликають значний інтерес, адже обидва вони входять до репертуару величезної кількості піаністів, часто включаються до конкурсних програм тощо. Крім того, дослідники відзначають велику роль динамічних позначень для виконання Концертів, де вони мають «значний формотворчий вплив», та наголошують на надзвичайній увазі, приділеній композитором цим позначенням (див. Chia-Huei, 1986: 44). Втім, досі на прикладі Концертів Ф. Шопена розподіл виконавців за стилями інтерпретації з огляду на відношення їх до композиторського тексту не здійснювався, що обумовлює **актуальність** цієї статті.

Мета статті – виявити риси романтичної моделі інтерпретації фортепіанних Концертів Ф. Шопена у версіях А. Рубінштейна та Г. Черни-Стефанської.

Методологія дослідження. Для вирішення поставленого завдання застосовано такі методи, як *компаративний*, для порівнянь виконавських трактувань концертів Ф. Шопена двома піаністами; *виконавського аналізу*, спрямований на розкриття засобів втілення інтерпретаційного задуму виконавців; *фактурного аналізу*, оскільки акцентується значення фактурної складової композиторського тексту у його виконавських втіленнях.

Аналіз останніх публікацій за темою дослідження. Проблема виконавського стилю, яка раніше вирішувалася як допоміжна, у процесі історико-стильових змін, що спостерігаються в останні два-три десятиліття, виходить на пріоритетні позиції. Значення цього процесу можна проілюструвати цитатою з книги Ебі Уайтсайд: «Кожна вдумлива людина розуміє різницю в інтерпретації одного твору, виконаного двома видатними виконавцями» (Whiteside, 1997: 137). Вже повністю сформувався напрям наукових досліджень, що визначається як «виконавське музикознавство». Останнє, у свою чергу, розроблялося

в контексті теорії художньої інтерпретації, екстрапольованої на музичну (Москаленко, 1998, 2012), в рамках когнітивного (пізнавального) музикознавства (Шаповалова, 2007, 2008, 2010).

О. Катрич (2006) розрізняє три основні тенденції у відносинах виконавського та композиторського стилів: 1) відсутність відокремленості композиторського і виконавського стилів, які потрібно розглядати у єдиному історико-стильовому руслі (звідси – традиційний розподіл стилів музичного виконавства на класичний, романтичний, імпресіоністичний, запропонований О. Царьовою та розроблений О. Катрич (Катрич, 2006: 5)); 2) почергове домінування одного з цих стильових різновидів у різні культурно-історичні часи (там само); 3) включення виконавського стилю до загальної системи музичного стилетворення, представленій асаф'євською тріадою «композитор – виконавець – слухач» (Москаленко, 1994; Сокол, 1996; Кадцын, 1989).

У найзагальнішому розподілі художня інтерпретація, у тому числі і музична, постає у двох різновидах, що прямо відповідає двом типам виконавського стилю. Нагадаємо, що перший є домінантно-авторським і характеризується підкресленням та ретельним відтворенням композиторських вказівок щодо виконавських засобів. Другий визначається як домінантно-виконавський і характеризується активним «втручанням» інтерпретатора до тексту твору в тій його частині, яка стосується виконавської компетенції. Існує також змішаний тип «експресивно-мовного стилю», точніше – «стилю музичного мовлення» (терміни О. Сокола, 1996: 7), у якому поєднуються тенденції перших двох (інша його назва, за О. Катрич (2006: 5) – «імпресіоністичний»).

Виклад основного матеріалу. Ознаками романтичної інтерпретаційної моделі є доволі широкий діапазон змістовних та технічних засобів і прийомів «виконавського центру», котрі групуються навколо поняття «суб'єктивне». Мова йде про пріоритет виконавського «Я» над композиторським, що, проте, потребує розшифровки в конкретних умовах співвідношення цих двох творчих начал, зокрема, на прикладі окремого твору. Проблема додатково ускладнюється тим, що власне як виконавець, Ф. Шопен застосовував велику кількість *rubato* – і, як стверджує Б. Гадсон, багато з його знахідок у площині ритму відсутні в більшості нотних видань (Hudson, 1996: 197).

В якості представників романтичного нахилу в інтерпретації творів Ф. Шопена нами обрано дві творчі особистості – А. Рубінштейна та Г. Черни-Стефанської. Обидві вони репрезентують польську піаністичну школу, яка від витоків складалася як саме шопенівська, романтична, і згодом набула світового значення як еталон внутрішнього національно-ментального проникнення в духовний світ шопенівського піанізму. Саме ментальна схожість об'єднує стилі цих двох видатних піаністів ХХ століття, творчість яких вже стала класикою по відношенню до інтерпретацій не лише шопенівської спадщини, але й всієї світової фортепіанної музики, що формувалася під знаком феномена «шопенізм».

Для більш повної характеристики романтичної моделі інтерпретації музики Ф. Шопена нами обрано виконання цими видатними майстрами одного з двох Концертів польського композитора – Другого А. Рубінштейном та Першого Г. Черни-Стефанською. Такий вибір не є випадковим: адже при всій схожості композиційно-драматургічних рішень ці Концерти є доволі різними саме в плані відтворення Ф. Шопеном духу романтичного піанізму. У Другому концерті, який створювався раніше за Перший (Nicks, 1902), романтичний пафос та лірика поєднуються з суттєвими впливами класицистської моделі жанру, а у Першому романтичні прояви є більш відкритими і автономними.

Саме тому А. Рубінштейну, чиє ім'я увійшло до пантеону найвидатніших майстрів світового фортепіанного мистецтва і який залишив нам у спадок антологію всієї фортепіанної музики Ф. Шопена, як видається, більш близьким є Другий концерт *f-moll*, хоча він виконує і Перший. Як свідчать наявні джерела, А. Рубінштейн (1887–1982) уособлює своєю творчістю «мейнстрім» світового романтичного піанізму Новітнього часу. Наслідки політичних катаклізмів, зокрема, двох світових війн, позначилися на світогляді і творчості артиста, подібно до всіх інших представників мистецької еліти першої половини ХХ століття. Виступивши спочатку як піаніст-вундеркінд (у 1900-ті – 1910-ті), під впливом доволі негативних відгуків критиків, зокрема американських, що вважали його занадто молодим для серйозних виступів, А. Рубінштейн майже три десятиліття не заявляв

про себе як концертуючий піаніст світового масштабу. Але надзвичайна музична обдарованість допомогла йому зберегти виконавську форму і вже наприкінці 1930 років американська преса оцінювала його як одного з найвидатніших піаністів ХХ століття. На сьогоднішній день оцінки виконавського стилю А. Рубінштейна є суто узагальнюючими; зокрема, це експресивність, проникливий ліризм, тонке фразування, багата гама відтінків звучання. З огляду на романтичну модель виконавської інтерпретації, навіть ці поверхові характеристики окреслюють основні риси творчої манери А. Рубінштейна як інтерпретатора шопенівських Концертів, зокрема Другого.

Відеозапис, на який ми орієнтуємося в аналізі інтерпретації А. Рубінштейном Другого концерту Ф. Шопена, датується 1975 роком. Концерт звучить у супроводі Лондонського симфонічного оркестру, диригує Андре Превін (Andre Previn). Те, що це саме відеозапис, є дуже цінним, адже можна побачити рухи тіла виконавця – які є дуже важливою складовою гри на фортепіано, що іноді розглядається окремо (Whiteside, 1997: 16). На перший погляд, піаніст, а до нього – в оркестровій експозиції – диригент, у першій частині Концерту не виходять за межі авторських вказівок, що стосується, насамперед, темпу та його змін. Разом з тим, загальна темпова ремарка для першої частини – *Maestoso* – у трактовці А. Рубінштейном набуває внутрішніх контрастів, при цьому не лише за рахунок *rubato*, але й у плані більш масштабних зрушень.

У цілому, в інтерпретації А. Рубінштейном першої частини Концерту *f-moll* діє тенденція до певного уповільнення, в результаті чого перша з трьох її тем (вступ і головна партія), дещо втрачає ознаки активного *motto* з «майже героїчними рисами» (Томашевський, 2011: 501). Замість вказівки за метрономом «чверть = 138», загальний темп виконання частини дорівнює приблизно 95. Якщо не зважати на внутрішню агогіку, якою, до речі, А. Рубінштейн користується досить економно, то подібна темпова настанова у темі (точніше, темах) головної партії спрямовується на розкриття виконавцем двох суттєвих сторін шопенівського музичного образу: 1) мелодичної природи тематичного матеріалу, який не втрачає її навіть у зв'язку з «полонезністю» та «маршовістю» (пунктирний ритм); 2) суцільного лірично-

го забарвлення музики всієї першої частини, що стосується не лише теми побічної партії з її «романсовістю» та «ноктюрновістю», але й матеріалу головної партії, особливо її другого розділу, який у своїй наспівній темі «звучить по-моцартівськи» (там само), тобто в межах емоційно-ігрової семантики.

Ця інтерпретаційна настанова дозволяє А. Рубінштейну рельєфно виділити теми, які у Ф. Шопена завжди ніби огорнуті фігураційним фоном. Крім того, поширення пісенності на весь тематичний матеріал впливає і на агогіку, як і на динаміку, де інтерпретатором чітко окреслюються контрастні мікрозміни, після яких швидко відновлюється загальний темповий та динамічний профіль того чи іншого фактурно-тематичного утворення. Особливо характерним таке співвідношення рухового та динамічного рельєфу-фону є для матеріалу побічної партії, де безроздільно панує світла лірика в мажорних тонах (нагадаймо, що активно-дієва тема першого розділу головної партії в репризі та коді першої частини Концерту представлена, за виразом М. Томашевського (2011: 502), лише «натяком»).

Виконавські рішення щодо темпу та динаміки взагалі всіх засобів інтерпретації, запропоновані А. Рубінштейном у першій частині Концерту *f-moll*, мали на меті підкреслення смислового центру в ідейно-образному змісті цього твору – повільної другої частини *Larghetto*, для якої вже в оригіналі проставлено метрономічну вказівку «чверть=56». Як вважають дослідники, саме заради цієї частини і писався весь твір, у якому Ф. Шопен «говорить своєму інструменту те, що міг би сказати кому-небудь іншому» (слова Я. Івашкевича, наведені в книзі М. Томашевського (2011: 502)). Цю точку зору розділяє і А. Рубінштейн як романтик фортепіано, для якого простір мрій та сновидінь, що лежать за межами реальності, є світоглядною константою.

У виконавській версії А. Рубінштейна драматургічні «події» шопенівського *Larghetto* розгортаються, якщо скористатися виразом М. Томашевського, немов «в уповільненій зйомці» (там само). Це стосується, насамперед, крайніх розділів форми цієї частини, де панує світлий «співочий» ноктюрн. А. Рубінштейн засобами агогіки та мікродинаміки виокремлює у його мелодії романтичну «інтонацію

питання», що в цілому відповідає ілюзорному характеру цієї музики. Особливий інтерес викликає інтерпретація піаністом середнього речитативно-декламаційного розділу *Larghetto*, в основі якого лежить інструментальний варіант оперного речитативу напружено-драматичного змісту (авторська ремарка *appassionato*). Саме тут, при збереженні ключового лірико-споглядального тону музики, найбільшою мірою відчувається змістовна вагомість виконавських засобів – так званих «вторинних елементів» – динаміки, артикуляції, тембру (Томашевський, 2011: 505).

У розділі, позначеному ремаркою *appassionato*, А. Рубінштейн не йде шляхом підвищення гучності та застосування дискретних штрихів, відтворюючи семантику скоріше не пристрасного пориву, а романтичного томління, для чого епізодично використовується безпедальна гра із застосуванням *una corda*. Октавні унісони теми середнього розділу *Larghetto*, які звучать на тлі тремолоючих струнних, не вилучаються із загальної концепції цього Концерту, яка базується виключно на ігровій ліриці з елементами сентиментальності.

Фінал Концерту, з одного боку, становить контраст «ілюзорним» темам попереднього *Larghetto*, а з іншого, є продовженням лірико-ігрової лінії у новій інтонаційній площині. Деякі дослідники, зокрема М. Шульц, знаходять у фінальній частині Концерту «легкий відтінок сентиментальності» (цит. за Томашевський, 2011: 507), що виникає завдяки мінорній тональності рефрену, до якого Ф. Шопен додає авторську ремарку *semplice ma graziosamente*. Загальний настрій музики фіналу визначається пружним ритмом куявяку, який у своїй інтерпретації майстерно підкреслює А. Рубінштейн. Стихія танцю, репрезентована у віртуозному фіналі Концерту *f-moll*, проте, захоплює дві образні сфери, поєднує два хореїчні мотиви, перший з яких є «м'яким і заспокоїливим» (рефрен), а другий – «пожвавленим і задорним» (куплет), що підкреслюється і авторськими ремарками *rubato* та *scherzando* (там само).

У трактовці обох тем фіналу А. Рубінштейн виходить з їх спорідненості у плані відтворення різних відтінків скерцозної танцювальності, яка в процесі розвитку матеріалу поступово набирає моторної активності, яка навіть дещо нагадує етюдність. Щоб подолати це від-

чуття у слухача, інтерпретатор, виконуючи багато-регістрові пасажі, прагне надати їм певної структурованості за рахунок агогічних та динамічних зрушень. Розвиваючи розділи фіналу не мисляться як суто віртуозні, спрямовані на показ технічних можливостей піаніста (це особливо ясно унаочнюється в мажорній кодї, яка вступає після валторнового сигналу і є апофеозом стрімкого моторно-танцювального руху, що підкреслено авторською ремаркою *brillante*). Досягаючи максимального темпу, А. Рубінштейн у кодї прагне чітко інтонувати фігураційні елементи етюдного зразку, до чого знову використовуються майже непомітні агогічні зрушення.

Характеристика романтичної моделі виконання шопенівських Концертів була б неповною без згадування імені видатної польської артистки, однієї з зірок піанізму ХХ століття, Галини Черни-Стефанської (1922–2001). Факти творчої біографії цієї широко відомої у світі піаністки дають підстави характеризувати її виконавський стиль як універсальний. Та попри те, що її репертуар складали твори абсолютно різних епох, від Бароко до сучасності, більше за все вона була відомою своїми виконаннями творів Ф. Шопена (Culture pl., 2001).

Виконавський стиль Г. Черни-Стефанської формувався на основі різних витоків, серед яких основними була школа А. Корто, у якого вона вчилася в Парижі на початку своєї кар'єри, і творчі настанови знаменитого польського педагога-піаніста Ю. Турчинського (Варшавська консерваторія). Справжнє визнання на світовому рівні прийшло до піаністки після перемоги на міжнародному конкурсі піаністів імені Ф. Шопена (1949), де вона розділила першу премію з Б. Давидович. Виконавська манера Г. Черни-Стефанської лише умовно відповідає категорії «романтична гра», хоча цей естетичний напрям був для неї провідним. Оволодіваючи майстерністю, поповнюючи свій репертуар творами різних епох та стилів (поряд з Ф. Шопеном, вони належали французьким клавесиністам, Л. ван Бетховену, Р. Шуману, Е. Грігу, сучасним польським авторам), піаністка, як писали критики, показала себе «точною та інтелектуальною», хоча «її виконання не можна поставити в один ряд з Рубінштейном» (Summers, 2001). Але відзначимо, що така характеристика була надана піаністці в 1958 році.

Саме музика Ф. Шопена відкрила перед Г. Черни-Стефанською шлях до вершин інтерпретаційної майстерності: її запис на *Deutsche Grammophon*, що включав вибрані мазурки, Першу та Четверту балади, а також *Andante Spianato* і Блискучий Полонез ор. 22, був характеризований як «неймовірно поетичне виконання танців... абсолютно приголомшливе» (там само).

Виконання Першого концерту Ф. Шопена (1955 рік, оркестр Чеської філармонії, диригент Вацлав Сметачек) було для Г. Черни-Стефанської першим масштабним показом власного розуміння шопенівського стилю, пропущеного через індивідуальне виконавське світовідчуття. Велика форма, насичена різноманітним тематизмом, давала піаністці можливість показати всі відтінки особистісного сприйняття шопенівської лірики та пафосу, які поєднуються, зокрема, у першій частині Концерту *e-moll*. Піаністка як представниця романтичного нахилу у трактовці цієї музики, а також як полька, віддає перевагу ліриці, переносючи присутні у першій частині Концерту елементи героїки на другий план.

Разом з тим, легкість і прозорість, властиві трактовці піаністкою тем першої частини Концерту *e-moll*, не виключають внутрішньої схвильованості, а також свідомого відтворення жанрового начала – полонезності, яке особливо відчувається у темі головної партії. Загальний тон інтерпретації, що розглядається, задає оркестрова експозиція, у якій вже заздалегідь враховано певні особливості виконавської манери Г. Черни-Стефанської. Це стосується темпу, який тяжіє скоріше до *moderato*, ніж до *allegro* (авторська ремарка до цієї частини – *Allegro maestoso*), а також динаміки, контрасти якої не акцентуються, а ніби згладжуються.

У фортепіанній експозиції Г. Черни-Стефанська прагне до філігранного окреслення кожної «деталі» фактури, використовуючи для цього мікрорубато, яке не порушує загального плину музичного розвитку «по висхідній». Це стосується показу теми головної партії, заснованого Ф. Шопеном на парафразах двох хореїчних мотивів – піднесеного з яскраво відчутними рисами полонезного ритму в партії лівої руки піаніста та лірико-пісенного, на основі якого виникають довгі віртуозні пасажі.

Центром уваги піаністки стає тема побічної партії, яка характеризується «ноктюрновою співучістю (*cantabile*)» у поєднанні з «пристрасним ліричним *espressivo*» (Томашевський, 2011: 510). Виконавиця обирає як провідний перший компонент цього звукообразу – кантабільний, що дозволяє їй розгортати матеріал побічної партії як запрограмовану самим Ф. Шопеном «нескінченну мелодію» (там само). Це стосується і заключної партії, заснованої на тій же темі, яка ніби огортається стрімкими віртуозними пасажами, але зберігає всередині них свою співочу якість.

