

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 61

**Світ музичного виконавства**

Збірник наукових статей



Видавничий дім  
«Гельветика»  
2021

УДК 78.03  
П178

Рекомендовано до друку Вченою радою  
Харківського національного університету мистецтв  
імені І. П. Котляревського  
(Протокол № 8 від 30 грудня 2021 року)

Свідоцтво 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.; індексується базами даних Index Copernicus, Google Scholar, Бібліометрика української науки, розміщено на платформі «Наукова періодика України» в Національній бібліотеці України імені В. І. Вернадського НАН України та в Національному репозитарії академічних текстів.

**Головний редактор:**

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

**Редакційна колегія:**

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

*Вайс Джерней (Weiss Jernej)* – PhD, професор кафедри музикознавства, факультет мистецтв, Університет Любляна, Любляна, Словенія.

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

*Грамченко Валерій Васильович (Hromchenko Valeriy)* – 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 (Martynyuk 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.

*Шапвалова Людмила Володимирівна (Shapovalova Lyudmyla)* – 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».

П178

**Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії практики освіти** : зб. наук. ст. Вип. 61. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Ю. П. Величко, Л. В. Русакова. Харків, ХНУМ, 2021. 224 с.

Багатомірний світ музиканта-виконавця постає у зібраних статтях у множинності своїх проявів: від конструкції інструмента та техніки гри музиканта до буттєво-філософських і музично-історичних «крізів» під кутом проблематики індивідуального стилю, в діапазоні від академічного до сучасного естрадного виконавства (I розділ). Окремо згруповані дослідження з питань національного – інонаціонального в музиці, що в умовах глобалізації набули нової актуальності (II розділ). Видання адресоване широкому колу професійних музикантів – дослідників і практиків різних спеціалізацій – та може зацікавити любителів мистецтва.

УДК 78.03

ISSN 2519-4496

© Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 2021

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 61

## **The World of Musical Performance Art**

Collection of research papers



Publishing House  
“Helvetica”  
2021

UDC 78.03  
P78

Recommended for publication  
by the Academic Council of Kharkiv  
I.P. Kotlyarevsky National University of Arts  
(Minutes No. 8 of December 30, 2021)

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.

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

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

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

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

*Karwaszewska Monika* – PhD hab., Assistant 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.

P78

**Problems of Interaction of Art, Pedagogy, Theory and Practice of Education :** collection of scientific articles. Issue 61. Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts; editors compilers Yu. Velychko & L. Rusakova. Kharkiv: KhNUA, 2021. 224 p.

Europe music heritage in its various aspects, such as existential, genre, even technological, is presented in the first section of the collection in the traditional dimensions of historical musicology, as well as in related space, in particularly semiotic. The analytical and scientific-biographical articles of the second section is united by “Kharkiv contexts” and “anniversary direction”, which envisages the personal intonations of deep gratitude of students to their Teachers.

The publication is addressed to scientists and professionals, graduates and students of art specialities and may be of interest to the art lovers.

UDC 78.03

ISSN 2519-4496

© Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts, 2021

# СВІТ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА

## ЗМІСТ

### Розділ 1. Від теорії до індивідуальної художньої практики

<i>Пескада,</i>	Вплив конверторної системи на сучасне	
<i>Гонсало Андре Діас</i>	акордеонне виконавство.....	7
<i>Стрілець А. М.</i>	Теоретичні засади виховання диригента	
	оркестру народних інструментів.....	26
<i>Тарабанов А. П.</i>	Виконавський та загальнобуттєвий часо-	
	простір клавірних сонат пізнього Бароко	
	і Класицизму.....	50
<i>Сагалова Г. В.</i>	Фантазія d-moll KV 397 В. А. Моцарта	
	і Соната Op. 31 № 2 Л. ван Бетховена:	
	семантичний та виконавський аспекти.....	76
<i>Чорна Є. Б.</i>	Дьордь Цифра в контексті бетховеніани	
	XX століття.....	98
<i>Клімова О. О.</i>	Індивідуальний виконавський стиль соліста-	
	вокаліста у комунікативному просторі	
	естрадного вокального ансамблю.....	111
<i>Чжан Чі</i>	Виконавська поетика та виконавський стиль	
	Лестера Янга: досвід аналізу.....	128

### Розділ 2. Національні традиції: аспекти втілення та інтерпретації

<i>Маклюк Д. М.</i>	Інтерпретація образу Тараса в опері	
	М. Лисенка «Тарас Бульба» як актуальна	
	частина національного культурного коду.....	143
<i>Ван Сіге</i>	Національна вокальна традиція як синтез	
	композиторського і виконавського	
	мистецтва (на прикладі творчості	
	А. Хінастери).....	162
<i>Пилипенко С. О.</i>	Шляхи розвитку естонської	
	фортепіанної музики (осягнення	
	інонаціонального репертуару сучасним	
	виконавцем).....	179
<i>Чжан Менчже</i>	Поліфонічні твори для фортепіано Рао Юяна	
	в аспекті виконавської реалізації.....	201

# THE WORLD OF MUSICAL PERFORMANCE ART

## TABLE OF CONTENTS

### Section 1. **From Theory to Individual Art Practice**

<i>Pescada, Gonçalo André Dias</i>	The influence of the converter system on the contemporary accordion performance.....	7
<i>Strilets Andriy</i>	The theoretical fundamentals of the training the folk instruments orchestra conductor.....	26
<i>Tarabanov Anatolii</i>	Performance and existential chronotope of clavier sonatas of the late Baroque and Classicism.....	50
<i>Sahalova Hanna</i>	W. A. Mozart's Fantasia in D minor K. 397 and L. van Beethoven's Piano Sonata Op. 31 No. 2: Semantic and Performance Aspects.....	76
<i>Chorna Yelyzaveta</i>	G. Cziffra in Beethovenian context of the twentieth century.....	98
<i>Klimova Oksana</i>	Individual performance style of a soloist-vocalist in the communicative space of a pop vocal ensemble.....	111
<i>Zhang Qi</i>	Lester Young's performance poetics and performance style: the experience of analysis...	128

### Section 2. **National Traditions: Aspects of Implementation and Interpretation**

<i>Makliuk Dmytro</i>	Interpretation of Taras' character in M. Lysenko's opera "Taras Bulba" as an integral part of the national cultural code...	143
<i>Wang Sige</i>	National vocal tradition as a synthesis of composers' and performance art (on the example of A. Ginastera's creativity).....	162
<i>Pylypenko Stanislav</i>	Estonian piano music: ways of development (comprehension of foreign repertoire by a modern performer).....	179
<i>Zhang Mengzhe</i>	Rao Yuyan's polyphonic works for piano in terms of performance.....	201

# СВІТ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА

## Розділ 1. ВІД ТЕОРІЇ ДО ІНДИВІДУАЛЬНОЇ ХУДОЖНЬОЇ ПРАКТИКИ

UDC 780.647.2.071.2

DOI 10.34064/khnum1-6101

*Pescada, Gonçalo André Dias*

Évora University, School of Arts (Évora, Portugal),

Guest Assistant Professor (Music)

gpescada@uevora.pt

ORCID iD: 0000-0002-7156-5047

### THE INFLUENCE OF THE CONVERTER SYSTEM ON THE CONTEMPORARY ACCORDION PERFORMANCE

***Abstract.** In the second half of the XX century the accordion experienced significant changes that would change the instrument's destiny, its practice, sound range and potential. One of these changes was the creation of a converter system that opened doors to performance on this instrument, such as: hands independence, polyphony realization, new compositions, technical and artistic development of the performer's skills.*

*In addition to highlighting the mechanisms and aspects related to the performance of the converter system, the study discusses some techniques common in modern accordion compositions (clusters, glissando, ricochets, vibrato, portamento, percussion effects, etc.) and ways of their notation, identifies benefits and limitations of performing different types of articulation and sound effects on the instrument.*

*It is concluded that the use of the converter system in the accordion has expanded the range of possibilities of the instrument*

*and made its study much more interesting for performers, composers and listeners; fruitful collaboration with outstanding masters (Sofia Gubaidulina, Edison Denisov, Franco Donatoni, Luciano Berio, Magnus Lindberg, Mauricio Kagel, Toshio Hosokawa, Salvatore Sciarrino, Christopher Bochmann and others) led to the cultural rise of the instrument. Finally, the inclusion of the accordion with a converter system in the programs of chamber and symphony concerts has accelerated the process of introducing the accordion into classical music.*

**Key words:** *Accordion, Converter System, Performance, Contemporary Music.*

*“Since the 1950s the pioneers of classical accordion understood that – in order to be recognized by the contemporary music world – they had to rise awareness on the instrumental unexplored potential, and – at the same time – accordion education had to measure up to the expected musical development.”*

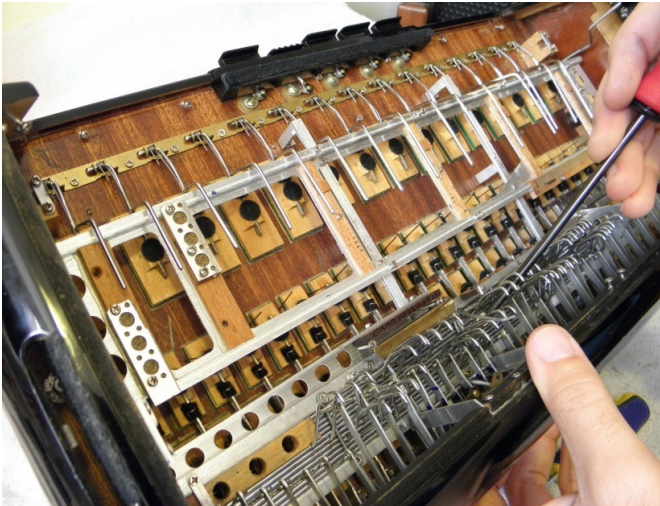
*Claudio Jacomucci*

## **1. Converter System – Introduction**

The Converter System is a system applied to the bass mechanism, activated through a switch or register that allows the transformation of the previously established keyboard into predefined chords for single notes arranged in the same way as the right-hand keyboard (free bass system).

This system allows the instrumentalist to perform several voices simultaneously, for example: Chorals, Preludes and Fugues, Suites, Sonatas and came to establish a new path to follow in the accordion performance, which is still in constant evolution today.