Яскраво виражений ліричний відтінок мають в інтерпретації Г. Черни-Стефанської і фортепіанні розділи, представлені в розробці. Це, зокрема, виразний показ матеріалу теми побічної партії, яка подається у розцвіченні звуковими розсипами, атрибутом яких завжди є знамените шопенівське *rubato*, яким досконало володіє польська піаністка.

Пісенно-кантиленне забарвлення багатьох фрагментів музики I частини Концерту, здійснене Г. Черни-Стефанською, логічно передуює його ліричному центру – *Romance*. Музика *Larghetto* самим Ф. Шопеном позначалася як «не сильна», «спокійна, меланхолічна» (цит. за: Томашевський, 2011: 510). Передача цього емоційного стану засобами фортепіанної кантилени цілком вдається піаністці, в інтерпретації якої *Romance* постає як справжня інструментальна пісня-спогад з легким відтінком сентиментальності. Розвиток матеріалу в *Larghetto* будується за принципом контрольованої імпровізації, який породжує багаторазові покази однієї і тієї ж теми, оновлювані засобами орнаментики. Як слушно зауважує Аі Чіа-Хуей, ця частина має ознаки ноктюрну (Chia-Huei, 1986: 28) – надзвичайно важливого для композитора жанру. Цю сторону музики II частини Концерту Г. Черни-Стефанська цілком враховує, додаючи до засобів композиторської динамізації форми власне виконавські, засновані на мікрозмінах динаміки, артикуляції, а також на дуже економно використовуваній агогії.

Так, п'ятиразове проведення основної теми «Романсу», у додаток до шопенівського варіювання, збагачується піаністкою за рахунок кожен раз іншого розподілу динамічних «вилочок», які не впливають на загальний рух до кульмінацій, як «місцевих», так і загальної. Остання

припадає на третю тему цієї частини, яка звучить лише один раз і контрастує зі своїм оточенням більш схвильованим характером, підкресленим мінорною тональністю та авторською ремаркою *agitato*. Як і замислено Ф. Шопеном, Г. Черни-Стефанська масштабно не розгортає цей матеріал, залишаючись в межах інструментального співу середньої гучності, який у цьому випадку репрезентує своєрідну модуляцію від романсової пісенності до аріозності.

Що стосується інтерпретації фіналу Концерту *e-moll*, то тут польська піаністка дотримується загальної концепції свого бачення музики цього твору. Як вже відзначалося, вона складається як синтез жанрового (за шопенівською задумкою, Концерт є жанровим варіантом симфонії) та емоційно-ігрового (кантиленно-лірична основа тематизму) начал. У відповідності до пріоритету останнього (що характерно і для шопенівського задуму) Г. Черни-Стефанська і трактує обидві теми *Rondo* – танцювальну в рефрені (краков'як) та пісенну в епізоді (який може вважатися і темою побічної партії форми рондо-сонати). У першій з тем піаністка знаходить приховані пісенні звороти, які потім актуалізуються у другій, що дає їй можливість об'єднати в межах цілісної звукової концепції всю музику *Rondo*.

Особливу увагу виконавиця приділяє орнаментальному варіюванню, знаходячи у ньому приховану тематичну якість, що ще раз підкреслює її прагнення до ліризації форми. З особливою наочністю це виявляється в темі побічної партії, яку Ф. Шопен викладає октавними унісонами, акцентуючи тим самим її лінійно-мелодичну природу. Розвиваючи цю шопенівську ідею, Г. Черни-Стефанська об'єднує в межах поступального руху в царині фактурної горизонталі всі компоненти викладу, кожен з яких вимальовується рельєфно, але спеціально не виокремлюється, складаючи частину загальної фактурно-тематичної побудови. Тут велику роль грають засоби артикуляції та динаміки, які Г. Черни-Стефанська розподіляє по-різному при повторях обох тем, доповнюючи тим самим динамічний профіль композиції фінального *Rondo*.

У виконанні Г. Черни-Стефанської Перший концерт набуває відчутних гендерних рис – фемінності, яка доповнює загальний романтичний нахил інтерпретації, здійсненої піаністкою. Фемінність по-

роджує такі якості інтерпретаційних підходів до музичного твору, як підвищена емоційність, ліричність (навіть у такому вираженні, як сентиментальність). В інтерпретації Г. Черни-Стефанської ці риси, безумовно, присутні, але відчувається і прагнення піаністки вийти за межі жіночості у відтворенні шопенівських звукообразів. Це, насамперед, тяжіння до «крупного штриху» в змалюванні тем Концерту, які мисляться у певній логічній послідовності і створюють вибудовану виконавицею наскрізну лінію розвитку, яку вона знаходить у самому авторському тексті. Притаманна феміністичному типу висловлювання емоційна зверхність в інтерпретації музичних образів у виконанні Г. Черни-Стефанської зберігається, але ніколи не виходить за межі об'єктивного «стану речей», що стосується навіть матеріалу *Larghetto*, де піаністка йде шляхом підкреслення наративності умовного музичного «сюжету», про який згадував сам Ф. Шопен.

Висновки. Наведений вище аналіз доводить, що обидві розглянуті версії фортепіанних Концертів Ф. Шопена тяжіють до романтичної моделі інтерпретації, головною рисою якої є великий ступінь «втручання» виконавця в ті складові музичного твору, що входять до його компетенції, відомі також як «виконавські засоби виразності».

Втім, цілком природно, що ці виконавські прочитання не є аналогічними за своєю сутністю – що пояснюється не лише абсолютно очевидними причинами (такими, як виконання двох різних концертів чи гендерна специфіка виконавства), але й індивідуальними художніми настановами піаністів, їх неповторним виконавським стилем. Так, А. Рубінштейн тяжіє до дещо уповільнених темпів у багатьох розділах Концерту, зокрема першої частини, до підкреслення пісенності в тих випадках, де це доречно та не протирічить композиторському тексту. Г. Черни-Стефанська тяжіє до підкреслення емоційно-ігрового начала в Концерті, надзвичайно багато уваги приділяючи диференціації типів інтонацій, артикуляції та динаміці. Звісно ж, вона не заперечує ліричну природу твору, в деяких темах підкреслюючи її як провідну жанрову основу. Варто згадати і прагнення виконавиці до подолання стереотипів про «жіночу» гру музики Ф. Шопена, що виявляється в тяжінні до «крупного штриху» і побудові масштабної цілісної лінії розвитку твору.

Перспективи подальшої розробки теми криються в можливостях вивчити інші інтерпретації зазначених Концертів Ф. Шопена, що тяжіють як власне до романтичної моделі виконавства, так і до інших – класичної або імпресіоністичної.

ЛІТЕРАТУРА

- Кадцын, Л. М. (1989). *Творчество слушателей (механизм слухового восприятия инструментальных произведений)*. (Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения). Киевская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. Киев.
- Катрич, О. Т. (2006). *Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичний та естетичний аспекти)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ.
- Москаленко, В. Г. (1994). *Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа)*. Киев: Госконсерватория.
- Москаленко, В. Г. (1998). Творческий аспект музыкального стиля. *Київське музикознавство*, 1, 87–93.
- Москаленко, В. Г. (2012). *Лекции по музыкальной интерпретации*. Киев: Киевская государственная консерватория.
- Сокол, О. В. (1996). *Стилистика музичного мовлення та термінологічні ремарки*. (Автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства). Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ.
- Томашевский, М. (2011). *Шопен: Человек, творчество, резонанс*. (Пер. с польск. Левона Акопяна и Елены Янус). Москва: Музыка.
- Шаповалова, Л. В. (2007). Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 20, 218–229.
- Шаповалова, Л. В. (2008). *Музыка як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості*. (Автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства). Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ.
- Шаповалова, Л. В. (2010). Как возможно когнитивное музыкознание? *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 29, 549–565.
- Chia-Huei, Ai. (1986). *Chopin's Concerto in E Minor, op. 11: an Analysis for Performance*. (Extended abstract of PhD thesis). Ohio State University. Columbus, OH.

- Culture.pl. (2001). Halina Czerny-Stefańska. Retrieved from <https://culture.pl/pl/tworca/halina-czerny-stefanska>
- Hudson, Barton (1996). “„Stolen Time: The History of Tempo Rubato.” By Richard Hudson”. *Performance Practice Review*: Vol. 9: No. 2, Article 7. DOI: 10.5642/perfpr.199609.02.07.
- Niecks, F. (1902). *Frederick Chopin as a Man and Musician*. (Vols. 1–2). Retrieved from: <https://www.gutenberg.org/files/4973/4973-h/4973-h.htm>
- Summers, J. Halina Czerny-Stefańska (1922–2001). Retrieved from: https://www.naxos.com/Bio/Person/Halina_Czerny_Stefanska/38982.
- Whiteside, A. (1997). *Abby Whiteside on Piano Playing. Indispensables of Piano Playing & Mastering the Chopin Etudes and Other Essays*. Portland, Oregon: Amadeus Press.

REFERENCES

- Chia-Huei, Ai (1986). *Chopin's Concerto in E Minor, op. 11: an Analysis for Performance*. (Extended abstract of PhD thesis). Ohio State University. Columbus, OH [in English].
- Culture.pl. (2001). Halina Czerny-Stefańska. Retrieved from: <https://culture.pl/pl/tworca/halina-czerny-stefanska> [in Polish].
- Hudson, B. (1996). Hudson, Barton (1996). “„Stolen Time: The History of Tempo Rubato.” By Richard Hudson”. *Performance Practice Review*: Vol. 9: No. 2, Article 7. DOI: 10.5642/perfpr.199609.02.07 [in English].
- Kadtsyn, L. M. (1989). *Listeners' creativity (mechanism of auditory reception of musical works)*. (Extended abstract of Doctoral diss.). P. I. Tchaikovsky Kyiv State Conservatory. Kyiv [in Russian].
- Katrych, O. (2006). *Individual style of the musician-performer (theoretical and aesthetic aspects)*. (Extended abstract of Candidate's thesis). P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv [in Russian].
- Moskalenko, V. H. (1994). *Creative aspect of musical interpretation (to the problem of analysis)*. Kyiv: Goskonservatoriya [in Russian].
- Moskalenko, V. H. (1998). Creative aspect of musical style. *Kyiv musicology*, 1, 87–93 [in Russian].
- Moskalenko, V. H. (2012). *Lectures on musical interpretation*. Kyiv: Kyiv State Conservatory [in Russian].

- Niecks, F. (1902). *Frederick Chopin as a Man and Musician*. (Vols. 1–2). Retrieved from: <https://www.gutenberg.org/files/4973/4973-h/4973-h.htm> [in English].
- Shapovalova, L. V. (2007). Performer's reflection as an object of interpretology. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, Theory and Practice of Education*, 20, 218–229 [in Ukrainian].
- Shapovalova, L. V. (2010). How is the cognitive musicology possible? *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, Theory and Practice of Education*, 29, 549–565 [in Russian].
- Shapovalova, L. V. (2008). *Music as an analogue of personality: to the problem of reflexive consciousness*. (Extended abstract of Doctor's diss.). P. I. Tchaikovsky National Musician Academy of Ukraine, Kyiv [in Ukrainian].
- Sokol, O. V. (1996). *Stylistics of musical work and terminological remarks*. (Extended abstract of Doctoral diss.). P. I. Tchaikovsky Kyiv State Conservatory. Kyiv [in Ukrainian].
- Summers, J. Halina Czerny-Stefańska (1922–2001). Retrieved from https://www.naxos.com/Bio/Person/Halina_Czerny_Stefanska/38982 [in English].
- Tomashevsky, M. (2011). *Man, creativity, resonance*. (Translation from Polish by L. Akopian and E. Yanus). Moscow: Muzyka [in Russian].
- Whiteside, A. (1997). *Abby Whiteside on Piano Playing. Indispensables of Piano Playing & Mastering the Chopin Etudes and Other Essays*. Portland, Oregon [in English].

Pavlo knysh

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student, the Department of Music Theory
e-mail: prakoso.1234567790@gmail.com
ORCID ID: 0000-0003-3791-7501

Romantic interpretative model of F. Chopin's Piano Concertos in A. Rubinstein's (First Concerto) and H. Czerny-Stefańska's (Second Concerto) versions

The Romantic model of interpretation is characterized by significant influence of an interpreter on the composer's text in those part, which is the field of performer's responsibility, and it is an alternative to the Classical as well

as the Impressionistic models proposed by some scholars. **The purpose** of the present research is to reveal the features of Romantic interpretational model of F. Chopin's Piano Concertos based on examples of various performers' versions. The article analyses the performances of F. Chopin's Piano Concertos by two outstanding pianists of the XX century, A. Rubinstein and H. Czerny-Stefańska; it is revealed how the Romantic mode of interpretation is embodied in their sound versions of these pieces. The individual approaches of the performers to the choice of temps are studied; it is revealed how the pianists emphasise the genre genesis of the certain themes of the Concertos. The performance style of H. Czerny-Stefańska's is briefly outlined, since she is much lesser-known in Ukrainian musicologic space than A. Rubinstein.

At the first time the idea of three interpretative models (Romantic, Classical, Impressionistic) is applied to the musical material of F. Chopin's piano Concertos regarded in the article.

Based on analysis, **the conclusion** is made that the both version of Piano Concertos by F. Chopin considered in the study lean to the Romantic model of interpretation. At the same time, it is quite natural that they are not the same in their essence that can be explained both, by obvious reasons (the choice of different Concertos or gender-determined performing differences), and by individual artistic preferences of the pianists, by their unique performance styles. For instance, A. Rubinstein chooses somewhat slowed down temps in multiple passages of the Concerto, including its first movement, he emphasises the song features of many themes in the cases where it is appropriate and does not contradict what was written by the composer. H. Czerny-Stefańska tends to accentuate emotionally-playful essence of the Concerto, as she focuses her attention on different types of intonation, articulation, dynamics etc. Obviously, she does not neglect lyrical nature of the work, in several themes stressing it as a predominant genre genesis. Nevertheless, H. Czerny-Stefańska aims to break the stereotypes of "feminine performance" of F. Chopin's music, which can be seen in tendency to "wide strokes" and creation of through line of musical development.

Key words: F. Chopin; interpretation; Romantic model; A. Rubinstein; H. Czerny-Stefańska; piano concerto.

Стаття надійшла до редакції 11 червня 2022 року

Розділ 2. □ Section 2.

З історичної спадщини

From historical heritage

УДК 78.071:005.336.5:378.22.

DOI 10.34064/khnum1-6307

Сердюк Ярослава Олександрівна

Харківська державна академія культури,

кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри фортепіано

e-mail: yaroslava_serdyuk@yahoo.com

ORCID ID: 0000-0002-4007-5563

Еволюція камерно-інструментальної творчості Аманди Майєр

Тема представленої статті пов'язана із новітньою практикою залучення до репертуару та наукового обігу творів маловідомих або забутих жінок-композиторок. У розвідці вперше в українському музикознавстві дано огляд камерно-інструментального доробку Аманди Майєр-Рентген – шведської скрипальки та композиторки, чия творчість широко не висвітлювалась не лише у вітчизняному, але й у зарубіжному музикознавстві. Метою статті є періодизація камерної творчості мисткині, вивчення еволюції її індивідуального стилю в цій жанровій сфері. Аналіз партитур творів А. Майєр дозволив виявити основні тенденції розвитку камерно-інструментального стилю композиторки: прагнення до симфонізації камерної музики; розширення образної палітри (панування лірико-драматичного начала в перших зрілих творах, синтез лірико-драматичної, лірико-епічної, епіко-героїчної, фольклорно-жанрової образних сфер у пізніших); активні пошуки індивідуального рішення жанру скрипкової мініатюри, в якому найяскравіше втілюються шведські національні музичні традиції.

Ключові слова: *жінки-композиторки; Аманда Майєр; шведська скрипалька і композиторка; камерно-інструментальні твори; скрипкова соната; фортепіанне тріо; струнний квартет; фортепіанний квартет.*

Постановка проблеми. В сучасній виконавській практиці та наукових дослідженнях досить яскраво простежується тенденція до розширення репертуару та збагачення матеріалу для музикознавчих розвідок завдяки залученню творів маловідомих або забутих митців, зокрема й жінок-композиторок. Творчість останніх у світовому, переважно англomовному, науковому дискурсі, в цілому розглядається досить побіжно; публікації, присвячені жінкам-композиторкам, здебільшого мають оглядовий характер, побудовані як довідкові матеріали (Laurence, 1978; Block & Neuls-Bates, 1979; Grove & Julie, 1996; Briscoe, 2004; Bowers, 2005; Golden, 2022; Pugsley, 2022). Також жіночі композиторські персоналії частіше за все вивчаються у контексті проблеми гендерної нерівності або з позицій гендерної психології (Gates, 1994; Citron, 2010)¹. У зв'язку з цим відчувається певний брак більш ґрунтовних і детальних суто музикознавчих досліджень творчого доробку мисткинь.

Однією з жіночих постатей, практично невідомих у вітчизняному музикознавстві і мало вивчених також і в інших країнах, є шведська скрипалька, композиторка, піаністка та органістка Аманда Майєр-Рентген (Amanda Maier-Röntgen, 1853–1894) – випускниця Королівської академії музики в Стокгольмі (перша жінка, що отримала звання «Musik Direktor» після її закінчення) та Лейпцизької консерваторії, де вона була ученицею Карла Рейнеке з композиції та Енгельберта Рентгена (Engelbert Röntgen), концертмейстера скрипок в оркестрі Гевандгауза. Аманда Майєр активно гастролювала Європою як скрипалька, її творчість досить високо оцінювалася критиками і сучасниками. Відвідувачами домашніх концертів, які вла-

¹ Подібний підхід розповсюджений також і в літературознавстві, наприклад, робота І. Девдюк і С. Нісевич присвячена темі фемінізму, образу жінки мисткині та проблемі її самовираження в літературних творах жінок-письменниць кінця XIX – початку XX століття (Devdiuk & Nisevych, 2020).