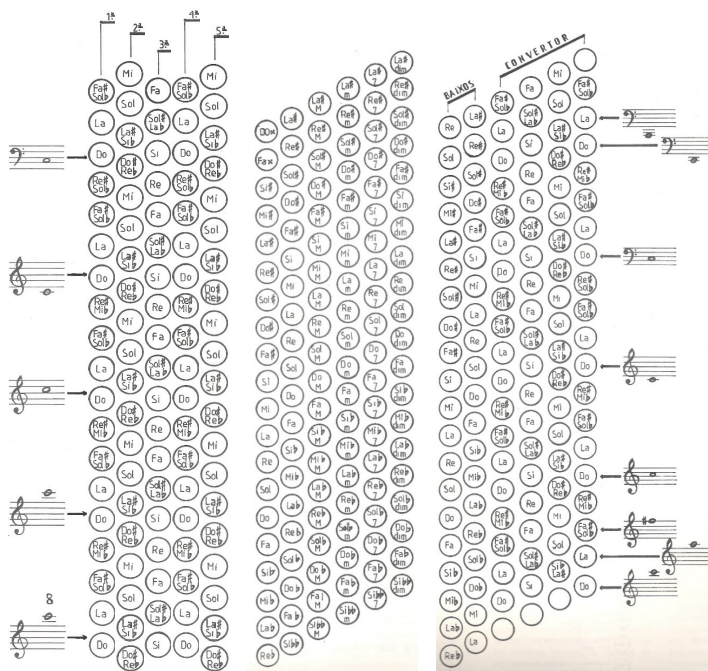
According to Hermosa (2013: 30), the converter system was invented in 1959 by Vittorio Mancini in Castelfidardo (Italy) as a mechanism (*fig. 1*) activated by a switch next to the left-hand keyboard, which allows converting existing buttons, alternating between predefined chords and free bass. Lindgren (2010) clarifies that the tab redirects the air flow inside the harmonic box, through sliding plates located under the reed blocks.



**Fig. 1.** Converter system mechanism

About the mechanism construction, the converter accordion can produce standard bass or free bass. Standard bass allows the harmonization of a melody and consists of bass notes in two or three rows of buttons and predefined chords in the remaining four rows, which can be major, minor, dominant seventh and diminished seventh chords. However, it is also possible to create chords by pressing two buttons at the same time, that is, to create an A minor 6 chord, just join the button that produces C major with the button that produces A minor. The end result will be a C, E, G, A, C, E chord.

By pressing the switch on the converter, the four chords' rows are transformed into a chromatic scale. In these four rows, the last one corresponds to an auxiliary row that repeats the arrangement of notes of the first row. As Lindgren (2007) points out, the layout of the free bass on the left-hand keyboard becomes a mirror of the layout of the right-hand keyboard (C-griff system).



**Fig. 2. Right-hand keyboard; left-hand keyboard with standard basses and free basses (converter system) C-griff system**

The arrangement of notes on the keyboards shown in *fig. 2* corresponds to the system that is more used in Europe (C system-griff), in which the low notes on the left-hand keyboard are on the upper buttons and the middle C on the right-hand keyboard is in the 1st row. On the contrary, in Eastern Countries the system B-griff was generalized, in which the low notes on the left-hand keyboard are located in the lower buttons and the middle C on the right-hand keyboard is located in the 3rd row.

## **2. The converter system possibilities in the performance**

One of the main converter system possibilities in the performance is the independence of hands. For example, the melody that is produced on the right-hand keyboard is now also possible on the

left-hand keyboard, even by choosing the appropriate octave in the performance. Harmony is built and produced note by note. There is also the possibility of performing polyphony (multiple voices). The combination of the four rows of free bass with the other two rows of basses (left-hand keyboard) allows to achieve wide sound ranges and also to combine very high sounds with very low sounds at the same time, which is a unique characteristic of the accordion with converter system. Through the use of registers and articulation, it becomes possible to highlight a melody performed on any keyboard. In this sense, the repertoire may include works such as: J. S. Bach's *Preludes and Fugues* from the *Well-Tempered Clavier* books or D. Shostakovich's *Preludes and Fugues*, D. Scarlatti's *Sonatas*, pieces adapted from the organistic repertoire and harpsichord (J. Ph. Rameau, F. Couperin, D. Buxtehude, C. Franck), among others, to the original works composed for the instrument. The player, when choosing the registers to use in the piece interpretation, carry out, in a certain sense, the function of an arranger. This instrument is like an orchestra in the hands of a single performer (Matono, 1985: 7). The right registers choice is even more relevant when performing works transcribed for the accordion.

According to Lips (2000: 77), in this matter there is an approximation with the work of registers selection similar to the organ players. According to Dmitriev (2001: 5), fingering is one of the most important aspects to be taken into account by the performer, as it allows better understanding of the text and comfort in playing (*fig. 3*). For the instrumentalist, it is necessary to start working very early on fingers 4 and 5, which physically correspond to fingers that are weaker in terms of pressure in the keyboard. The logical and natural performance order should be fingering with fingers 2, 3, 4, 5 or vice versa, avoiding rotations in the hand position and allowing better comfort in playing. The reduced distance between buttons on keyboards allows two or more buttons to be pressed simultaneously with the same finger (e.g. chord with six or more notes).

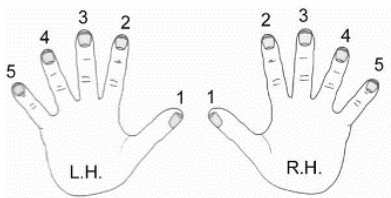


Fig. 3. Digital Matching for Accordion Fingering

According to Dmitriev (2001: 7), in the accordion with converter system, the auxiliary rows composed of two rows in the right keyboard-hand and one row in the left keyboard-hand allow several performance options. It is not desirable to repeat the same finger on different notes, however, in a texture with several voices, sometimes the thumb takes on this function. The opening part of Sonata No. 1 by composer Anatoly Kussyakov (b. 1945) is an example of this (fig. 4).