штовували мисткиня та її чоловік, також композитор, Юліус Рентген, були Й. Брамс, К. Шуман, Е. Гріг з дружиною, А. Рубінштейн (Öhrström, n. d.).

Ім'я А. Майєр, надовго забуте після її смерті, останнім часом заново відкривається й популяризується у світі завдяки зусиллям як Шведського музичного товариства, так і інших європейських та американських музикантів. В Україні твори Аманди Майєр виконувалися, зокрема, авторкою цієї статті (фортепіано) та Анастасією Лихошерстовою (скрипка) в Харкові в жовтні 2020 року, в концерті-перформансі «ВідчутнаЯ» в рамках проєкту «ПрозораЯ», присвяченому творчості жінок-мисткинь, що відбувся за підтримки Центру гендерної культури². Наразі авторці статті невідомо про інші факти виконання творів А. Майєр в Україні.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Постать А. Майєр побіжно згадується в низці праць, присвячених шведській музичній культурі (Jönsson, 1995; Karlsson, 1994; Öhrström, 1987; Öhrström & Eriksson, 1995; Riemann, 2017; Laurence, 1978), у довідкових матеріалах (Öhrström, n.d.; Riemann, 2017; Laurence, 1978), у дослідженнях, присвячених іншим композиторам: Й. Брамсу, Е. Грігу, Ю. Рентгену (Internationaler Brahms-Kongress Gmunden, 2001; Hofmann & Hofmann, 2006; Grieg, 2001; Vis, 2007).

Єдиним достатньо змістовним науковим дослідженням, присвяченим саме постаті А. Майєр, наразі є дисертація Дженіфер Мартін з університету Торонто (Martyn, 2018). Дослідниця докладно розглядає біографію й, зокрема, виконавську діяльність мисткині. Останній розділ роботи присвячений вивченню впливу гендерної нерівності на творчу діяльність жінок-музиканток у XIX столітті. Однак, попри те, що у праці Дж. Мартін міститься повний список творів А. Майєр із роками їх написання й відомостями про їх публікацію, авторкою не здійснено ґрунтовного музикознавчого аналізу саме композиторського доробку мисткині.

² Інформація про проєкт і його заходи, зокрема, про концерт з творів жінок композитрок міститься на Інтернет ресурсах Харкова (Концерт перформанс ВідчутнаЯ від творчого об'єднання *Classical Underground* та Олени Ермішкіної... (2020, 15 жовт.); ПрозораЯ – живий процес у часі та просторі ..., 2020, 17 листоп.).

Отже, **метою** пропонованої розвідки є характеристика камерної творчості Аманди Майєр, її періодизація та висвітлення особливостей еволюції камерно-інструментального стилю композиторки.

В дослідженні задіяні такі методи, як історико-біографічний (для визначення основних етапів творчого шляху А. Майєр); історико-стильовий (для вивчення контексту, в якому складався авторський стиль мисткині); жанрово-стильовий (для вивчення особливостей втілення тих чи інших жанрів у творчості композиторки); також аналітичні музикознавчі методи (для вивчення композиційно-драматургічних особливостей окремих творів).

Виклад основного матеріалу дослідження. Аманда Майєр-Рентген (Кароліна Аманда Еріка Майєр-Рентген) народилася у невеликому шведському місті Ланскрона. Канадська дослідниця Дж. Мартін виокремлює в життєвому шляху мисткині такі періоди: дитинство (від року народження, 1853, до 1869 – року вступу до Королівської академії музики у Стокгольмі), стокгольмський період, час навчання у Королівській академії музики (1869–1873); період після закінчення цього закладу, пов’язаний з навчанням у Лейпцизькій консерваторії, коли композиторка жила поміж двома країнами – Швецією і Німеччиною, та з активною концертно-гастрольною діяльністю (1873–1880); проміжок часу між 1880 та 1886 роками музикознавиця позначає як «Marriage, Family, and Music», оскільки у 1880 році Аманда Майєр одружується з композитором Юліусом Рентгеном, сином її викладача зі скрипки Енгельберта Рентгена; після весілля і народження двох синів вона продовжує виконавську та композиторську діяльність, але в значно меншому обсязі, ніж раніше. Останній період життя музикантки (1886–1894) пов’язаний зі спробами подолати хворобу на туберкульоз, яка врешті-решт призвела до досить ранньої смерті мисткині у 1894 році (Martyn, 2018: 6).

Визначаючи основні фази професійного становлення А. Майєр як композиторки, логічним видається виокремити у її творчому шляху ранній та зрілий періоди. Враховуючи як біографічні, так і суто музично-стильові чинники, говорити про пізній період творчості мисткині вважаємо недоцільним. Так, А. Майєр через її смерть у віці 41 року не можна віднести до композиторів, що, за висловом Н. Савицької,

«пройшли повний, нормативний віковий цикл, який увінчався продуктивною у професійному сенсі фазою пізньої зрілості» (Савицька, 2010). Також останні твори композиторки, хоча й синтезують та репрезентують в кульмінаційному вираженні певні риси, започатковані в попередніх опусах, все ж не містять багатьох ознак, що, згідно з концепцією Н. Савицької, зазвичай притаманні саме пізнім композиторським стилям.

Серед таких – «якісна відмінність творінь, написаних у межах пізнього періоду, від загально-стильової норми»; радикальне оновлення, інтегрування або цілковита відмова від елементів попередніх стилів. На семантичному рівні – звернення до глобальних проблем буття, сакральної тематики, на образно-емоційному – зниження експресії, «настрої упокорення, примирення, втіхи», що «забарвлюються елегійними обертонами», «зближення і взаємопереходи емоційних станів» замість їх «типово романтичної поляризації». На рівні виражальних засобів – прояснення, досягнення високої міри узагальнення, гіпертрофія певних стилістичних елементів, кристалізація – аскетизм виразового арсеналу, зростання ролі конструктивного фактору мислення, прояви автобіографічної пам'яті, алюзійність (Савицька, 2010).

Оскільки ніяких відомостей про композиторські спроби А. Майєр у дитячі роки, до навчання в Королівській академії музики у Стокгольмі, не збереглося, то раннім періодом слід вважати саме час, проведений у цьому закладі, коли й були написані перші відомі дослідникам твори. Зрілий період починається після закінчення навчання у Стокгольмі зі створення Сонати для скрипки і фортепіано (1873) – опусу, що отримав певне визнання ще за життя композиторки й був виданий у Стокгольмі, художній рівень якого свідчить про набуття авторкою високої майстерності та кристалізацію певних рис індивідуального стилю. Разом з тим, зрілий період творчості композиторки також може піддаватися внутрішній диференціації, оскільки часовий відрізок від 1873 до 1880 року – року одруження – відмічений значно більш активними творчими пошуками, більшим розмаїттям жанрів та інструментальних складів (окрім камерно-інструментальних творів, були написані також Концерт для скрипки з оркестром та камерно-вокальні опуси), ніж подальші роки життя А. Майєр. Врешті-решт навіть

у кількісному плані він був більш плідним, ніж роки після 1880-го, коли композиторка зосереджується переважно на п'єсах для скрипки і фортепіано та камерних ансамблях великого складу, і загалом її творча активність знижується.

Дж. Мартін в своїй дисертації наводить два окремі списки творів А. Майєр: перший містить твори, партитури яких опубліковані або збереглися у вигляді рукописів, другий є переліком втрачених творів композиторки, але таких, що згадувалися у щоденниках, листах А. Майєр або її близьких та інших документах. Дж. Мартін також наводить декілька назв творів, існування яких ставить під сумнів, оскільки воно не підтверджується ані наявністю партитур в архівах, ані згадками в епістолярній спадщині композиторки (наприклад, Квартет для скрипки, альту, кларнета і фортепіано, Фортепіанний квінтет) (Martyn, 2018: 196–220).

Отже, згідно з дослідженням Дж. Мартін, А. Майєр належать такі камерно-інструментальні твори: 25 Прелюдій для фортепіано (1869), Романс для скрипки і фортепіано ре-мінор (1870, втрачений), Фантазія для скрипки і фортепіано мі-мінор (1872, партитуру втрачено), Соната для скрипки і фортепіано сі-мінор (1873), Тріо для двох скрипок і фортепіано (1873, рукопис втрачено), Тріо для скрипки, віолончелі і фортепіано Мі-бемоль мажор (1874), Струнний квартет Ля-мажор (1877), Тема з варіаціями для скрипки, альту і фортепіано (1877, партитуру втрачено), Соната для альту і фортепіано ля-мінор (1877, рукопис втрачено), Шість п'єс для скрипки і фортепіано (дата публікації – 1879), «Nordiska Tonbilder» для скрипки і фортепіано (1879, втрачено), Сюїта для скрипки і фортепіано До-мажор (ймовірно, 1881, партитуру втрачено), «Шведські мелодії й танці» для скрипки і фортепіано (1882), Інтермеццо для фортепіано (1887, втрачено) «Діалоги» – цикл мініатюр для фортепіано (1883, у співавторстві з Ю. Рентгеном), Квартет для скрипки, альту, віолончелі і фортепіано мі-мінор (1891), «Прощальний марш» для фортепіано в чотири руки, скрипки, альту і віолончелі (1893, рукопис втрачено).

На жаль, єдиним твором раннього періоду, рукопис якого зберігся, є 25 Прелюдій для фортепіано. Ці п'єси, вірогідно, є першою композиторською спробою А. Майєр, їхній суто навчальний характер

дуже помітний: всі вони мають форму класичного періоду з розширенням чи доповненням, дуже просту акордову фактуру із невеликою кількістю підголосків. У другому реченні зазвичай відбувається секвентний розвиток матеріалу. Спектр тональностей Прелюдій не дозволяє говорити про спроби створення циклу або опусу з ознаками циклізації, скоріше бачимо тут низку вправ у жанрі фортепіанної мініатюри. Єдиною рисою, яка простежується вже в цих учнівських п'єсах і отримує свій розвиток у наступних творах А. Майєр, особливо в повільних частинах сонатних циклів, є тяжіння до простої, але пластичної, гнучкої та природної мелодики, в якій подекуди відчувається народно-пісенне коріння.

Можемо констатувати, що різниця між цими п'єсами та Сонатою для скрипки і фортепіано, яка відкриває зрілий період творчості композиторики і представляє безсумнівний інтерес для виконавців, слухачів і дослідників, є колосальною. Вочевидь, А. Майєр здолала великий професійний шлях, komponуючи наступні після фортепіанних прелюдій твори (Романс, Фантазію для скрипки і фортепіано), але простежити його не видається можливим через відсутність нотного матеріалу.

Соната для скрипки і фортепіано h-moll являє собою класичний тричастинний цикл. У цьому творі вже відчутні ті риси, які і в подальшому визначатимуть композиторське обличчя А. Майєр. Це тяжіння насамперед до ліричної та лірико-драматичної образності, виявлення тонких психологічних нюансів, і, разом з тим, доповнення лірики епічними, героїчними, жанрово-скерцозними, жанрово-танцювальними образами. Тематизм Сонати спирається на пісенність шубертівсько-мендельсонівського плану та фольклорні витoki, гармонічна мова тяжіє в основному до класичної функціональності. Важливими рисами, які також проявились у Сонаті для скрипки і фортепіано й стануть характерними для інших творів А. Майєр, є прагнення до рівноправності всіх партій в ансамблі (фактурна насиченість, значна технічна складність фортепіанної партії), ясність, лаконічність, структурованість форми, динамічність розробкових розділів, інтонаційна спорідненість тематизму. Також помітну роль у стилістиці твору відіграють поліфонічні прийоми, що застосовуються навіть у ліричній частині (акомпанований канон у середньому розділі).

Відкривається цикл сонатним *Allegro* лірико-драматичного характеру (h-moll), друга його частина – *Andantino – Allegretto, un poco vivace – Tempo I* (G-dur) виконує драматургічну функцію ліричного центру та скерцо одночасно, фінал – *Allegro molto vivace* (h-moll) має класичну рондо-сонатну структуру, в ньому переважає не стільки ліричний, скільки жанровий, епічний, героїко-драматичний образні модуси. Соната завершується урочистою кодою, що стверджує однойменну мажорну тональність (H-dur). Це свідчить про вільне втілення композиторкою драматургічних концепцій, притаманних як бетховенським симфонічним циклам, так і багатьом романтичним сонатам, зокрема Р. Шумана та Й. Брамса.

Наступним твором, написаним під час навчання в Лейпцизі, партитура якого збереглася, є **Тріо для скрипки, віолончелі і фортепіано Es-dur** (1874). Поряд з цим опусом були створені Тріо для двох скрипок і фортепіано (1873), партитуру якого було втрачено, Струнний квартет A-dur (1877), що говорить про тяжіння А. Майер до розширення інструментальних складів, більш масштабного «оркестрового» звучання у цей період. У порівнянні з Сонатою також «розростаються» й часові масштаби циклу: Тріо складається з чотирьох частин – *Allegro, Scherzo, Andante, Allegro con fuoco*. Обидва ці параметри вказують на прагнення композиторки до симфонізації камерної музики.

Фортепіанне тріо демонструє й інший порівняно із Сонатою для скрипки і фортепіано образний нахил: його загальний характер визначають не стільки лірико-драматичний, скільки лірико-епічний та епіко-героїчний виразні комплекси. Варто також зазначити, що у Тріо, на відміну від скрипкової Сонати, сильніше відчувається вплив не лише романтичних традицій умовної «лейпцизької школи», але й класичних, зокрема бетховенських, а також – стилістики тріо Ф. Шуберта. Це відбивається на рівні композиції (чотиричастинний цикл зі скерцо на другій позиції став типовим для жанру тріо, починаючи з Л. ван Бетховена, прийом побудови першої хвилі розробки першої частини на матеріалі заключної партії, відхилення в далекі тональності на початку розробкових розділів є характерними для сонатних форм Ф. Шуберта); на фактурному та синтаксичному рівнях: у прийомах ансамблевого письма, таких як унісонний виклад тем всіма ін-

струментами, діалогічне протиставлення звучання ансамблевих *tutti* та *solo* окремих інструментів, імітаційні елементи в партіях струнних, поліфонічні прийоми в розвиваючих розділах.

Порівняно із Сонатою для скрипки і фортепіано, у Тріо значно зростає роль інтонаційної спорідненості тематизму, похідних контрастів, тематичних арок, що є типовим для романтичної камерної музики, але стає новою рисою у творчості А. Майєр.

В цьому творі також отримують подальший розвиток індивідуальні особливості композиторського письма А. Майєр, що намітилися у скрипковій Сонаті: лаконізм композиції, пластичність мелодичних ліній, плинність та зв'язність форми, обумовлена інтонаційною спорідненістю тем, «відкритістю» синтаксичних структур та вуалюванням кадансів; динамічність розробкових розділів, чим тріо А. Майєр відрізняється від тріо як Ф. Шуберта і Ф. Мендельсона, так і, частково, Л. ван Бетховена, оскільки в розробки пізніх тріо останнього проникає лірична споглядальність.

Також окремі мелодичні та гармонічні звороти Тріо А. Майєр викликають асоціації зі скандинавським музичним фольклором.

Струнний квартет, написаний на три роки пізніше, з одного боку, продовжує тенденції, що намітилися у попередніх творах, з іншого – привносить нові риси порівняно зі скрипковою Сонатою та фортепіанним Тріо. Якщо композиція Тріо відрізнялася класичною врівноваженістю, то у Квартеті А. Майєр ніби віддає данину певним традиціям жанру, що, починаючи з часів віденських класиків, особливо Л. ван Бетховена, часто мислився композиторами як своєрідне поле для експериментів. Це проявляється як на рівні загальної будови циклу, так і на рівні композиції окремих частин. Так, чотиричастинна структура Квартету (з повільною другою частиною і скерцо на третій позиції, на відміну від Тріо) є тонально незамкненою: перша частина написана в А-dur, друга – *Andante* – в D-dur, скерцо в cіs-moll, фінал – в fіs-moll. Принцип тональної розімкненості розповсюджується також і на внутрішню будову частин, структуру окремих епізодів. Так, тематичний матеріал побічної партії першої частини у репризі далеко не одразу приходить до основної тональності: першу тему ІІІ подано в паралельному мінорі, і лише друга звучить у А-dur; теж саме стосу-

ється проведення основного тематичного матеріалу й у репризі фіналу: тема головної партії спочатку звучить у а-moll і тільки потім у основній тональності частини, fis-moll. Слід також відмітити активний тональний рух не лише в розвиваючих частинах, але й в експозиційних: вже головна партія першої частини містить відхилення в далекі тональності (наприклад, низьких VII і VI шаблів); відхід від класичних тональних співвідношень на рівні циклу і будови окремих частин (тональність першої теми побічної партії першої частини є верхньою медіантою відносно основної тональності, і в цій самій тональності написано й третю частину, а тональність фіналу, навпаки, є нижньою медіантою відносно основної тональності А-dur). Водночас велику роль у Квартеті починають відігравати тональні арки: наприклад, і перша тема побічної партії в експозиції першої частини, і третя частина написані в cis-moll, проведення першої теми ПП в репризі першої частини ніби готує тональність фіналу (fis-moll). Тональні зв'язки присутні між другою темою першого розділу третьої частини й фіналом, а також – між тріо третьої частини й першою частиною (А-dur).

Як і в Тріо, у Струнному квартеті велику роль відіграють похідний тематизм та наскрізні інтонації. Наприклад, мелодичний зворот з низхідною секундою, що вперше з'являється у темі головної партії сонатного *Allegro*, присутній в усіх інших частинах циклу.