Fig. 4. Anatoli Kussyakov, First Sonata (using the thumb)

### 3. The possibilities of the converting system in interpretation

In the accordion with the converter system, articulation is extremely important, as it allows, for example, highlighting the main melody, a certain phrase or notes or creating a certain environment for preparing the following material. The most regular articulations are: *legato*, *staccato* and *tenuto*. However, within these three articulations there is a great diversity of other articulations, for example: *legatissimo*, *pizzicato* and *detaché*.

In the *Fantasia 84* by Jürgen Ganzer (b. 1950) it is possible, through the combination of registers and *tenuto* articulation in both hands, to highlight the main melody performed in *legato* (fig. 5).



**Fig. 5.** Jürgen Ganzer, Fantasia 84  
(highlighting melody through articulation)

In the *Well-Tempered Clavier* Fugas by J. S. Bach the importance of the articulation used in the theme, counter-theme, response or episode becomes evident. Also, with the long extension of left-hand keyboard, this kind of pieces serves as very useful exercises for the accordion performance.

Regarding the use of dynamics, according to Lips (2000: 85), the dynamics obtained in the accordion with converter system is directly associated with the pressure on the bellows. Controlling this pressure (left arm) allows for sounds from *ppp* to *fff*. By the action of the bellows and the registers options, it is also possible to create different musical atmospheres, especially increasing and decreasing the sound, playing *sforzandos*, researching new sonorities, among others. Due to the limitation of the bellows extension (to open / to close), it is necessary to understand the musical phrase in order to avoid an undesirable turning movement of the bellows in the middle of the phrase. For Leeuw (2001), one of the important factors in the musical performance of the accordion with converter system has to do with the balance between the instrumentalist's breathing and the turning of the bellows, both opening and closing.

The accent movement can occur through the sudden movement of the bellows, the action of the body or the impulse of the hand or leg. When playing polyphony, the accordion with converter system allows the performer to make the accent with one hand and to play a different score with the other. It is important for the interpreter to choose the most effective technique to perform the accents.

#### 4. The possibilities of the converter system in contemporary compositions

After understanding the mechanisms and aspects related to the efficiency of the converter system, this section discusses some techniques and ways of writing down those techniques in contemporary composition. The *cluster*, as a sound congregate, is widely used in contemporary music (fig. 6). This effect can be achieved on the button keyboard by covering a large number of notes due to the keyboard layout. Cluster can be played on both keyboards of the accordion. The cluster can be performed with the closed hand (restricted group of notes) or with the open hand (wider number of notes). Generally, the range and the interval between the notes in which the cluster must be performed is indicated in the score.



Fig. 6. Sofia Gubaidulina, Sonata Et expecto (cluster execution)

*Glissando* is a technique widely used in contemporary writing for accordion (fig. 7). In the accordion with a button keyboard, taking into account the arrangement of notes, the glissando is performed in minor third intervals. However, other types of glissandi may appear: chromatic (sliding fingers 2, 3 and 4 simultaneously on the three rows of buttons), in chords (sliding two or more fingers in the same interval), in cluster (sliding the wrist or hand), percussed (sliding the nails only through the buttons). The *glissando* can be performed ascending or descending on both keyboards, although it is not comfortable to perform this effect on the left side keyboard due to the hand position (Lips, 2000: 47).

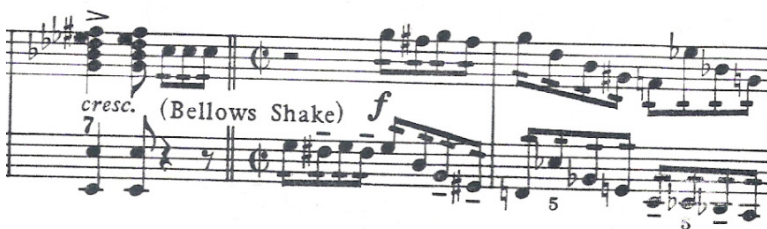


**Fig. 7.** Sofia Gubaidulina, *De Profundis*  
(execution of glissando in clusters)

According to Lips (2000: 49), all techniques related to the bellows derive from the basic movements of opening and closing the bellows and their different combinations. The bellow shake is a technique used in the accordion that translates into a quick (open and close) and regular movement of the bellows. The bellows joint should have the same sound both when opening and closing. The movements should be performed as relaxed as possible. There are several notations used for the opening and closing movement of the bellows, the most common being represented by the following signs: To open  $\nabla$  / To close  $\blacksquare$ .

There are several examples of bellow shake technique variants.

1) Normal movement  $\nabla$   $\blacksquare$  (fig. 8)



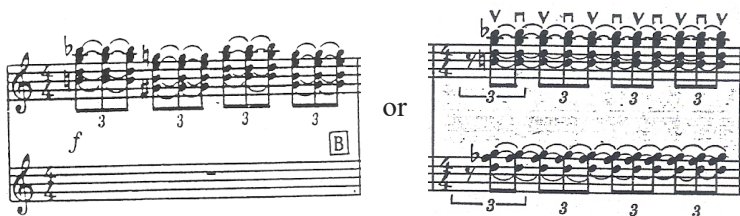
**Fig. 8.** Ole Schmidt, *Toccata No. 1 Op. 24* (normal bellow shake)

2) Fast movement over repeated notes  $\nabla$   $\blacksquare$   $\nabla$   $\blacksquare$  (fig. 9)



**Fig. 9.** Efreim Podgait, Concerto No. 2 “Viva Voce”  
(bellow shake – repeated chords)

3) Triolet (three pulses – triplets) – normal opening and closing movement of the bellows with slight accentuation in the first of every three pulses (*fig. 10*). The bellows can continue to open and close or start the first pulse in the same way every time (open the bellows).