Щодо образного строю твору, то, окрім ліричного і драматичного модусів, у Квартеті також отримує розвиток жанровість, а саме – різні грані танцювальності. В першій частині практично всі теми мають вальсову основу, друга частина з розміром 6/8 за рухом дещо нагадує сициліану, третя – менует. В темі заключної партії першої частини також простежується народний колорит завдяки бурдонним квінтам у басі.

Наступним камерним твором А. Майєр, партитуру якого ми маємо можливість розглянути, є **Шість п'єс для скрипки і фортепіано** (1879). Цей опус не має жанрового імені сюїти, спільної для всіх п'єс програмної назви або наскрізного тематичного розвитку, але низка ознак все ж дозволяє вважати його саме циклом. Перша з них – жанровість, яка в тому чи іншому вигляді пронизує всі шість п'єс: пісенність, що є інтонаційною основою опусу, композиторка органічно поєднує з танцювальністю.

Наприклад, друга п'єса нагадує менует, третя має ясно виражені ознаки сициліани, п'ята – мазурки або популярного у другій половині XIX – на початку XX століття шведського танцю хамбо, що нагадує мазурку за ритмікою; тема основного розділу шостої п'єси – вальсу або лендлера. Також чинниками, що сприяють об'єднанню циклу, є тональний план (крайні п'єси написані в C-dur, тональності інших п'єс перебувають у співвідношеннях діатонічної спорідненості, також окремі розділи деяких п'єс мають спільні тональності), а також провідна роль скрипки як сольного інструмента.

В наступні роки А. Майєр створює опус під назвою «Nordiska Tonbilder» («Північні картини», 1879) і Сюїту для скрипки і фортепіано До-мажор (1881). На жаль, партитури обох творів втрачено³, але згадка про них переконливо свідчить про інтерес А. Майєр саме до жанру сюїтного циклу для скрипки і фортепіано та пошуки його індивідуального трактування.

Ці пошуки отримують продовження й в наступному творі – циклі для скрипки і фортепіано «Шведські мелодії і танці» (1882). Він складається з шести мініатюр на жанровій, переважно танцювальній основі. В цьому опусі найяскравіше проявляється зв'язок музики А. Майєр із шведським національним фольклором: майже всі п'єси мають риси традиційних танців, зокрема, *хамбо*, *polska* або *slängpolska*. Це, перш за все, характерні метроритмічні особливості – тридольність (притаманна всім трьом танцям), пунктирний ритм (також типовий і для хамбо, і для polska), чіткий акцент на першій долі, наявність триолей та шістнадцятих (що є характерним для різних регіональних різновидів polska). Зв'язок з танцювальною першоосновою виражається і в музичному синтаксисі: композиція більшості п'єс базується на квадратних структурах з ясно вираженими кадансами (що дуже відрізняє синтаксис цих мініатюр від синтаксису в сонатних циклах А. Майєр, де композиторка нерідко уникає чіткого відокремлення розділів форми).

³ Дж. Мартін взагалі ставить під сумнів існування циклу «Nordiska Tonbilder» як окремого твору, вважаючи що такий підзаголовок у одній із редакцій мали Шість п'єс для скрипки і фортепіано (Martyn, 2018: 217).

Згідно з національною традицією також трактовано і партію скрипки: в ній часто зустрічаються прикраси (зокрема, короткі форшлаги) і імпровізаційні каденційні звороти, що також нагадує про народне музикування. Вірогідно, з особливостями шведської традиційної танцювальної музики пов'язане і часте використання подвійних нот, особливо бурдонних квінт, та дублювання основної мелодичної лінії в терцію, сексту або октаву. Саме зв'язок із фольклорними джерелами та різноманітне втілення танцювального начала є тими чинниками, що забезпечують єдність циклу, оскільки, на відміну від попереднього опусу з шести п'єс, тональні зв'язки між мініатюрами тут виражені досить опосередковано.

Останнім твором А. Майєр, нотний текст якого дійшов до нашого часу, і, разом з тим, останнім масштабним та значущим опусом композитори є **Квартет для скрипки, альту, віолончелі і фортепіано мі-мінор (1891)**.

Так само, як і Тріо або Струнний квартет, цей опус є масштабним чотиричастинним циклом, де перша частина – сонатне *Allegro*, друга – ліричне *Andante*, третя – *Presto con fuoco*, четверта – вільно побудоване рондо з рисами сонатності і повільним вступом. Загальна драматургічна концепція Фортепіанного квартету ближча до першого зрілого твору А. Майєр – Сонати для скрипки і фортепіано, оскільки тут провідне значення має драматичне начало, на відміну від ліричних та жанрово-епічних образів, що загалом панували у Тріо та Струнному квартеті. І так само, як і в скрипковій Сонаті, конфлікт, закладений в першій частині, розв'язується у насиченому драматичними колізіями, але загалом оптимістичному, фіналі. В цій частині також знаходить відображення фольклорна стилістика: тема рефрену має яскраво виражену танцювальну основу, а тема вступу – пісенну. Водночас, попри певні паралелі із Сонатою для скрипки і фортепіано, в Квартеті концентрується більшість характерних стилістичних ознак, притаманних також і іншим камерно-інструментальним сонатним циклом А. Майєр: зв'язність та плинність форми, спорідненість тематизму, динамічність, інтенсивність тематичного розвитку. Щодо останньої риси, то вона в Квартеті простежується не лише в сонатному *allegro*: розробковий тип викладення матеріалу пронизує весь фі-

нал, проникає у повільну частину (особливо в середній розділ), стає невід'ємною складовою тематичних процесів і в скерцо.

Для останнього опусу композиторки характерні також «оркестрова» масштабність звучання, пластичність мелодики, велика роль різноманітних поліфонічних прийомів. Це споріднює Квартет із попередніми відомими нам камерними творами зрілого періоду.

Висновки. Отже, А. Майєр зверталася до камерно-інструментальних творів протягом усього свого творчого шляху, вони складають основну частину її композиторського доробку.

Очевидною є перевага, яку мисткиня віддає музиці для струнних інструментів, оскільки, хоча А. Майєр володіла і фортепіано, і органом, провідним інструментом в її виконавській діяльності була скрипка. Тому більшість творів написана або для цього інструмента в супроводі фортепіано, або для ансамблів за участю скрипки та інших струнних.

Щодо жанрів камерної музики, до яких зверталася композиторка, то в цілому простежується тяжіння до крупних циклічних форм, переважно сонатних циклів.

У період 1873–1880 років можемо спостерігати такі тенденції розвитку камерно-інструментального стилю мисткині, як інтерес до опанування різних великих форм (фантазія, соната, варіації); *тяжіння до симфонізації камерних жанрів*, масштабності, «оркестрової» насиченості звучання. Це виражається у розширенні інструментального складу (за дуетними творами для скрипки і фортепіано – Фантазією, Сонатою – слідує Тріо для двох скрипок і фортепіано, Тріо для скрипки, віолончелі і фортепіано, Струнний квартет, Тема з варіаціями для скрипки, альту і фортепіано); в характері фактурного викладу (щільність, насиченість не лише музичної тканини у фортепіанній партії, але й ансамблевої фактури загалом, часте використання подвійних нот у струнних, поліфонічних прийомів, туттійне викладення), особливостях тематичних процесів (похідний тематизм, тематичні арки, плинність, безперервність тематичного розвитку, його інтенсивність і динамічність в розробкових розділах).

З точки зору образного змісту, в цей період відбувається *рух від лірико-драматичного модусу* як певної домінанти (в Сонаті для скрипки

і фортепіано) у бік більшого образного розмаїття, що включає в себе жанровість, ліроепічні, епіко-героїчні образні сфери.

Протягом цього періоду також спостерігається тенденція до яскравішого виявлення національного колориту. Якщо початково зв'язок з пісennими і танцювальними джерелами шведського фольклору відчувався досить опосередковано (в основному в окремих мелодичних чи гармонічних зворотах у творах великої форми), то в Шести п'єсах для скрипки і фортепіано він стає одним з чинників, що забезпечує єдність циклу та його стилістичну своєрідність.

Хоча після 1880 року творча активність А. Майєр дещо йде на спад, саме в цей період створюються цикл для скрипки і фортепіано «Шведські мелодії й танці», в якому у найбільш концентрованому вигляді втілюється національна самобутність музики композиторки і Фортепіанний квартет, що стає підсумком попередніх досягнень мисткині в камерних творах великої форми, а також органічно синтезуються як різноманітні образні нахили, що були присутні в попередніх опусах, так і «північний» шведський національний колорит.

Окремо слід сказати про розвиток жанру мініатюри у творчості А. Майєр. Практично одразу помітною стає тенденція до об'єднання окремих п'єс в цикли, спочатку за принципом «опусу» (коли певна кількість п'єс об'єднується за певною внутрішньою логікою, але не має спільної програмної назви чи жанрового імені «сюїта»), а згодом – власне у програмні й непрограмні сюїти. Також наголосимо ще раз, що у циклах мініатюр панівною стає саме жанрово-фольклорна образна сфера.

Перспективи подальшого дослідження пов'язані з більш детальним аналітичним вивченням окремих камерно-інструментальних опусів А. Майєр, зокрема, Струнного квартету і циклу «Шведські мелодії й танці».

ЛІТЕРАТУРА

Концерт-перфоманс ВідчутнаЯ від творчого об'єднання Classical Underground та Олени Єрмішкіної. (2020, 15 жовт.). *Inform.Kharkov.ua.*, <http://inform.kharkov.ua/novosti/koncert-perfomans-vidchutnaya-vidtvorchogo-obednannya-classical-underground-ta-oleni-ermishkinoi.html>

- ПрозораЯ – живий процес у часі та просторі, невинний перформанс та своєрідний маніфест з багатьма підписами (2020, 17 листоп.). *Харківська обласна фундація «Громадська Альтернатива»*, <https://publicalternative.com.ua/uk/prozoraia-zhyvyi-protses-u-chasi-ta-prostori-nevynnyi-performans-ta-svoieridnyi-manifest-z-bahatma-pidpysamy/>
- Савицька, Н. В. (2010). *Вікові аспекти композиторської життєтворчості*. (Автореф. дис. ... докт. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ. Retrieved from <https://otherreferats.allbest.ru/music/d00571777.html>
- Block, A. F., Neuls-Bates, C. (1979). *Women in American music: a bibliography of music and literature*. Westport, Conn.: Greenwood Press.
- Bowers, J. (2005). *Women making music: the western art tradition, 1150–1950*. Urbana: University of Illinois Press.
- Briscoe, J. R. (2004). *New historical anthology of music by women*. Bloomington: Indiana University Press.
- Citron, M. J. (2010). Gender and the musical canon: a retrospective view by the author. *Gender Studies in Der Musikwissenschaft – Quo Vadis?*, 25–30.
- Devdiuk, I. V., & Nisevych, S. I. (2020). Women Artists in the British and Ukrainian Literature at the Turn of the 19th – 20th Century: D. H. Lawrence's Women in Love and O. Kobylanska's Valse Mélancolique. *Journal of History Culture and Art Research*, 9 (3), 226–234, <https://doi.org/10.7596/taksad.v9i3.2661>
- Fuchs, I. (2001). *Internationaler Brahms-Kongress Gmunden 1997. Veröffentlichungen des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien : in 6 Bände*. Band 1. Wien: H. Schneider.
- Golden, A. (2022). Wind Band Composers You Should Know. *Music by Women Journal*, 1 (1), 6–8.
- Grieg, E. (2001). *Edvard Grieg: Diaries, Articles, Speeches. Edvard Griegs Briefwechsel / Herausgegeben von K. Henning*. Ohio: Peer Gynt Press.
- Grove, G., Julie, A. S. (1996). *The new Grove dictionary of women composers*. London: Macmillan.
- Hofmann R., Hofmann K. (2006). *Johannes Brahms als Pianist und Dirigent: Chronologie seines Wirkens als Interpret*. Tutzing: Hans Schneider.
- Jönsson, Å. (1995). Violin virtuos och musikpionjär. In *Historien om en stad : in 3 vol. Vol. 2*, pp. 151–156. *Landskrona 1800–1899*. Landskrona: Landskrona kommun.

- Karlsson, Å. (1994). Amanda Maier – violin virtuos och Landskrona flicka. In *Landskrona profiler*, pp. 38–43. Landskrona: Landskrona museum.
- Laurence, A. (1978). *Women of Notes: 1,000 women composers born before 1900*. New York: R. Rosen Press.
- Martyn, J. F. (2018). *Amanda Maier: Her Life and Career as a Nineteenth-Century Woman Violinist*. (D.M.A. diss). Faculty of Music at University of Toronto. Toronto.
- Öhrström, E. (1987). *Borgerliga kvinnors musicerande i 1800-talets Sverige*. (Diss.). Göteborgs universitet: Musikvetenskapliga institutionen. Göteborg.
- Öhrström, E. (n. d.). Amanda Maier-Röntgen (1853–1894). *Swedish Musical Heritage / The Royal Swedish Academy of Music*. Retrieved from <http://www.swedishmusicalheritage.com/composers/maier-rontgen-amanda/>
- Öhrström, E., Eriksson, B. (1995). Amanda Maier Röntgen. In *Kvinnliga tonsättare. Ett axplock från 1800-talet till nutid*, pp. 9–10. Stockholm: Stockholms stadsbibliotek, huvudbiblioteket.
- Pugsley, E. (2022). 10 female composers, whose music you need to hear. *Gramophone. The world's best classical music reviews*, Monday, June 20, 2022, <https://www.gramophone.co.uk/blogs/article/10-female-composers-whose-music-you-need-to-hear>
- Riemann, H. (2017). Röntgen, Amanda. *Musik Lexikon. In 2 Bänden*. Band 1, p. 29 (XXIX). Nikosia: TP Verone Publishing house Ltd.
- Vis, J. (2007). *Gaudeamus: het leven van Julius Röntgen (1855–1932), componist en musicus*. Zwolle [Netherlands] : Waanders Uitgevers.

REFERENCES

- Block, A. F., Neuls-Bates, C. (1979). *Women in American music: a bibliography of music and literature*. Westport, Conn.: Greenwood Press [in English].
- Bowers, J. (2005). *Women making music: the western art tradition, 1150–1950*. Urbana: University of Illinois Press [in English].
- Briscoe, J. R. (2004). *New historical anthology of music by women*. Bloomington: Indiana University Press [in English].
- Citron, M. J. (2010). Gender and the musical canon: a retrospective view by the author. *Gender Studies in Der Musikwissenschaft – Quo Vadis?*, 25–30 [in English].
- Concert-performance “VidchutnaYa” by the creative association ‘Classical Underground’ and Olena Yermishkina. (2020, October 15). *Inform.Kharkov*.

- ua., <http://inform.kharkov.ua/novosti/konzert-perfomans-vidchutnaya-vidtvorchogo-obednannya-classical-underground-ta-oleni-ermishkinoi.html> [in Ukrainian].
- Devdiuk, I. V., & Nisevych, S. I. (2020). Women Artists in the British and Ukrainian Literature at the Turn of the 19th – 20th Century: D. H. Lawrence's Women in Love and O. Kobylanska's Valse Mélancolique. *Journal of History Culture and Art Research*, 9 (3), 226–234. <https://doi.org/10.7596/taksad.v9i3.2661> [in English].
- Fuchs, I. (2001). International Brahms Congress Gmunden 1997. *Publications of the Archive of the Society of Friends of Music in Vienna, Vol. 1*. Vienna: H. Schneider [in German].
- Gates, E. (1994). Why Have There Been No Great Women Composers? Psychological Theories, past and Present. *Journal of Aesthetic Education*, 28 (2), 27–34. <https://doi.org/10.2307/3333265> [in English].
- Golden, A. (2022). Wind Band Composers You Should Know. *Music by Women Journal*, 1 (1), 6–8 [in English].
- Grieg, E. (2001). *Edvard Grieg: Diaries, Articles, Speeches. Edvard Griegs Briefwechsel*. Klaus Henning (Ed.). Ohio: Peer Gynt Press [in English].
- Grove, G., Julie, A. S. (1996). *The new Grove dictionary of women composers*. London: Macmillan [in English].
- Hofmann, R. & Hofmann, K. (2006). *Johannes Brahms as Pianist and Conductor: Chronology of his Work as Interpreter*. Tutzing: Hans Schneider [in German].
- Jönsson, Å. (1995). Violin Virtuoso and Music Pioneer. *The History of a City. Landskrona 1800–1899* in 3 vol. Vol. 2, pp. 151–156. Landskrona: Landskrona kommun [in Swedish].
- Karlsson, Å. (1994). Violin Virtuoso and Landskrona girl. In *Landskrona profiler*, pp. 38–43. Landskrona: Landskrona museum [in Swedish].
- Laurence, A. (1978). *Women of Notes: 1,000 Women Composers born before 1900*. New York: R. Rosen Press [in English].
- Martyn, J. F. (2018). *Amanda Maier: Her Life and Career as a Nineteenth-Century Woman Violinist*. (D.M.A. diss). Faculty of Music at University of Toronto. Toronto [in English].
- Öhrström, E. & Eriksson, B. (1995). Amanda Maier Röntgen. In *Female composers. A Selection from the 19th Century to the Present*, pp. 9–10. Stockholm: Stockholm City Library, Main Library [in Swedish].