**Fig. 10.** Viktor Vlassov, Suite (bellow shake in triplets)

4) Triolet ricochet – This movement consists of three impulses, the third impulse being made in the upper part of the bellows (*fig. 11*).



**Fig. 11.** Viatcheslav Semionov, Sonata No. 1 (triolet ricochet)

5) Ricochet (4 sixteenth)  $\text{♩}$ . Similar to the triolet ricochet but with a fourth thrust, i.e., it opens, closes, closes at the top and lets the bellows fall. The next thrust will be bellows opening again.

6) Ricochet with five figures. Similar to the normal ricochet but with an additional fifth thrust (Fig. 12).



Fig. 12. Sofia Gubaidulina, Et expecto (fifht thrust ricochet)

According to Lips (2000: 52), the accordion bellows has the same function as a violin bow. Thus, these various bellows techniques allow for great expressiveness in the works interpretation. The instrument and bellows proximity to the player's body allows for a variety of vibratos to be performed on the accordion. This effect consists of oscillating the continuous sound, also increasing the expressiveness of the performance. It can be performed in dynamics (from *ppp* to *fff*), in *crescendo* or *decrescendo* dynamics. This technical aspect can be carried out in different ways: in contact with the buttons, with hands or legs on the keyboards, with open hands and a short distance from the keyboards, among others. According to Lips (2000: 62), the form of performance depends on the required interpretation, the performer's technical competence or the technical circumstances of the work or instrument.

1) Right-hand vibrato on the keyboard (fig. 13)

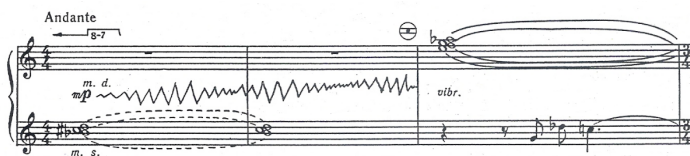


Fig. 13. Viktor Vlassov, Suite (right-hand vibrato)

2) Left-hand vibrato on the keyboard (fig. 14)

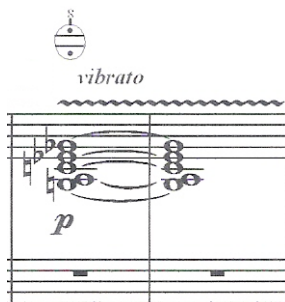


Fig. 14. Efreim Podgaitis, Concerto No. 2 “Viva Voce” (left-hand vibrato)

3) Vibrato of both hands in contact with the playing note or chord (fig. 15)



Fig. 15. Sofia Gubaidulina, De Profundis (vibrato with both hands)

4) Vibrato with the fist on the outside of the keyboard – right hand (fig. 16)



Fig. 16. Vladimir Zubitsky, Sonata No. 2 (vibrato with the fist closed on the keyboard outside – right hand)

5) Vibrato with leg thrust (*fig. 17*)



**Fig. 17.** Vladislav Zolotaryev, First Children's Suite (vibrato with leg)

*Portamento* is also a technique of the accordion playing used in contemporary composition. This effect makes it possible to lower the frequency of any note and is obtained by lightly pressing the button, aided by a bellows movement (*fig. 18*). It can be performed with one, two or three notes at the same time and is usually produced by the right-hand keyboard. According to Lips (2000: 65), the frequency of the note is modified because a great tension in the bellows forces a great amount of air to enter a valve that is only slightly open, so the reed emits an out-of-tune sound. Draugsvoll & Højsgaard (2011: 11) add that it is rare to achieve a modification greater than half a tone in the high registers and greater than one tone in the low registers. They also note that effect performance becomes problematic above the frequency of D2 on the right-hand keyboard and C1 on the left-hand keyboard. Actually, with converter system, it is also possible to make portamento in left-hand keyboard.

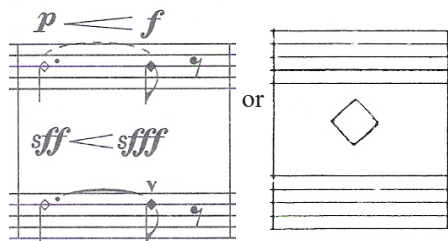


**Fig. 18.** Sofia Gubaidulina, De Profundis (portamento)

Some contemporary compositions also incorporate percussion effects. In aesthetic terms, these effects enrich the performance and open up new paths in interpretation. Draugsvoll & Højsgaard

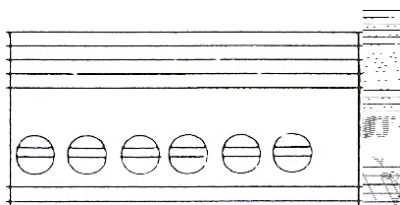
(2011: 17) group these effects into four types: sound air, button noise, bellows tapping and register noise. As the bellows consists of a hollow cardboard box, you can find several timbres exploring different areas of the bellows.