- Öhrström, E. (1987). *Bourgeois Women making Music in 19-th Century Sweden*. (Diss.). Gothenburg University: Department of Musicology. Gothenburg [in Swedish].
- Öhrström, E. (n. d.). Amanda Maier-Röntgen (1853–1894). *Swedish Musical Heritage. The Royal Swedish Academy of Music*, <http://www.swedishmusicalheritage.com/composers/maier-rontgen-amanda/>
- ProzoraYa – the living process in time and space, a non-stop performance and a kind of manifesto with many signatures. (2020, November 17). *Kharkiv Regional Foundation “Public Alternative”*, <https://publicalternative.com.ua/uk/prozoraia-zhyvyi-protses-u-chasi-ta-prostori-nevpynnyi-performans-ta-svoieridnyi-manifest-z-bahatma-pidpysamy/>
- Pugsley, E. (2022). 10 female composers, whose music you need to hear. (2022, June 20). *Gramophone. The world's best classical music reviews*, <https://www.gramophone.co.uk/blogs/article/10-female-composers-whose-music-you-need-to-hear> [in English].
- Riemann, H. (2017). Röntgen, Amanda. *Music Lexiconin 2 Bänden*. Band. 1, p. 29 (XIX). Nikosia: TP Verone Publishing house Ltd [in German].
- Savitska, N. V. (2010). *Age aspects of composer's life-creation*. (Extended abstract of Art history Doctor's thesis). National P. I. Tchaikovsky Music Academy of Ukraine, Kyiv, <https://otherreferats.allbest.ru/music/d00571777.html> [in Ukrainian].
- Vis, J. (2007). *Gaudeamus: the life of Julius Röntgen (1855–1932), composer and musician*. Zwolle [Netherlands]: Waanders Uitgevers [in Dutch].

Yaroslava Serdiuk

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

Evolution of Amanda Maier's chamber music work

Statement of the problem. *In modern performance and musicological practice, there is a clear tendency to revive the works of little-known or forgotten authors, in particular, female composers. The study of their work in modern*

discourse, mainly English-speaking, is mostly of an overview nature. The work of female composers is often considered from the standpoint of gender inequality and gender psychology. A certain lack of actually musicological studies of the works by female composers is observed. One of such little-known figures is Amanda Maier Röntgen – a Swedish violinist and composer, a graduate of the Royal Academy of Music in Stockholm and the Leipzig Conservatory, the first woman received the title of “Musik Direktor” and was actively toured in Europe, whose work is practically not studied in Ukrainian musicology.

Analysis of recent publications. The figure of A. Maier is briefly mentioned in a number of works devoted to Swedish musical culture, in reference materials (Jönsson, 1995; Karlsson, 1994; Öhrström, 1987; Öhrström & Eriksson, 1995; Riemann, 2017; Laurence, 1978), in the studies devoted to other composers: J. Brahms, E. Grieg, J. Röntgen (Internationaler Brahms-Kongress Gmunden, 2001; Hofmann & Hofmann, 2006; Grieg, 2001; Vis, 2007). The most meaningful study dedicated to A. Maier is J. Martin's dissertation (2018), but it focuses on the biographical moments and the position of female artists in the 19th century in general, omitting the actual musicological consideration of the composer's works.

Analysis of recent research and publications. The figure of A. Maier is briefly mentioned in a number of works devoted to Swedish musical culture, in reference materials (Jönsson, 1995; Karlsson, 1994; Öhrström, 1987; Öhrström & Eriksson, 1995; Riemann, 2017; Laurence, 1978), studies devoted to other composers: J. Brahms, E. Grieg, J. Röntgen (Internationaler Brahms-Kongress Gmunden, 2001; Hofmann & Hofmann, 2006; Grieg, 2001; Vis, 2007). The most meaningful study dedicated to the creative personality of A. Maier is the dissertation of J. Martin, but the researcher focuses on biographical moments and the position of female artists in the 19th century in general, omitting the actual musicological consideration of the composer's works.

The purpose of this article is to characterize A. Maier's chamber work, to propose its periodization and to trace the specifics of evolution of the composer's chamber-instrumental style.

The scientific novelty. For the first time in Ukrainian musicology, a comprehensive study of A. Maier's chamber-instrumental work is carried out.

Methodology of the research. The research results is based on such scientific and culturologic methods as historical and biographical; historical and genre-

stylistic; also the analytical musicological methods were used when considering A. Maier's chamber instrumental works.

Conclusions. *The main phases of A. Maier's professional development as a composer are the early and mature periods. Taking into account both, the biographical and purely musical stylistic factors, we regard it inappropriate to talk about the late period of the artist's work. We consider the early period to be the study time at the Royal Academy of Music in Stockholm. The mature period begins after its end with the creation of the Sonata for violin and piano (1873). The mature period of the composer's creativity is also subject to internal differentiation, since the time period from 1873 to 1880 (the year of marriage) was marked by much more active creative searches, a greater variety of genres and instrumental compositions, than the later years of A. Maier's life (in addition to chamber instrumental works, the Concerto for violin and orchestra, the chamber and vocal pieces were written). In the mature period, such notable opuses as Piano Trio, String Quartet, cycles of miniatures for piano and violin were created.*

The analysis of A. Maier's scores revealed the main trends in the development of the composer's chamber-instrumental style: an aspiration to symphonize the chamber music; the expansion of the imagery palette (the dominance of lyrico-dramatic impulses in the first mature works, the synthesis of lyrico-dramatic, lyrico-epic, epico-heroic, folklore-genre imagery spheres in the later ones); active search for an individual solution to the violin miniature genre, in which the Swedish national musical traditions are most vividly embodied.

Key words: *woman-composers; Amanda Maier; Swedish violinist and composer; chamber instrumental works; Violin sonata; Piano Trio; String quartet; Piano quartet.*

Стаття надійшла до редакції 30 квітня 2022 року

УДК 78.071.1(44)(092):7.03»18»

DOI 10.34064/khnum1-6308

Ду Лін

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

e-mail: 30151900@qq.com

ORCID ID: 0000-0001-9276-3846

Постать Клеманс де Гранваль у художній культурі Франції XIX століття

*Показовою тенденцією розвитку сучасної музичної культури є інтерес до творчості забутих композиторів. Це дозволяє урізноманітнити концертні програми, збагатити знання про певні художні епохи та більш адекватно зрозуміти різні музично-історичні процеси. Так, вивчення життєтворчості французької композиторки Клеманс де Гранваль (1828–1907) висвітлює окремі аспекти розвитку французького музичного мистецтва XIX століття: функціонування салонної культури та пов'язаної з нею традиції камерного музикування, питання жіночої емансипації та, відповідно, гендерного аспекту творчості. Сказане зумовлює **актуальність** пропонованої роботи.*

З'ясовано, що Клеманс де Гранваль відігравала важливу роль у музичному житті Франції XIX століття не тільки як успішний композитор, твори якого схвально сприймалися публікою, що підтверджує факт нагороди її престижними преміями Дж. Россіні та Ш. Шарт'є, але й як меценат. Сьогодні її творчість, переважно камерно-інструментальна, знов стає частиною концертної практики.

Ключові слова: музична культура Франції; романтизм; творчість Клеманс де Гранваль; камерна музика; салонна культура.

Постановка проблеми. Одним з найважливіших завдань будь-якої науки, що входить до кола гуманітарних, завжди було окреслення та розв'язання актуальних проблем, що постають перед людством через зміни в економіці, соціальному устрої, художніх настановах тощо. Саме тому значна кількість музикознавчих праць присвячена питанням,

пов'язаним з осягненням специфіки функціонування сучасного мистецтва: змін системи музично-мовленнєвих ресурсів, розвитку композиторських технік, появи нових інструментів та переосмислення звукового образу традиційних завдяки використанню можливостей препарації та цифрових технологій. Проте не менш важливим напрямком науки про музику є той, що пов'язаний з дослідженням культури попередніх епох, зокрема, творчості маловідомих митців, яких через низку об'єктивних, а іноді й суб'єктивних, причин критики відносять до композиторів «другого плану», навіть визнаючи, що деякі з цих композиторів мали великий вплив не тільки на своїх сучасників, але й на розвиток музичної культури наступних історичних епох. Прикладом такого наукового підходу є стаття Н. Кучми «Актуалізація “класичного образу фортепіано” у творчості сучасних композиторів», присвячена творчості К. Черні (Кучма, 2020).

В цьому аспекті особливої уваги, на наш погляд, заслуговує ХІХ століття з його розквітом салонної культури, інтересом до музичного мистецтва як такого та постаті Музиканта-творця, процесами, що призвели до формування великого прошарку освічених аматорів. Останні не просто цікавилися мистецтвом, а й намагалися брати активну участь у музичному житті, іноді суттєво впливаючи на художні пошуки композиторів-сучасників: здійснюючи фінансову підтримку митців або ж навіть інспіруючи концепції майбутніх шедеврів. Водночас, а можливо, і внаслідок цього, саме епоха Романтизму, позначена стрімким розвитком національних творчих шкіл, подарувала світові багатьох композиторів, доробок яких з плином часу було забуто, втрачено у тіні слави їх більш щасливих сучасників. До таких постатей можемо віднести К. Черні, К. Шуман, Ф. Мендельсон, М. Мошковського та багатьох інших, цілісне вивчення творчості яких тільки зараз починає привертати увагу українських дослідників¹. З одного боку, це може пояснюватися характерним для радянської музикознавчої школи лінійним сприйняттям логіки розгортання історії як низки фактів життя видатних особистостей, які начебто існували над багатошаровим контекстом

¹ Назвемо, зокрема, статтю «Фортепіанна музика М. Мошковського: шляхи відродження виконавської традиції» О. Міц (Міц, 2015), статті М. Чернявської «Муза натхненного фортепіано...» (Марі Мок-Плейєль)» (Чернявська, 2004) та «Постать Клари Вік-Шуман в європейському науковому дискурсі» (Чернявська, 2019).

життя свого часу. З іншого ж боку, очевидно, що процес актуалізації творчості маловідомих композиторів сьогодні активно відбувається по всьому світові. Це не просто дозволяє заповнити прогалини у знаннях про певні художні епохи, але й допомагає більш адекватно зрозуміти процеси, що відбувалися в той чи інший історичний період. Отже, **мета** нашого дослідження – презентувати творчість Клеманс де Гранваль як важливу складову розвитку музичної культури Франції XIX століття.

Аналіз останніх публікацій за темою дослідження. Поставлена нами мета викликала необхідність залучення низки наукових джерел, які умовно можна розподілити за певними напрямками. По-перше, це праці, вивчення яких дозволяє сформувати загальні уявлення про важливі тенденції розвитку французької музичної культури XIX – початку XX століття, зокрема, дисертація О. Антонєць «Еволюція салонної музики у європейській культурі» (2006) та монографія В. Жаркової «Десять поглядів на історію західноєвропейської музики. Таємниці та бажання Номо Musicus» (Жаркова, 2020), дисертація М. Оболенської «Фортепіанна творчість Луї В'єрна в аспекті ціннісної теорії стилю» (Оболенська, 2017); а також наблизитись до розуміння ролі Клеманс де Гранваль в контексті цього розвитку, звернувшись, наприклад, до монографій французьких авторів Джоель-Марі Фоке «Товариства камерної музики в Парижі від Реставрації до 1870 року» (Fauquet, 1986), Мішеля Дюшено «Музичний авангард і його товариства в Парижі з 1871 по 1939 рік» (Duchesneau, 1997), англійського дослідника Джеймса Гардінга «Сен-Санс і його оточення» (Harding, 1965), що в різній мірі зачіпають творчу діяльність композиторики.

По-друге, це дослідження, що висвітлюють гендерний аспект історії музичного мистецтва, спираючись і на творчий досвід К. де Гранваль, серед них – монографії Флоранс Лоне «Композиторки у Франції XIX століття» (Lapau, 2006), Карін Пендл «Жінки і музика. Історія» (Pendle, 2001), стаття О. Михайлової (2019) «Жінка в мистецтві: дихання прекрасного в чоловічому світі».

Нарешті, це власне творчі портрети французької майстрині, серед яких відзначимо працю її сучасника, історика Іполита Бюффенуара (Buffenoir, 1894) (доступна онлайн); однак переважно це стислі довідкові статті у музичних словниках (Tsou, 1995; Tunley, 2001; Fauquet,

(ed.), 2003), антологіях (Olivier & Braun (ed.), 1996; Müller, 2002), на арт-порталах онлайн (Launay, 2022, та ін.). Серед останніх відзначимо змістовний нарис німецької дослідниці, редакторки порталу «Музика і гендер у Інтернеті» (MUGI), Сілке Венцель (Wenzel, 2011), супроводжуваний ретельно збіраною бібліографією і списком творів французької композиторки. Українські музикознавці досі подібних спроб не здійснювали.

Методологія дослідження. Представлена в цій статті дослідницька позиція базується на принципі історизму і є також результатом комплексного підходу до розгляду обраної теми, який, окрім історичного методу аналізу, що висвітлює причинно-наслідкові зв'язки в розвитку французької музичної культури, передбачає залучення системного методу, що виявляє місце та значення окремих складових музичного життя певного історичного етапу. **Виклад основного матеріалу дослідження.** Музична культура Франції, як і багатьох інших західноєвропейських країн, має багатовікову історію, що пов'язана в тому числі з релігійним світосприйняттям. Саме тому головними музичними осередками тут довгий час залишалися абатства та монастирі. Але водночас необхідно пам'ятати й про те, що саме на півдні середньовічної Франції на межі XI–XII століть сформувалося музично-поетичне мистецтво трубадурів та труверів, завдяки яким «провансальська мова на деякий час стала міжнародною мовою ліричної поезії» (Шаповалова, Рубанова, Моторний, 1993: 67). Науковці зазначають, що вплив лицарської лірики на подальший розвиток культури багатьох західноєвропейських країн неможливо переоцінити, але для нашого дослідження найважливішими є два моменти. Перший з них пов'язаний з тенденцією до професіоналізації й, водночас, персоналізації мистецтва, адже «лірика трубадурів створювалася в рамках “твердих” традицій і формул. Кожен жанр був пов'язаний з певним змістом, темою і мав свій “арсенал” стереотипних засобів вираження <...>. Індивідуальність поета проявлялась у прагненні створити нові метричні або строфічні варіанти, у новизні мелодії, у мистецтві сполучення слів і наповнення їх новим змістом. Тобто поет, користуючись поетичними канонами, повинен був свіжо, вишукано та оригінально висловлюватись на визначену традиційну тему. При такій регламентації тільки найбільш талановитим вдавалось виділитися з загальної маси і проявити власну

манеру і стиль» (Шаповалова, Рубанова, Моторний, 1993: 64). Другий важливий, на нашу думку, момент – це, безумовно, розвиток світської культури, яка яскраво розквітає у Франції XVII століття. «XVII століття знаменує початок нової епохи в історії європейської культури. Одним із її головних відкриттів стає народження Людини Смаку. Поняття смаку, що захоплює різні сфери бажань соціальної еліти, акцентувало зростаючу цінність індивідуальних рішень, і виявляло нові принципи взаємодії осмисленого і відчутного. Виявляючи можливу міру співвідношення нормативного та виняткового, поняття смаку формувало вроджену схильність розвиненої особистості миттєво і безпомилково встановлювати зв'язки між елементами різних цілісностей, створювати новий порядок і відчувати від цього насолоду» – зазначає В. Жаркова (2020: 109). Підкреслимо, що у Франції XVII століття найбільше значення для розвитку світської музики мало придворне життя, на яке, з одного боку, впливали італійські традиції, а з іншого – уподобання двора короля Людовіка XIV, що визначили характер становлення титульних жанрів французької музики – опери та балету, а також стимулювали й формування унікальної школи клавесиністів, доробок яких так поетично характеризує В. Жаркова (2020: 180): «...французька клавесинна музика постає в історії культури явищем елітарним. Вона не приваблює ефектною “зовнішністю”, не приходить до слухача без запрошення, але терпляче чекає на гостя і приймає до свого прекрасного саду, відділеного високою огорожею від усього земного і повсякденного, лише того, хто сповнений бажання до нього увійти». Логічним наслідком суспільного інтересу до музичного мистецтва та його професіоналізації стає відкриття під час правління «Короля-Сонця» цілої низки спеціалізованих закладів: Королівської Академії танцю (1661), Королівської Академії мистецтв (1664), Королівської Академії наук (1666), Королівської Академії музики (1669), Королівської Академії архітектури (1671). Згодом кількість таких навчальних закладів лише збільшувалася, поки у 1795 році шляхом об'єднання Королівської школи співу й декламації (L'École Royale de chant et de déclamation) та Національного інституту музики (Institut Nationale de Musique) не було створено першу європейську консерваторію – Паризьку вищу національну консерваторію музики й танцю (Conservatoire national supérieur de musique et de danse

de Paris). Водночас, французьке мистецтво другої половини XVII – першої половини XVIII століття визначають як «галантне», що пов’язано з активним розвитком салонної культури. В. Жаркова підкреслює, що стало сприйняття галантного як «поверхневого» не відповідає дійсності, адже «у французьких салонах освічені дами вважали “верхом галантності” говорити виключно про механіку та геометрію» (Жаркова, 2020: 175). Так чи інакше, саме «галантний стиль» був одним з факторів, що згодом вплинув на розвиток Романтизму – художнього напрямку, що змінив сприйняття ролі мистецтва та митця у суспільстві.

Разом з цим, художня культура всієї Західної Європи XIX століття не може бути представлена без урахування того карколомного ефекту, що спричинила Велика французька революція, назавжди змінивши людське світосприйняття, й, відповідно, зміст мистецтва та форми відображення дійсності. Уникаючи повторення загально-відомих базових настанов епохи Романтизму, підкреслимо лише, що цей період відзначився не просто розквітом мистецтва, а свідомими пошуками шляхів гармонійного поєднання різних його видів. Концепція *Gesamtkunstwerk* як особливого принципу взаємодії різних сфер людської творчості (переважно, музики та слова) була логічним продовженням історії розвитку європейської культури, починаючи від її витоків (мистецтво Стародавньої Греції), й, водночас, спробою хоча б таким чином відновити втрачене відчуття цілісності буття. Цікаво, що феномен *Gesamtkunstwerk* по-різному втілюється в індивідуальних композиторських стилях, впливаючи на розвиток пов’язаних із ним музичних жанрів – музичної драми (Р. Вагнер), програмної інструментальної музики (Ф. Мендельсон-Бартольдї та Ф. Ліст) – та «слова про музику» (унікальний літературний доробок Р. Шумана та мистецтвознавчі праці Ф. Ліста, Г. Берліоза, Р. Вагнера). Одним із проявів концепції *Gesamtkunstwerk* можна вважати й розквіт салонної культури, що об’єднувала композиторів та виконавців, поетів і публіцистів, художників і театральних діячів. Завдяки цим творчим колабораціям, музичне мистецтво відкриває нові грані художньої виразності: Ф. Шопен, натхнений поетичними опусами А. Міцкевича, звертається до жанру балади, Ф. Ліст презентує публіці музичні версії Сонетів Петрарки та Сонату «По прочитанню Данте». В цілому, по-

етичне мистецтво чинить такий сильний вплив на музичну творчість, що музикознавці вважають XIX століття «золотим часом» камерно-вокального жанру, данину якому віддала більшість композиторів тієї епохи. Водночас і музичне мистецтво збагачувало творчість поетів та літераторів. Можливо, саме через це титульним жанром музичного мистецтва Франції XIX століття стає опера, що у цілісній композиції поєднує музичне, театральне та образотворче мистецтва.

Повертаючись до салонної культури, наголосимо, що із плином часу центри європейського культурного життя змінювались. Якщо на початку XIX століття першість упевнено тримала Німеччина, то вже у другій його половині мистецька інтелігенція поступово переміщується до Франції, і до початку XX століття Париж зберігає статус мистецької столиці Європи. Багато митців обирають його місцем свого постійного проживання, зокрема й заради входження до певного суспільного кола, де вони стають, окрім іншого, і постійними відвідувачами салонів.

В одному з таких салонів господарювала Жорж Санд: «Своєрідність господині салону, одягненої в чоловічий редингот і краватку, чобітки на високих підборах і з незмінною сигарою – надавали їй, на думку сучасників, вигляду трохи навіть агресивного. Сигара була ще одним вдалим штрихом у її новому екстравагантному образі. Вечорами у її салоні збиралося блискуче товариство. Тут стояли чудові китайські вази, повні квітів <...> Присутніх приваблювала атмосфера вільного галасливого салону, в якому гостям не чужі були жарти, часом сумнівної якості. Гостями Жорж Санд стають представники як літератури, політики та мистецтва (О. Бальзак, Г. Гейне, А. Міцкевич, П. Віардо, Ф. Ламенне, Е. Делакура, Ш. Сент-Бев, Дж. Мейєрбер, О. Франком), так і аристократи “кріві” та грошей, введені переважно Шопеном (Чарторизькі, Ротшильди, Сапега, Дельфіна Потоцька, Штокхаузен)» (Антонець, 2006: 84).

Саме у такому осередку французької інтелігенції виросла Клеманс де Гранваль (Clémence de Grandval, 1828–1907), уроджена Марі Фелісі Клеманс де Резе, також відома як Марі Гранваль та віконтеса де Гранваль. Донька талановитого піаніста та письменниці з дитинства перебувала в колі творчих людей, яких її батьки приймали у своєму домі. Тож не дивно, що вже у дуже юному віці її заняттями музикою почав керувати друг сім'ї – вихованець Паризької консерваторії, ні-

мецький композитор Ф. Флотов. Згодом майбутня композиторка продовжила навчання, беручи уроки у Ф. Шопена та К. Сен-Санса.

Підкреслимо, що фінансова ситуація в сім'ї музикантки була такою, що вона мала можливість навчатись, а потім і займатися композицією, не обмежуючи себе, що дуже рідко вдавалося жінкам того часу. Адже у XIX столітті жіноцтво тільки починало відстоювати право на освіту, творчість та визнання в «чоловічому світі». Тим цінніші приклади того, що талант та наполегливість видатних мисткинь не просто привертали увагу до їхньої творчості, але й змінювали сталі суспільні настанови щодо самої її можливості. Адже для досягнення визнання у цьому випадку було недостатньо «просто» мати талант та досконалу майстерність, треба було постійно їх підтверджувати. Тим не менш, «блискуче XIX століття дало світові багатьох талановитих жінок, чим спростувало так звану універсальну першість сильної статі над слабкою. Ці жінки особливо виявляли себе в тих сферах діяльності, де переважали фантазія і почуття» (Чернявська, 2004: 3).

Мабуть, найвідомішими жінками-композиторками XIX століття були Фанні Мендельсон та Клара Вік, про яку М. Чернявська пише: «Постать Клари Вік-Шуман – видатної жінки-композитора, успішної концертуючої піаністки, педагога, дружини, матері, музи двох геніальних композиторів-романтиків – була настільки яскравою, що змогла зламати всі попередні уявлення того часу стосовно ролі жінки в суспільстві. Про це свідчить вражаючий масштаб інтересу дослідників до її особистості та вивчення її життєтворчості, який не згасає в Європі вже протягом майже двох століть» (Чернявська, 2019: 225).

Що ж стосується героїні нашої статті – Клеманс де Гранваль, то варто зазначити, що у мистецькому середовищі XIX століття вона була не тільки дуже відомою, але й дуже шанованою композиторкою. Дебютувала вона 1859 року одноактною оперетою «Le Sou de Lise», яка згодом була опублікована під псевдонімом Каролін Бланже (Caroline Blangy), а вже за чотири роки представила публіці оперу «Fiancés de Rose». Про високу оцінку творчості Клеманс де Гранваль її сучасниками свідчать престижні нагороди, які вона здобула. У 1880 році – премію Дж. Россіні за свою ораторію «Донька Жире: «Мадам де Гранваль одногослосно отримала премію Россіні з 42 претендентів. Це те, що можна на-

звати справжнім тріумфом» – писав щотижневик «Le Ménestrel» у огляді новин («Nouvelles diverses. Paris et Départements, 1880, 04 janvier: 38). А в 1890 році – премію Ш. Шартъє, яку Академія Витончених Мистецтв Інституту Франції присуджувала композиторам за твори у камерних жанрах. Протягом багатьох років мадам де Гранваль відігравала важливу роль в Національному музичному товаристві (*Société nationale de musique*), метою якого була допомога митцям-початківцям у пропагуванні їхніх творів. Серед композиторів, чия творчість таким чином була презентована широкому загалу, були К. Дебюссі, К. Сен-Санс, А. Шабрійє, Г. Форе, С. Франк. У роботі товариства К. де Гранваль брала активну участь не тільки як успішна композиторка, твори якої з ентузіазмом приймалися публікою, але й як меценатка, фінансову підтримку якої було важко переоцінити.

Водночас, цілком у дусі часу, мадам де Гранваль приймала друзів та однодумців у власному салоні, про який згадує у книзі «Наші сучасники: віконтеса де Гранваль» Іполит Бюффенуар: «Увійшовши до салону мадам віконтеси де Гранваль, бачиш портрети найвизначніших представників французької музики та поезії: Гуно, Сен-Санса, Масне, Сюллі Прюдона, і вже розумієш, що мистецтво посідає чільне місце в житті господині будинку. Відвідувач насправді потрапляє там у атмосферу витонченої поезії, мелодійних пісень та поваги до ліричного генія. Мадам де Гранваль – затята шанувальниця мистецтва у його різних формах, але ми знаємо, що в музиці вона не задовольняється захопленням цінними творами, вона створює їх сама...» (Buffenoir, 1894).

Зазначимо, що наявність власного «концертного майданчика» їй, вочевидь, певного кола знайомих, які поділяли захоплення К. де Гранваль музичним мистецтвом, стала стимулом для написання великої кількості творів у камерних жанрах, серед яких Чотири п'єси для англійського рожка та фортепіано, Дві п'єси для кларнету та фортепіано, *Lamento et Scherzetto* для кларнету та фортепіано, Дві п'єси для кларнету, віолончелі й фортепіано, «Меланхолійний вальс» для флейти та фортепіано. Окремий корпус композиторських опусів К. де Гранваль складають вокальні мініатюри, жанр яких сама вона позначає як «пісня». Зацікавленість композиторки камерно-вокальними жанрами зазвичай пояснюють тим, що сама вона дуже гарно

співала і писала ці твори для себе. Втім, це питання ще потребує подальшого вивчення.

Окрім камерних жанрів, у творчому доробку К. де Гранваль знаходимо низку більш масштабних творів, розрахованих на широку аудиторію, серед яких особливу увагу сучасників композиторки привернули опера «Мазепа» (1892), хорові твори – Меса (1867), кантата *Stabat mater* (1870), біблійна ораторія «Донька Яїра» («*La fille de Jire*») (1880, опублікована 1881 року), духовна ораторія «Свята Агнеса» (1876, опублікована 1892 року), багато крупних інструментальних опусів, зокрема, Концерт для гобоя *d-moll* op. 7. Зазначимо, що цей концерт (як й інші твори за участю гобоя) був написаний для друга композиторки, видатного французького гобоїста Жоржа Вітала Віктора Жіллі (Georges Vital Victor Gillet, 1854–1920), який представив твір паризькій публіці у 1878 році. Довгі роки поспіль саме цей концерт був обов'язковою частиною вступної програми до паризької консерваторії, проте партитура його, як й багатьох інших оркестрових творів Клеманс де Гранваль, була втрачена.

У зв'язку з творчою спадщиною, залишеною нам Клеманс де Гранваль, постає питання щодо можливості розглядати цей доробок як художню цінність, актуалізація якої можлива у певному сенсі цього слова. Вважаємо, що на це питання не може бути однозначної відповіді, адже, як влучно зауважує М. Оболенська, «людина намагається відшукати загальнозначущі цінності та приходить до понять Краси, Блага, Добра, Істини, за допомогою яких намагається “примірити” музичний твір з позиції цінності на себе, співвіднести зі своїм внутрішнім світом. Проблема у тому, що згадані вище категорії загальнозначимих цінностей не рівні між собою у свідомості різних індивідів: кожен їх розуміє по-різному, їхній зміст тією чи іншою мірою є індивідуальним для кожної людини» (Оболенська, 2017: 80–81). Своєрідною відповіддю на це питання може стати сучасна концертна практика, адже твори К. де Гранваль знов стають частиною репертуару багатьох музикантів. На різних інтернет-ресурсах можна знайти велику кількість записів опусів композиторки виконавцями з різних країн. Поки що їхній інтерес зосереджений в основному на камерній спадщині К. де Гранваль, однією з характерних особливостей якої є очевидна спрямованість на

домашнє музикування. На користь останньої тези свідчать самі назви творів, наприклад, «Любовний дует» або «Салонне тріо» для гобою, фаготу та фортепіано. Втім, можливо, на нас чекає виконання й симфонічних, хорових, музично-театральних творів композиторки.

Висновки. Навіть стислий огляд творчості Клеманс де Гранваль дозволяє переконатися, що вона дійсно відігравала значну роль у музичній культурі Франції, підтвердженням чого слугує як поважне ставлення до неї сучасників, так і той факт, що сьогодні доробок композиторки знов знаходить своїх поціновувачів, актуалізуючи художні настанови французького мистецтва XIX століття. Адже І. Бюффенуар дав французькій майстрині таку яскраву характеристику: «Мадам де Гранваль – одна з тих енергійних натур, які ніщо не пригнічує; які перешкоди збуджують і активізують, які пропонують сучасникам характер, гідність таланту, високі ідеї служіння художнім традиціям своєї країни... Ах! Вона французенка в душі, художниця, якій ми завдячуємо стількома ясними, яскравими сторінками, написаними для втіхи, радості та надії!» (Buffenoir, 1894). Отже, спадщина Клеманс де Гранваль цілком заслуговує на більш глибоке дослідження. Зокрема, на наш погляд, потребує особливої уваги її опера «Мазепа», знайомство з якою може скласти **перспективу** наших подальших розвідок.

ЛІТЕРАТУРА

- Антонець, О. А. (2006). *Еволюція салонної музики в європейській культурі* (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Жаркова, В. (2018). *Десять взглядов на историю западноевропейской музыки. Тайны и желания Homo Musicus.* (Том 2). Київ: ArtHuss.
- Михайлова, О. (2019). Жінщина в искусстве: дыхание прекрасного в мужском мире. *Аспекти історичного музикознавства*, 17, 163–180.
- Оболєнська, М. М. (2017). *Фортепіанна творчість Луї В'єрна в аспекті ціннісної теорії стилю* (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Чернявська, М. (2004). «Муза натхненного фортепіано...» (Марі Мок-Плейєль). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки і практики освіти*, 13, 205–215.

- Чернявська, М. (2019). Постать Клари Вік-Шуман в європейському науковому дискурсі. *Аспекти історичного музикознавства*, 17, 213–231.
- Шаповалова, М. С., Рубанова, Г. Л., Моторний, В. А. (1993). *Історія зарубіжної літератури: Середні віки та Відродження*. Вид. 3-є, перероб. і доп. Львів: Світ.
- Buffenoir, Hippolyte (1894). *Nos Contemporaines: la vicomtesse de Grandval*. Paris: Librairie du Mirabeau. URL https://books.google.com.ua/books?id=6qoSMwEACAAJ&pg=PA13&focus=viewport&hl=ru&output=text#c_top
- Nouvelles diverses. Paris et Départements (1880, 04 janvier, Dimanche). *Le Ménestrel. Musique et Théâtres*, p. 38, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56169317/f6.item>
- Pendle, Karin. (2001). *Women & Music. A History*. 2nd ed. Bloomington: Indiana University Press.
- Harding, James (1965). *Saint-Saëns and his circle*. London: Chapman & Hall.
- Fauquet, Joël-Marie (1986). *Les Sociétés de Musique de Chambre à Paris de la Restauration à 1870*. Paris: Aux Amateurs de Livres.
- Duchesneau, Michel (1997). *L'Avant-Garde Musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*. Sprimont: Mardaga.
- Tsou, Judy S. (1995). Grandval, Marie (Félicie Clémence). In Sadie, Julie Anne (Ed.), *The New Grove Dictionary of Women Composers*, 194–196. London: Macmillan.
- Tunley, David (2001). Grandval, Marie, Vicomtesse de. In: Sadie, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*. Second Edition. London: Macmillan Publishers Limited, vol. 10, p. 294.
- Fauquet, Joël-Marie (Ed.). (2003). Grandval, Marie-Félicie-Clémence de Reiset, Mme. de. In *Dictionnaire de la musique en France au XIXe siècle*, Paris: Fayard.
- Olivier, Antje & Braun, Sevgi (Ed.). (1996). Grandval, Marie Félice Clemence de Reiset. In *Komponistinnen aus 800 Jahren*, 169f. Kamen: Sequentia.
- Müller, Verena (2002). Grandval, Marie Félicie Clémence de Reiset, Vicomtesse de. In Finscher, L. (Ed.). In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite, neu bearbeitete Ausgabe. Personenteil Bd. 7, Sp. 1490–1492. Kassel, Stuttgart u. a.: Bärenreiter und Metzler.
- Wenzel, Silke (2011). Marie de Grandval. *Musik und Gender im Internet (MUGI)*, https://mugi.hfmt-hamburg.de/receive/mugi_person_00000306?lang=de#Redaktionsangaben

REFERENCES

- Antonets, O. A. (2006). *Evolution of salon music in European culture* (Candidate's thesis). I. P. Kotlyarevsky Kharkiv University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Buffenoir, Hippolyte (1894). *Our Contemporaries: the Viscountess of Grandval* [*Nos Contemporaines: la vicomtesse de Grandval*]. Paris: Librairie du Mirabeau, https://books.google.com.ua/books?id=6qoSMwEACAAJ&pg=PA13&focus=viewport&hl=ru&output=text#c_top [in French].
- Chernyavska, M. S. (2004). "The Muse of Inspired Piano..." (Mari Mok-Pleiel). *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, Theory and Practice of Education*, 13, 205–215.
- Chernyavska, M. S. (2019). The personality of Klara Wick-Schumann in the European scientific discourse. *Aspects of Historical Musicology*, 17, 213–231. [in Ukrainian].
- Duchesneau, Michel (1997). *The Musical Avant-Garde and its Societies in Paris from 1871 to 1939* [*L'Avant-Garde Musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*]. Sprimont: Mardaga [in French].
- Fauquet, Joël-Marie (1986). *Chamber Music Societies in Paris from the Restoration to 1870* [*Les Sociétés de Musique de Chambre à Paris de la Restauration à 1870*]. Paris: Aux Amateurs de Livres [in French].
- Fauquet, Joël-Marie (Ed.). (2003). Grandval, Marie-Félicie-Clémence de Reiset, Mme. de. In *Dictionary of music in France in the 19th century* [*Dictionnaire de la musique en France au XIXe siècle*]. Paris: Fayard [in French].
- Harding, James (1965). *Saint-Saëns and his circle*. London: Chapman & Hall [in English].
- Müller, Verena (2002). Grandval, Marie Félicie Clémence de Reiset, Vicomtesse de. In Finscher, L. (Ed.). *Music in Past and Present* [*Die Musik in Geschichte und Gegenwart*]. 2nd ed., vol. 7, 1490–1492. Kassel, Stuttgart and others: Bärenreiter und Metzler [in German].
- Mykhailova, O. (2019). Woman in art: a breath of beauty in a man's world. *Aspects of Historical Musicology*, 17, 163–180 [in Russian].
- Nouvelles diverses. Paris et Départements [Various news. Paris and Departments] (1880, January 4, Sunday) [1880, 04 janvier, Dimanche]. *Le Ménestrel. Musique et Théâtres* [*The Minstrel. Music and Theaters*], p. 38, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56169317/f6.item> [in French].