1) Press the air bellows button (*fig. 19*)



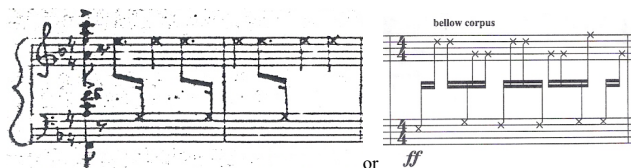
**Fig. 19.** Vladimir Zubitsky, Partita Concertante No° 2  
(effect with the use of the bellows)

2) Slide your fingers on the keyboard (*fig. 20*)



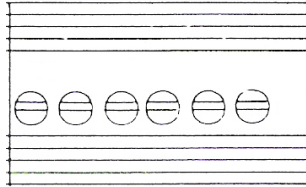
**Fig. 20.** Viktor Vlassov, Steps  
(sliding fingers on keyboard with percussive effect only)

3) Beat in the bellows (*fig. 21*)



**Fig. 21.** Viktor Vlassov, Steps; and Vladimir Zubitsky, Partita Concertante No.° 2  
(knocking in the bellows)

4) Percussion through the registers (*fig. 22*)



**Fig. 22.** Alexander Zhurbin, Sonata No. 2  
(percussion through the registers)

The various combinations of registers, the types of articulation, the forms of accentuation and the effects producing by the accordion with a converter system offer the performer and composers a wide range of expressive possibilities, which are increasingly required in contemporary writing for the instrument. Taking into account the composer's creativity, the technical characteristics of the accordion with converter system and the high level of performance nowadays, it is natural that the possibilities and possible effects to be realized are not limited to the examples described above. In this matter, Draugsvoll & Højsgaard (2011: 3) state that new and improved techniques are constantly under development. However, these authors also warn that the original writing for accordion lacks its own graphics and is also variable among composers. This issue becomes even more relevant in the case of notation which is unique for the accordion. The different signs of notation for the accordion sometimes make it difficult for the player to understand the score.

**5. Limitations of the accordion with converter system**

In terms of current limitations of the accordion with a converter system, we can point out some physical characteristics of the instrument that affect the player's performance. One of the limitations of the converter system resides in the noise produced by the mechanism that activates the converter, that is, a noise when the lever is pressed down and another noise when the lever is released. Despite the fact that noise is known and described as the best way and the best moment in the performance of a piece to activate the

converter system, as noted by Lips (2000: 83), it, in most situations, overlaps and disturbs the sound material.

Another limitation is the size and location of the tab that drives the converter. The tab is large (lengthwise it corresponds to almost a row of buttons) and is located next to the inner row of buttons on the left-hand keyboard. This physical characteristic requires a greater range of movement on the part of the left hand to effect its activation, and this dislocation may affect the performance, especially in fast passages.

The current construction of the left-hand keyboard, in which the buttons in the six rows are on the same level to be pressed, makes it difficult to use the thumb beyond the first row of buttons. Although other keyboard layout alternatives have already been produced, as in the case with Anders Grøthe's invention with lowered first and second rows (Farmen, 2009), the ideal solution to use the left hand in the accordion with converter system has not yet been found.

As Draugsvoll & Højsgaard (2011: 6) mention, the left hand is attached to the belt for handling the bellows, which makes it less agile than the right hand, particularly when performing large intervals and virtuosic passages. The adjustment of the belt for handling the bellows prevents the progression of fingers and left hand on the keyboard.

According to Draugsvoll & Højsgaard (2011: 10), the existence of two keyboards controlled by a single bellows conditions the production of different dynamics simultaneously in the right and left hands. The sound balance between the two keyboards is only partially achieved through an appropriate use of registers and demands from the player greater attention in the choice of articulation and accentuation.

The internal characteristics of the instrument's construction bring limitations to the level of sound production. The intensity of the dynamics differs considerably depending on the number of voices (reed blocks used) or voice combinations (registers) selected. A register that uses four voices produces the greatest fortissimo volume and the opposite applies to a register that uses only one voice.

If the performer wants to achieve the same balance, they will have to adequately increase the pressure on the bellows (Lips, 2000: 78).

On the other hand, the location of several reed blocks in harmonic boxes that do not have resonance results in a significant loss of sound intensity, especially in large concert venues (Draugsvoll & Højsgaard, 2011: 10). This conditioning becomes equally pressing in situations where chamber music is performed with louder instruments or orchestral music, namely symphonic.

According to Lips (2000: 90), the sound intensity is naturally greater when opening the bellows than when closing them, due to a greater pressure of the air that is aspirated. This limitation must be taken into account by the instrumentalist when performing articulations, accents or sound effects.

## **6. Conclusions**

The facts indicate that the creation of a converter system was extremely beneficial for the accordion, especially from the second half of the 20th century onwards. There is still a long way to go, and it is necessary to create a repertoire originally designed and that will serve as a reference for future generations. However, the use of a converter system in the accordion has widened the range of possibilities and, inevitably, made learning this instrument much more interesting, both for the performer and the composer as well as for the listener.

Some 20th century composers included accordion in important works: Alban Berg in *Wozzeck*, Paul Dessan in *Wie Verurteilung des Lukullus*, Prokofiev in *Cantata Op.74* (Henrique, 2019: 311).

With an unforgettable contribution in writing for the instrument, we can highlight composers such as: Sofia Gubaidulina, Edison Denisov, Franco Donatoni, Luciano Berio, Magnus Lindberg, Mauricio Kagel, Toshio Hosokawa, Salvatore Sciarrino, Christopher Bochmann, among others. Also, it is necessary to mention the important role of accordionist / composers in the creation of original works for the accordion, such as: Vladislav Zolotariev, Viatcheslav Semionov, Vladimir Zubitsky, Franck Angelis, Petri Makkonen, Gorka Hermosa, among many others. The fruitful collaboration with composers led to a cultural elevation of the instrument (Jacomucci, 2013: 5).

In the field of construction and instrumental improvement, we highlight the factories of Júpiter, Zonta, Pigini, Bugari, Scandalli, among others that have contributed to the modernity and quality of the instrument.