- Obolenska, M. M. (2017). *The piano work of Louis Vierne in the aspect of the value theory of style* (Candidate's thesis). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Olivier, Antje & Braun, Sevgi (Ed.). (1996). Grandval, Marie Félice Clemence de Reiset. In *Female composers from 800 years [Komponistinnen aus 800 Jahren]*, 169f. Kamen: Sequentia [in German].
- Pendle, Karin. (2001). *Women & Music. A History*. 2nd ed. Bloomington: Indiana University Press [in English].
- Shapovalova, M. S., Rubanova, G. L., & Motorny, V. A. (1993). *History of foreign literature: The Middle Ages and the Renaissance*. 3rded. Lviv: Svit [in Ukrainian].
- Tsou, Judy S. (1995). Grandval, Marie (Félicie Clémence). In Sadie, Julie Anne (Ed.), *The New Grove Dictionary of Women Composers*, 194–196. London: Macmillan [in English].
- Tunley, David (2001). Grandval, Marie, Vicomtesse de. In: Sadie, Stanley (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*, 2nd ed., vol. 10, p. 294 London: Macmillian Publishers Limited [in English].
- Wenzel, Silke (2011). Marie de Grandval. *Music and Gender in Internet [Musik und Gender im Internet (MUGI)]*, https://mugi.hfmt-hamburg.de/receive/mugi_person_00000306?lang=de#Redaktionsangaben [in German].
- Zharkova, V. (2018). *Ten views on the history of Western European music. Secrets and desires of Homo Musicus*. (Vol. 2). Kyiv: ArtHuss [In Ukrainian].

Du Ling

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

Clémence de Grandval in the French artistic culture of the XIX century

Statement of the problem. *One of the main issues of the humanities has always been to study urgent problems due to the processes of economic and social life, changes of artistic guidelines, one of which is to comprehend the specifics of the*

functioning of contemporary art. Nevertheless, the direction of music scholarship that explores the culture of previous eras and the work of little-known «second-rate» artists remains no less important. In this aspect, the XIX century, namely the era of Romanticism, attracts attention with the flourishing of salon culture, the interest in the work of the Musician-Creator, which led to the formation of a significant layer of educated amateurs and many composers, whose works have been forgotten.

***The purpose** of this article is to present Clémence de Grandval's creativity as an important component of the development of artistic culture of France in the XIX century.*

***Results and conclusion.** The centers of salon culture, where composers and performers, poets and publicists, artists and theater figures gathered in the epoch of blossom of the European Romanticism influenced on shaping of personality and individual artistic style of Clémence de Grandval (1828–1907), born as Marie Félicie Clémence de Reiset (and also known as Vicomtesse de Grandval and Marie Grandval). Unlike of many women of that time, she was lucky to study from a young age. She took lessons from a family friend, the German composer F. Flotow, and later—from F. Chopin and C. Saint-Saëns. In the artistic environment of France in the XIX century Clémence de Grandval was not only well-known, but also a highly respected composer. For many years she held an honorable place in the National Musical Society of France, where she was also involved in patronage, helping young talented composers to promote their works. Both, the significant art prizes of that period, which Clémence de Grandval received through her musical talent and professional knowledge, as well as the respectful attitude of her contemporaries, indicate that during her lifetime she achieved great recognition. Clémence de Grandval's creative heritage includes several operas, choral and instrumental works that were actively publishing in the XIX century, but later the scores of her orchestral compositions were lost.*

As of today, the interest to Clémence de Grandval's creativity is reviving, though performers focus mainly on her chamber works, where orientation on home music is obvious. Thus, the legacy of this remarkable French women composer deserves a deeper investigation.

***Key words:** French musical culture; romanticism; Clémence de Grandval's creativity; chamber music; salon culture.*

Стаття надійшла до редакції 17 червня 2022 року

УДК 78.071.1(492)(092):78.616.432

DOI 10.34064/khnum1-6309

Чуб Максим Андрійович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,

аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики

e-mail: maxbranches13@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-8811-7681

Фортепіанний стиль Крістіана Сіндінга як складова європейського мистецтва

Дослідження творчості «другої зірки» норвезької музичної культури – композитора, якого його співвітчизники вважали спадкоємцем Е. Гріга, є надзавданням для автора статті, який в межах власного творчого мистецького проекту має на меті популяризувати майже невідомі в сучасній Україні фортепіанні твори митця. Актуальність теми підтверджує факт відсутності в українському музикознавстві наукових джерел, присвячених творчості К. Сіндінга, зокрема спеціальних досліджень щодо специфіки його художнього мислення та стилю виконання його фортепіанних творів. Представлена стаття є спробою наукового осмислення характерних особливостей стилістики музичних творів композитора. Індивідуальний композиторський стиль К. Сіндінга вивчається на прикладі його фортепіанних п'єс опусів 24 та 25, що були виконані автором статті. Результати проведеного за допомогою музикознавчих та культурологічних методів аналізу засвідчують, що звуковий образ фортепіано у творах К. Сіндінга належить пізньо-романтичній європейській традиції. Більшість п'єс є лірико-драматичними мініатюрами, що містять контрастні психологічні образи і спираються на улюблені композитором повторювані мелодичні формули, танцювально-енергійні ритми, складні ладогармонічні звороти. Жанрову стилістику п'єс обумовлюють фольклорні прообрази мелосу, оркестрова насиченість і багатство фортепіанної фактури; ускладнена поліритмія, що залучає народні танцювальні формули, імітацію звучання народних інструментів. Перспектива подальшого розвитку теми вбачається у розробці теоретичних уявлень про стильову систему мислення К. Сіндінга на прикладі

крупних форм (Соната, Варіації, Концерт) в жанрово-стильових зв'язках з традицією європейського романтизму.

Ключові слова: Крістіан Сіндінг; фортепіанна творчість; європейська традиція; норвезька культура; жанр мініатюри; звуковий образ фортепіано.

Постановка проблеми. Розвиток західноєвропейської музичної культури від доби Бароко до часів розквіту романтизму відбувався відносно централізовано, насамперед, у провідних мистецьких осередках Італії, Франції, Німеччини, Англії. Інші країни Європи певний час перебували на периферії загальної еволюції музичного мистецтва. Зокрема, скандинавські митці почали приїжджати до Лейпцигу з метою навчання у європейських майстрів і були помічені широкою публікою лише наприкінці 1840 років (після того, як Ф. Мендельсон на одному із концертів у Гевандгаузі виконав симфонію 26-річного датчанина Нільса Гаде. Ця подія мала дуже велике значення: симфонія була високо оцінена в контексті європейського симфонізму як новаційна).

Крістіан Сіндінг (1856–1941) на «музичному Олімпі» Норвегії межі XIX–XX століть став першим композитором країни після свого видатного попередника Едварда Гріга. Він створив більше 130 опусів: три симфонії і симфонічну рапсодію «Зима і весна» («Vinter og Vår»), яка за масштабністю мислення майже дорівнює симфонії, оперу «Свята гора» («Der heilige Berg»), камерні твори, декілька кантат і хорів, Концерт для фортепіано і три концерти для скрипки з оркестром, 250 пісень та романсів, 140 фортепіанних мініатюр. Від 90 років XIX століття і до початку Другої світової війни його популярність на батьківщині, в Європі й навіть в Америці була дуже високою, свідомством чого є той факт, що одна з його фортепіанних п'єс, «Frühlingsrauschen» («Весняний порив»), невдовзі за публікацією у 1896 році «Шести п'єс для фортепіано» оп. 32, куди вона увійшла як *no. 3*, дуже швидко поширилась у численних транскрипціях, була перевидана 50 видавництвами тільки у США і здобула репутацію однієї з найкращих фортепіанних п'єс світової музики (Fidjestøl, 2006). Однак сьогодні твори цього, поза сумнівом, видатного, норвезького композитора виконуються доволі рідко.

Відсутність у вітчизняному музикознавстві джерел, які б висвітлювали фортепіанний спадок К. Сіндінга, зумовлює *актуальність теми* пропонованого дослідження, до здійснення якого автора статті підштовхнула музика норвежського митця, котру йому довелося виконувати, що викликала бажання відродити її для сучасного слухача й популяризувати твори маловідомого наразі композитора. Отже, основне завдання цієї розвідки полягає в тому, щоб зробити ім'я і фортепіанну музику К. Сіндінга знаними в Україні XXI століття.

Мета статті – визначити особливості індивідуального стилю К. Сіндінга як складової європейського фортепіанного мистецтва. *Матеріалом* дослідження є фортепіанні п'єси опусів 24 і 25, що презентують стиль раннього та зрілого періодів творчості митця.

Аналіз публікацій за темою. Певне первісне уявлення про творчу постать К. Сіндінга формують праці загального плану, присвячені історії норвежської музики від найдавніших часів до сьогодення (Rowbotham, 1916; Qvamme, 1949; Grinde, 1981; Herresthal, 1987; Holth, 2014), а фортепіанна спадщина композитора вбудовується в загальну перспективу розвитку фортепіанного мистецтва (Herresthal, 1987). Жанри творчого портрету (Altmann, 1936, Gauksstad, 1956) та біографічних досліджень (яких, до речі, значно менше у порівнянні, наприклад, з тими, що присвячені особі й творчості Е. Гріга) зосереджений на подіях і обставинах життя композитора, його стосунках з культурним і суспільним середовищем, еволюційних процесах у його творчості (Koht, & Skard, 1944; Rugstad, 1979, 1998; Vollestad, 2005a), що передбачає оглядові характеристики музичного матеріалу значної частини численних творів композитора. Найбільш авторитетним дослідником творчості К. Сіндінга наразі, вочевидь, слід вважати норвежського співака й вченого Пера Воллестада, чия дисертація присвячена вокальній творчості видатного майстра (Vollestad, 2002). Корисними дослідникові стають суспільно-орієнтована періодика (Nielsen, 1926, Fidjestøl, 2006), довідкові бібліографічні (Gauksstad, 1938) та онлайн-видання, де інформація постійно ревізується (Andersen, 2021; Vollestad, 2005b). Тим не менш, згадані наукові джерела, присвячені творчості визначного норвежського композитора, не розкривають в до-

статній мірі особливості його фортепіанного стилю, що унаочнює *новизну тематики цієї статті*.

Оскільки при розгляді музичного матеріалу фортепіанних п'єс К. Сіндінга серед іншого доводиться враховувати національну складову, аналіз її специфіки здійснюється нами на підставі дослідницької концепції вітчизняного вченого О. Козаренка (2000).

Методологія дослідження. Пропонована розвідка спирається на низку широко задіяних у сучасному музикознавстві підходів до аналізу музичного твору. Так, *історичний* підхід розкриває діалектику традиції та новачій у процесі становлення національного та індивідуального в музиці К. Сіндінга; *жанровий* пояснює ієрархію загального та специфічного в обраному творі; *стильовий* допомагає визначити індивідуальні принципи композиторського мислення на підставі методики аналізу елементів музичної мови (мелодика, метроритм, ладогармонія, фактура). Нарешті, *виконавський* сприяє розкриттю особистісного відчуття «звукового образу» фортепіано в музиці норвезького майстра, яке було осмислене автором статті в ході самопідготовки до концертної презентації творчого мистецького проєкту, що включав виконання творів К. Сіндінга (у Великій залі Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, 27 січня 2022 року).

Виклад основного матеріалу дослідження. Видатний норвезький композитор Крістіан Сіндінг здобув музичну освіту в Лейпцизькій консерваторії під керівництвом професора композиції Лео Гріля та скрипаля Ернста Ф. Ріхтера. Цей навчальний заклад – один з найславетніших музичних центрів Європи того часу, до якого приїжджали за професійною освітою багато видатних музикантів світу. Велику частку творчої спадщини митця складають симфонічні твори, в яких К. Сіндінг намагався відтворити образи скандинавського епосу, норвезької природи, що також втілювалися в музиці Н. Гаде, Е. Гріга, Ю. Свенсена.

Хоча Крістіан Сіндінг був скрипалем, він приділяв значну увагу написанню фортепіанних творів. Перші спроби написання композицій для цього інструмента припадають на 1883 рік; перша публікація опусів для фортепіано сталася у 1893 році. Серед них був і ор. 24, який можна вважати зразком *раннього стилю* композитора.

Окреслимо драматургію циклу «П'ять п'єс» **ор. 24** для фортепіано К. Сіндінга крізь призму психології романтичного героя та мовно-стилістичних засобів її розкриття.

Типовою рисою фортепіанних п'єс є тричастинна композиція, що містить експозицію основної теми-образа, контрастний середній розділ та динамічну репризу.

Семантика тональності **першої мініатюри** (Es-dur) сприймається як очевидний натяк на традицію шуманівського «Карнавалу». Основний образ п'єси – маскулінно-вольовий, рішучий. Хоча виникає й інша асоціація – з музичним пейзажем. Мелодичний рух основної теми асоціюється з хвилями бурхливого Північного моря, що уособлює могутній дух Норвегії. Тема вступу складається з трьох потужних акордів, які слід виконувати широко й велично (за авторською ремаркою «*Pomposo*»). Грандіозний акордовий рух поєднується з висхідними віртуозними пасажами. Поступово до цієї тематичної будови приєднуються пунктирні ритмоформули, улюблені композитором.

Основна тема має форму періоду відкритого типу (із зупинкою на домінанті). Її фактура насичена мелодичними підголосками і віртуозними фігураціями. Тональний рух здійснюється із застосуванням енгармонізмів та модуляцій у тональності третього ступеню спорідненості. Тема середнього розділу викладена у тональності G-dur у більш стриманому русі, в нюансі *mezzo forte* і може сприйматися як вираження людських почуттів, навіяних образами суворої природи рідного краю. Реприза повертає слухача до основного образу в новій емоційній якості. В цілому стилістика твору є своєрідним «перехрестям» загально-європейської та національної норвезької музичних традицій завдяки тематизмові, що дещо різниться від звичного «середньоевропейського» своїм ладогармонічним колоритом.

Друга п'єса (B-dur) має схвильований характер, що досягається завдяки постійним динамічним підйомам і спадам. В тематичному матеріалі переплітається багато різноманітних ритмічних формул та фактурних елементів (фігурації, акорди, пасажі). Тема починається із затакту з п'ятих шістнадцятих, що слугує немов підготовчою ритмоструктурою до кількох урочистих акордів, що представляють собою модальну діатонічну послідовність (тризвуки IV і III щаблів),

яка також певною мірою пов'язана з національним фольклором (див. нотний *приклад 1*). Вищепозначена «затактова» ритмічна структура повторюється регулярно, набуваючи динамічного й гармонічного різноманіття.

Приклад 1. К. Сіндінг, ор. 24, No. 2



Основний образ **третьої п'єси** поєднує в собі скерцозність і оповідальність. Перша створюється завдяки пунктирним ритмо-формулам, а друга – завдяки наспівній мелодичній лінії в нижньому регістрі, що нагадує звучання віолончелі.

У **четвертій п'єсі** (F-dur) спокійно-помірований темп попередніх мініатюр змінюється на більш рухоме *Allegretto* піднесено-урочистого настрою. Постійно повторювана основна танцювальна тема складається із трьох речень з типовим для цього циклу К. Сіндінга синтаксисом: перші два викладають основу тематизму, а третє має розвиваючий характер. Тріольний рух вісімок створює відчуття легкості. Згодом тема піддається розробці: додається багато секвенційних зворотів, велика кількість збільшених та зменшених акордових структур. У репризі відбувається значна динамізація тематичного розвитку. Мелодія відходить все далі від тоніки, однак наприкінці повертається до неї. В цілому в цій п'єсі дуже відчувається вплив стилістики фортепіанних творів Е. Гріга.

П'яту мініатюру (Des-dur) вирізняє жанрова стилістика вальсу, втім вказівка *Agitato* та характер мелодичних побудов допомагають виконавцю відчути піднесено-схвильовану емоцію. Тематичний ма-

теріал будується на стрімких хвилеподібних арпеджіо у висхідному та низхідному русі. Типовим для К. Сіндінга прийомом стає початок композиції з простого мелодичного звороту (теми-зерна), який у процесі подальшого розвитку отримує більш складне ладотональне і гармонічне рішення.

Підсумовуючи аналітичні спостереження щодо «П'яти п'єс» ор. 24, відзначимо, що і драматичні, і танцювальні, і лірико-оповідальні образи віддзеркалюють, передусім, музичне світовідчуття одного «Я-образу», який можна ототожнити з рефлексією ліричного героя, котрий, у свою чергу, є образом Автора, за традицією музичного романтизму XIX століття (Ф. Шопен, Р. Шуман, Й. Брамс), що сприяє об'єднанню всіх п'єс опусу в одне художнє ціле, свого роду альбом.

Про наявність «латентної» драматургії лірико-сповідального типу свідчать певні ознаки: відкривається й завершується цикл у святково-піднесеному настрої, демонструючи дух молодості та життєдайної сили буття, у розвиток романтичної традиції фортепіанних творів Р. Шумана і Ф. Мендельсона, а тональний план альбому (Es-dur, B-dur, Es-dur, F-dur, Des-dur) складають тільки мажорні тональності; емоційний стрій більшості п'єс урочистий та піднесений. Оскільки ор. 24 є однією з перших композиторських спроб К. Сіндінга у фортепіанній музиці, в кожній з його п'єс можна простежити певні інтонаційно-драматургічні принципи та усталені прийоми композиторського письма, що сформувалися на той час в інших жанрових сферах творчості митця (інструментальній, симфонічній).

Перейдемо до характеристики **фортепіанного циклу ор. 25** як такого, де вже наявна певна усталена мовно-стильова система.

Мініатюра No. 1 – урочистого характеру, який підкреслює тональність Des-dur. Її фактурний виклад має певну схожість з музичною тканиною фортепіанних творів С. Рахманінова. К. Сіндінг нерідко починає цикли своїх мініатюр святковою темою, що асоціюється із духовним підйомом, образом молодості. Середній розділ першої п'єси (G-dur) відрізняється низхідним рухом пасажів, подібних до грандіозного бурління морських хвиль, що ніяк не заспокоюються. Перехід до репризи здійснюється завдяки уповільненню руху, на що вказує авторська ремарка *Largamente*. Реприза звучить благородно й урочисто.

П'єса No. 2 (*Allegretto*) – світла і лагідно-тепла за настроєм (тональність B-dur). Тематизм цієї мініатюри побудований на чергуванні октавних мелодичних ходів з постійно повторюваними арпеджіо. Незважаючи на свою невелику тривалість, п'єса насичена модуляціями та нестійкими гармонічними зворотами, що досягають розв'язання лише наприкінці твору (див. нотний *приклад 2*).