The role of pedagogues, such as Friedrich Lips, V. Besfalminov, A. Dmitriev, Oleg Sharov, Jacques Mornet, Matti Rantanen, Max Bonnay and Owen Murray, among many others, has also been fundamental in the formation of new interpreters.

Finally, the inclusion of the accordion with convertor system in concert halls, in chamber music and in programs with symphonic orchestras has been accelerating the process of introducing the accordion in classical music.

#### REFERENCES

- Dmitriev, A. (2001). *The Positional Fingering for Accordion: Right Keyboard. One-voice*. St. Petersburg: Publishing House “Union of Artists” [in Russian].
- Draugsvoll, G. & Højsgaard, E. (2011). *Handbook on Accordion Notation*. Copenhagen: Andreas Borregaard, <http://www.erikhøjsgaard.dk/Resources/Handbook.pdf> [in English].
- Farmen, Ø. (2009). *Steps in the bass on the accordion (Øivind Farmen)* [video]. Retrieved November 10, 2021, from <http://www.youtube.com/watch?v=7RIJ4FiITc> [in English].
- Henrique, Luis L. (2019). *Instrumentos Musicais* (9.<sup>a</sup> edição) [Musical Instruments (9<sup>th</sup> edition)]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian [in Portuguese].
- Hermosa, G. (2013). *The Accordion in the 19th Century*. Spain: Kattigara [in English].
- Jacomucci, Claudio (2013). *Modern Accordion Perspectives*. Cava dei Tirreni (Sa): Grafica Metelliana [in English].
- Leeuw, Jakob Ter (2001). *Alexander Technique and the Playing of the Accordion – Interview of Claudio Jacomucci*. Retrieved November 10, 2021, from <http://www.accordions.com/articles/jacomucci.aspx> [in English].
- Lindgren, D. (2007). *Piano Accordion vs. Chromatic Button Accordion*. Retrieved November 10, 2021, from [http:// https://nydana.se/accordion.html#pavscba](http://https://nydana.se/accordion.html#pavscba) [in English].
- Lindgren, D. (2010). *Convertor Bass*. Retrieved November 10, 2021, from <http://nydana.se/accordion.html#convertorbass> [in English].
- Lips, F. (2000). *The Art of Bayan playing: Technique, Interpretation and Performance of Playing the accordion artistically*. Kamen: Karthause – Schmülling [in English].
- Matono, Vitorino (1985). *Curso Geral de Acordeão [General Accordion Course]*. Vol. 2. Lisboa: IVAHM edições musicais [in Portuguese].

**Пескада, Гонсало Андре Діас**

Університет Евори, Школа мистецтв (Евора, Португалія),  
запрошений доцент (музика)  
gpescada@uevora.pt  
ORCID iD: 0000-0002-7156-5047

**ВПЛИВ КОНВЕРТОРНОЇ СИСТЕМИ  
НА СУЧАСНЕ АКОРДЕОННЕ ВИКОНАВСТВО**

*У другій половині ХХ століття акордеон зазнав значних модифікацій, які змінили долю інструменту, його практику, звуковий діапазон і потенціал. Однією з цих змін стало створення конверторної системи, яка відкрила двері для виконання на цьому інструменті, а саме – для незалежності рук, реалізації поліфонії, створення нових композицій, розвитку технічних та художніх навичок виконавців.*

*Поруч із висвітленням механізмів та аспектів, пов'язаних з продуктивністю конверторної системи, в дослідженні обговорюються деякі прийоми, поширені в сучасних акордеонних композиціях (кластери, гліссандо, рикошети, вібрато, портаменто, ударні ефекти та інші) та способи їх запису, виявляються переваги та обмеження при виконанні на інструменті різновидів артикуляції та звукових ефектів.*

*Підсумовується, що використання конверторної системи в акордеоні розширило спектр можливостей інструмента і зробило його вивчення набагато цікавішим як для виконавця і композитора, так і для слухача, а плідна співпраця з видатними майстрами (Софія Губайдуліна, Едісон Денисов, Франко Донатоні, Лучано Беріо, Магнус Ліндберг, Маурісіо Кагель, Тошио Хосокава, Сальваторе Скіарріно, Крістофер Бохманн та інші) привела до культурного піднесення інструменту. Нарешті, включення акордеона з конверторною системою в програми камерних та симфонічних концертів прискорило процес його впровадження в класичну музику.*

**Ключові слова:** акордеон, конверторна система, виконавство, сучасна музика.

*Стаття надійшла до редакції 14 грудня 2021 р.*

УДК 785.11.031.4.071.2

DOI 10.34064/khnum1-6101

*Стрелець Андрій Миколайович*

Харківський національний університет мистецтв  
імені І. П. Котляревського,  
старший викладач кафедри народних інструментів України  
e-mail: andryconductor@gmail.com  
ORCID iD: 0000-0002-4134-4403

## **ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ВИХОВАННЯ ДИРИГЕНТА ОРКЕСТРУ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ**

*Розгляд актуальної для сучасної мистецької педагогіки проблеми підготовки молодого диригента обумовлено її недостатнім висвітленням у наукових джерелах. Розкрито специфіку творчої діяльності оркестру народних інструментів вищого мистецького навчального закладу, відзначено його роль у системі підготовки молодого диригента. Розробка теми потребувала міждисциплінарного підходу, зокрема, звернення до психології творчості, та застосування методів діяльнісного, інтерпретаційного, комунікативного аналізу. Доведено, що всі аспекти практичної діяльності диригента пов'язані зі складними процесами виконавського мислення, з одного боку, а з іншого – з комунікацією. Диригентська діяльність як запорука успішності функціонування оркестру забезпечує комунікативний зв'язок між музикою, яка виконується, і слухачем. Теоретичні засади виховання диригента оркестру народних інструментів представлено як систему трьох обов'язкових складових: «технологія диригування – психологія творчого процесу – диригентська інтерпретація». Запропонований когнітивний трикутник (технологія – психологія – інтерпретація) є універсальним для музикантів будь-якої спеціалізації. Якісним результатом дії означеної системи виховання диригента є факт підготовки здобувачем освіти конкретного виступу, в якому він виявив фаховий комплекс високого рівня і отримав відповідну кваліфікацію.*

**Ключові слова:** диригент, оркестр народних інструментів, комунікація, технологія диригування, психологія творчості, диригентська інтерпретація, освітній процес.