Приклад 2. К. Сіндінг, ор. 25, No. 2



Світлий колорит теми **п'єси No. 3** (із позначкою *Leggiero*) втілено завдяки характерному прийому – її викладенню у верхньому регістрі в супроводі переливчастих арпеджіо. Іноді простежується «вкраплення» пунктирних ритмів короткими групами – типовий для К. Сіндінга

стилістичний прийом. Тридольний рух нагадує вальс, із зупинкою на третій слабкій долі.

Мініатюра No. 4 наче втілює звукообразними засобами «швидкоплинність» часу. Тема має авторську ремарку *Marcato*: рух пунктирних ритмоформул викликає асоціації з фортепіанною музикою Шумана, а також з ритмічним рухом норвезького народного танцю – халінгу (нотний *приклад 3*). У середньому розділі розмір змінюється на 2/4, хоча дуже скоро повертається початкова тридольність.

Приклад 3. К. Сіндінг, op. 25, No. 4



Мініатюра No. 5 – розмірено-спокійного характеру (тональність As-dur). Її тема базується на безперервному русі октав четвертними тривалостями вгору та вниз (в партії лівої руки), що нагадує жанрову стилістику маршу (незважаючи на розмір 3/2). Вказівка *Tempo giusto* свідчить, що темп бажано підтримувати рівний, без відхилень. У партії правої руки викладено гармонічний супровід, що складається з низхідних мотивів, які постійно «зависають» на домінанті. Як і у попередніх п'єсах, К. Сіндінг використовує звичну для нього синтаксичну будову, де перші дві фрази основної теми стислі й ідентичні одна одній, а третя має розвиваючий тип викладу. У середньому розділі присутні модуляції в тональності третього ступеню спорідненості (E-dur, D-dur). Деяко змінюється й фактура: замість октавної з'являються акордові вертикалі, що додають музиці гармонічної насиченості та більш об'ємного звучання. У репризі рух добігає кінця (низхідні пасажі в партії правої руки із незупинним октавним супроводом у лівій).

У трагічній **мініатюрі No. 6**, що позначена ремаркою *Alla marcìa*, композитор вперше використовує колорит мінорної тональності – *b-moll*, що разом із текстовою вказівкою на характер руху, можливо, є алюзією на образний світ «*Marche funèbre*» III частини Другої фортепіанної сонати Ф. Шопена. Середній розділ (як і в Сонаті Ф. Шопена) має більш світлий характер (тональність E-dur). Похмурий образ знову повертається у репризі.

Завершуючи цикл, **мініатюра No. 7** повертає слухача до урочистого й піднесеного настрою. Повертається також і тональність першої з п'єс опусу – Des-dur, утворюючи тим самим тональну арку. Основну тему викладено в темпі *Vivace* у вигляді стрімких тріольних пасажів. Тема середнього розділу контрастує з основним образом завдяки наспівній мелодії, що супроводжується насиченим акордовим акомпанементом. Зміна тональності на F-dur (терцієве зіставлення тональностей) свідчить про романтичну спрямованість мислення композитора. В репризі повертається початковий піднесений образ.

Висновки. Узагальнення принципів фортепіанного мислення видатного композитора Норвегії К. Сіндінга ще не отримало спеціального системного викладу в музикознавчих джерелах. Виокремимо типові жанрово-стилістичні ознаки фортепіанних творів К. Сіндінга

в аспекті їх приналежності до європейської традиції, але з урахуванням впливу національної музичної мови.

Так, у творах К. Сіндінга знайшов яскраве інтонаційне втілення художній світ *національно-фольклорних образів*. В них нерідко присутній трихорд I– VII– V (що представлений і в мелодиці Е. Гріга), так само, як і характерний висхідний рух мелодії, що доходить до VII# ступеню й без розв'язання в тоніку переходить до квінтового тону.

Серед характерних для стилю Сіндінга інтервальних структур – паралельні квінти, що також є проявом зв'язку із національними фольклорними джерелами. Ще одним часто вживаним інтервалом, як у вертикальному, так і в горизонтальному втіленні, є тритон. Представлені у великій кількості форшлагі й трелі. Мелізми, що прикрашають мелодику мініатюр К. Сіндінга, мають схожість із вагнерівсько-брукнерівськими групето.

Серед улюблених ритмічних структур Сіндінга – *пунктирний ритм* та різні варіації *тріольного руху*. Їх аналоги можна віднайти у старовинних народних піснях Норвегії, як свідoctво зв'язку із фольклорною традицією. Поширені синкопи та акценти, що змушують відчувати тактову лінію – акцентність – у зміщенні.

Мелодика у більшості фортепіанних творів К. Сіндінга діатонічна, її рух часто базується на звуках тризвуків.

Фактура відрізняється багаточисельністю, масивністю, завдяки чому досягається оркестрова масштабність звучання. Можна віднайти окремі риси впливу на зрілий стиль К. Сіндінга прийомів письма німецьких романтиків Р. Вагнера та Р. Штрауса.

Виклад акордової фактури в творах Сіндінга базується на традиційних терцієвих структурах. Вслухаючись в розмаїті фарби акордів, слід точно витримувати їхню часову тривалість. У гармонічному плані типовими є тональні співвідношення третього ступеня спорідненості, поліфункціональність.

Танцювальні образи у тріольному русі також відсилають до ритміки народних танців Норвегії: *спрингару*, *хангару*, *халінгу*. В більшості п'єс наявні звукозображальні ефекти – наслідування тембрам народних інструментів: награвання на хардінгфеле, лангелейку,

скрипці. Як наслідок, рівні стилістичної визначеності окремих елементів музичної мови в творах для фортепіано К. Сіндінга складають *індивідуально-стильову систему* і є відбиттям його національної ментальності.

Загалом фортепіанну творчість К. Сіндінга характеризує пізньоромантична стилістика. До її складників належать:

- фольклорна основа мелодики,
- оркестрова насиченість фортепіанної фактури,
- багатство тембрової палітри з ефектами інструментального звуконаслідування,
- складна ладогармонічна мова,
- полішарова фактура з розмаїттям ритмічної організації, в якій поєднуються народно-танцювальні та інструментальні формули, метричні схеми акцентування (регулярності / нерегулярності).

У проаналізованих мініатюрах можна відзначити процес кристалізації мовно-стильових та жанрово-стилістичних ознак фортепіанного мислення композитора. На ґрунті повторюваних впізнаваних тематичних структур з типовими для К. Сіндінга ладогармонічними зворотами, метро-ритмічними формулами та фактурним викладом сформується в подальшому принцип моно-тематизму, який є ознакою стилістики пізнього романтизму та рисою фортепіанного стилю К. Сіндінга в крупних жанрах.

Перспектива подальшого розвитку теми. На ґрунті напрацьованої методики аналізу національно-музичної мови К. Сіндінга варто дослідити еволюцію фортепіанного стилю композитора як художньої системи. Подальший інтонаційно-драматургічний аналіз фортепіанних творів митця (Сонати, Варіацій, Концерту) надасть можливість обґрунтувати значення творчості норвезького композитора в парадигмах європейської культури кінця XIX – початку XX століть.

ЛІТЕРАТУРА

- Козаренко, О. В. (2000). *Феномен української національної музичної мови*. Львів: [Наукове товариство імені Шевченка].
- Altmann, W. (1936). Der 80-jährige Christian Sinding. *Allgemeine Musikzeitung*, vol. LXIII, 20–21.

- Andersen, R. J. (2021) (Fagkonsulent). Christian Sinding. In *Store Norske Leksikon*, https://snl.no/Christian_Sinding
- Fidjestøl, A. (2006, 2 janvier). Eit stille jubileum. *Klassekampen*. (Venstresidas dagsavis). Nettutgaven, søndag 22. juli, 2012. Oslo. URL https://web.archive.org/web/20120722113743/http://www.klassekampen.no/33804/mod_article/item
- Gaukstad, O. (1938). En Sinding-bibliografi. In Sandvik, O. M. (Redaktor). *Norsk Musikkgranskning. Arbok 1938*, pp. 9–57. Oslo, Johan Grundt Tanum
- Gaukstad, O. (1956). Christian Sinding: 1856 bis 1956. *Nordisk Musikkultur*, 5, 34–36.
- Gordon, S. (1996). *A History of Keyboard Literature: Music for the Piano and its Forerunners*. New York: Schirmer Books.
- Grinde, N. (1981). *Norsk Musikkhistorie: Hovedlinjer i norsk musikkliv gjennom 1000 ar*. Oslo, Norvège: Universitetsforlaget.
- Herresthal, H. (1987). *Norwegische Musik von den Anfängen bis zur Gegenwart*. 2^e éd. Oslo, Norvège: Norsk Musikforlag.
- Holth, B. (2014). German influences in the development of Norwegian classical music tradition. *Fontes Artis Musicae*, 61(1), 42–47, <http://www.jstor.org/stable/24330405>
- Koht, H., & Skard, S. (1944). *The voice of Norway*. London: Hutchinson & Co.
- Nielsen, C. (1926, January 11). Christian Sinding. *Politikens Kronik*, 1–2.
- Qvamme, B. (1949). *Norwegian music and composers*. London: Bond.
- Rowbotham, J. F. (1916). Norwegian Music and Its Masters. *The Musical Times*, 57 (877), 139–142, <https://doi.org/10.2307/908922>
- Rugstad, G. (1979). *Christian Sinding, 1856–1941: en biografisk og stilistisk studie*. [Oslo]: Cappelen.
- Rugstad, G. (1998). Christian Sinding – Frederick Delius: a friendly counterpoint. In Carley, L. (Ed.). *Frederick Delius. Music, Art and Literature*, pp. 99–112. London: Routledge
- Vollestad, P. (2002). *Jeg bærer min hatt som jeg vil: Christian Sinding: en komponist og hans sanger*. (Avhandling, doktorgrad). Oslo : Norges musikkhøgskole. Dewey, Norge.
- Vollestad, P. (2005a). *Christian Sinding*. Oslo: Solum Forlag.
- Vollestad, P. (2005b). Komponist Christian Sinding. In *Norsk Biografisk Leksikon*, https://nbl.snl.no/Christian_Sinding

REFERENCES

- Andersen, R. J. (2021) (Special consultant). Christian Sinding. In *Store Norske Lexikon*, https://snl.no/Christian_Sinding [in Norwegian].
- Gordon, S. (1996). *A History of Keyboard Literature: Music for the Piano and its Forerunners*. New York: Schirmer Books [in English].
- Grinde, N. (1981). *Norwegian Music History: Main lines in Norwegian musical life through 1000 years [Musikkhistorie: Hovedlinjer i norsk musikkliv gjennom 1000 ar]*. Oslo, Norway: Universitetsforlaget [in Norwegian].
- Herresthal, H. (1987). *Norwegian music from the beginning to the present. Norwegische [Musik von den Anfängen bis zur Gegenwart]*. 2nd ed. Oslo, Norway: Norsk Musikforlag [in German].
- Koht, H., & Skard, S. (1944). *The voice of Norway*. London: Hutchinson & Co [in English].
- Kozarenko, O. V. (2000). *The phenomenon of the Ukrainian national musical language*. Lviv: [Shevchenko Scientific Society] [in Ukrainian].
- Qvamme, B. (1949). *Norwegian music and composers*. London: Bond [in English].
- Rowbotham, J. F. (1916). Norwegian Music and Its Masters. *The Musical Times*, 57 (877), 139–142, <https://doi.org/10.2307/908922> [in English].
- Rugstad, G. (1979). *Christian Sinding, 1856–1941: a biographical and stylistic study [Christian Sinding, 1856–1941: en biografisk og stilistisk studie]*. [Oslo]: Cappelen [in Norwegian].
- Vollestad, P. (2002). *I wear my hat as I like: Christian Sinding: a composer and his singers [Jeg bærer min hatt som jeg vil: Christian Sinding: en komponist og hans sanger]*. (PhD Diss.). Oslo: The Norwegian Academy of Music. Dewey, Norway [in Norwegian].
- Vollestad, P. (2005a). *Christian Sinding*. Oslo: Solum Forlag [in Norwegian].
- Vollestad, P. (2005b). Composer Christian Sinding [Komponist Christian Sinding]. In *Norsk Biographical Lexicon [Norsk Biografisk Leksikon]* https://nbl.snl.no/Christian_Sinding [in Norwegian].
- Holth, B. (2014). German influences in the development of Norwegian classical music tradition. *Fontes Artis Musicae*, 61(1), 42–47. <http://www.jstor.org/stable/24330405> [in English].
- Gauksstad, O. (1938). Sinding bibliography [En Sinding-bibliografi]. In Sandvik, O. M. (Ed.). *Norwegian Music Review. Workbook 1938 [Norsk Musikkgranskning. Arbok 1938]*, pp. 9–57. Oslo, Johan Grundt Tanum [in Norwegian].

- Rugstad, G. (1998). Christian Sinding – Frederick Delius: a friendly counterpoint. In Carley, L. (Ed.). *Frederick Delius. Music, Art and Literature*, pp. 99–112. London: Routledge [in English].
- Altmann, W. (1936). Christian Sinding's 80-year-old [Der 80-jährige Christian Sinding]. *General music newspaper [Allgemeine Musikzeitung]*, vol. LXIII, 20–21 [in German].
- Gauksstad, O. (1956). Christian Sinding: from 1856 to 1956 [Christian Sinding: 1856 bis 1956]. *Norwegian Musical Culture [Nordisk Musikkultur]*, 5, 34–36 [in Norwegian].
- Nielsen, C. (1926, January 11). Christian Sinding. *Politikens Chronicle [Politikens Kronik]*, 1–2 [in Norwegian].
- Fidjestøl, A. (2006, January 2). A quiet anniversary. [Eit stille jubileum]. *Klassekampen*. (Venstresida's daily newspaper). Online edition, Sunday, 2012, July 22. Oslo. URL https://web.archive.org/web/20120722113743/http://www.klassekampen.no/33804/mod_article/item [in Norwegian].

Maksym Chub

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student, the Department of Interpretation and Music Analysis
e-mail: maxbranches13@gmail.com
ORCID ID: 0000-0001-8811-7681

Christian Sinding's piano style as a component of European art

Statement of the problem. *Christian Sinding is considered “the first after Grieg” at the Norwegian music olympus. He created more than 130 opuses of different genres of music. However, nowadays his works are rarely performed, particularly in Ukraine. Thus, the relevance of the topic of the article is due to the lack of domestic musicology systematic study of Sinding's piano work as a component of European art. The study of the heritage of the “second star” of Norwegian culture is the overtask of modern musicology – to fill the “white spot” in the study of national piano schools in Western Europe, including Norway, and make the music of this composer recognized and demanded by young performers of the XXI century.*

The purpose of the article is to represent the individual compositional style of C. Sinding on the basis of his own authorial performance of the analyzed piano pieces. The material for this is the iconic piano works (op. 24, op. 25) of the early and mature periods of creativity, which highlight the style of thinking of the artist.

The object of research is the piano style of the Norwegian composer Christian Sinding in the prism of European musical culture, **the subject** – piano miniatures of Sinding.

The research methods are based on material that is little known for most of Ukrainian musicians, but belongs to the classical European heritage. Thus, the historical method reveals the dialectic of tradition and innovation in the process of formation of national and individual style in music; genre method – determines the hierarchy of general and specific in the organization of a musical work; stylistic – in addition to the principles of the artist's thinking indicates the nationally defined features of creativity; performing-interpretive method – reflects the personal feeling of the “sound image” of the piano by the author of the article as the first interpreter of C. Sinding's music in Ukraine.

The results obtained. Generalization of the principles of stylistic thinking of Christian Sinding in the field of his piano work has not received a systematic presentation in existing scientific sources. Therefore, to reveal the relevance of the proposed research topic, we highlight the typical stylistic features and principles of piano work of C. Sinding in terms of its national and stylistic identity. The criterion was the elements of the “national musical language” (according to O. Kozarenko).

As for the elements of musical language that affect the sound image of the piano, the work of C. Sinding is characterized by a late romantic paradigm: folklore basis of melody, orchestral richness of piano texture, richness of timbre palette with effects of instrumental sound imitation, complex harmony rhythmic organization, which combines folk dance and instrumental formulas and metric schemes of emphasis (regularity and irregularity).

The principles of monotheism and leitmotif are also one of the means of expression of late romanticism as C. Sinding's worldview paradigm, which certain genre-language tendencies of his piano thinking are concentrated in.

Most of the plays have sound effects – imitation of the timbres of folk instruments popular in Norway, including hardingphole, harpsichord, violin. As a result, the levels of stylistic significance of individual elements of the musical

language of the artist's piano works constitute a model of individual compositional style as a reflection of the national mentality of the musical worldview.

Prospects for further development of the topic. *In the development of the develop ed methodology of analysis of national and musical language C. Sinding will study major genres of mature and late periods of piano work to substantiate the style of thinking of the artist in the paradigms of European culture of Romanticism and modernism of the early twentieth century.*

Key words: *Christian Sinding, piano creativity; European tradition; Norwegian culture; miniature genre; sound image of the piano.*

Стаття надійшла до редакції 20 березня 2022 року

Наукове видання

Харківський національний
університет мистецтв імені І. П. Котляревського

Виходить з 1995 року

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

ВИП. 63

Збірник наукових статей

Відповідальний за випуск – Чернявська М. С., кандидат мистецтвознавства,
професор, проректор з наукової роботи ХНУМ імені І. П. Котляревського

Редактори-упорядники – Ю. П. Величко; Л. В. Русакова

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

Комп'ютерне макетування – Л. В. Русакова

Комп'ютерна верстка – О. Б. Мальцев

Підписано до друку 23.11.2022. Формат 60 x 84 1/16.
Умов. др. арк. 10,2. Об. вид арк. 10,3.
Зам. № . Тираж 100 прим.

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