**Обґрунтування теми.** Високі досягнення народно-академічного музичного мистецтва сучасної України, зокрема, помітне зростання виконавського рівня артистів оркестрів народних інструментів суттєво підвищили вимоги й до диригента останніх як творчої особистості, до його професійних компетентностей – вміння вести творчий діалог з музичним колективом. Хоча диригент і не бере безпосередньої участі у звукотворенні, він є однією зі сторін у цьому діалозі. Отже, його майстерність, внаслідок комунікативної природи диригентської діяльності, по-справжньому зростає в безпосередньому контакті з оркестром.

З цієї точки зору співпраця з оркестром вищого мистецького навчального закладу в системі підготовки молодого диригента має першорядне значення. Експериментальним підґрунтям нашого дослідження став досвід роботи саме з таким творчим колективом – оркестром народних інструментів ХНУМ імені І. П. Котляревського, який існує як творча одиниця від 1926 року (моменту заснування кафедри народних інструментів) і є базою для диригентської практики, в процесі якої молодий фахівець відшліфовує набуті в спеціальному класі навички.

Наукова література, присвячена вихованню диригентів оркестру народних інструментів, на сьогодні є нечисленною, спрямованою на окремі фахові компоненти. На практиці творчий керівник оркестру стикається з низкою різноманітних проблем, які вирішуються емпіричним шляхом. Отже, *актуальність теми* дослідження зумовлена сучасним станом підготовки диригентів оркестру народних інструментів в системі вищої мистецької освіти.

**Мета** дослідження – теоретичне осягнення і концептуалізація процесу виховання диригента оркестру народних інструментів.

**Аналіз останніх публікацій за темою.** Серед новітніх праць можна виокремити дисертацію С. Мурзи (2021), присвячену диригентській жестовій системі як виконавському комунікативному інструментально-оркестровому феномену. Авторка визначає, що «система диригентських жестів уособлюється як *диригентський виконавський текст (ієрархічна, структурована, системно-функціональна єдність музичних значень та їх*

диригентсько-мануальних знакових носіїв у передачі об'єктивно-композиторської та суб'єктивно-виконавської інформації) і слугує своєрідним компонентом метатексту музичного твору» (Мурза, 2021: 178–179). Також С. Мурза (2019) виявляє семіотичні аспекти диригентського жесту та досліджує, яким чином здійснюється переклад партитури (композиторської мови) на диригентську мову жестів, яка, в свою чергу, ініціює «виконавський текст» оркестру.

Я. Горбаль (2019: 116), досліджуючи комунікативні та психологічні аспекти диригентської діяльності, зазначає, що «найважливішою умовою досягнення атмосфери творчості, комунікативної поліфонії є втілення в художньому просторі ідеї гуманізму, ... визнання цінності людини як особистості, її права на розвиток та виявлення своїх здібностей». Новітнє дослідження колективу авторів (Serhaniuk, Shapovalova, Nikolaievskaya, & Kopeliuk, 2021) поглиблює розуміння комунікації, визначаючи її як всеохоплюючу музичну систему. Інша колективна праця мистецтвознавців ХНУМ імені І. П. Котляревського, присвячена питанням сучасної музичної і театральної освіти, унаочнює необхідність модернізації педагогічної комунікації у напрямку фокусування на індивідуальних психологічних підходах до розвитку творчої індивідуальності суб'єктів навчання (Shapovalova, Nikolaievskaya, Mikhailova, Romaniuk, & Khutorska, 2021). Ще одна дослідницька група звернулася до загальних положень щодо осучаснення освітнього процесу завдяки новітнім інтелектуальним технологіям (Tkachuk, Poluboiarina, Lapets, Lebid, Fadyeyeva, & Udalova, 2021).

Дослідження стратегії оркестрової репетиції, здійснене М. Бязутті (Biasutti, 2013), яке спирається на результати паралельного опитування диригентів і оркестрових виконавців, виявило чіткий зв'язок між дружньою творчою атмосферою під час репетиції (з урахуванням потреб виконавців) і вмінням диригента розробити чіткий план репетиції та реалізувати його на практиці.

П. Адено (Adenot, 2015) звертає увагу на вплив етнографічних характеристик оркестру на взаємодію «диригент-оркестр»

та розкриває аспекти практичної діяльності диригента: підтвердження статусу керівника, вплив диригентської волі, майстерність роботи, створення адекватної інтерпретації.

В. Ракочі (2020: 258), досліджуючи симфонічну музику в Україні, зауважує, що «першим чинником формування українського оркестрового мислення, розвитку національної інструментальної музики і традиції ансамблевого виконання слід визнати *троїсті музики*», тобто народне музикування, а «оркестр народних інструментів презентує не тільки музику свого краю, а й культуру нації загалом».

Висвітлення феномену створення диригентської інтерпретації неможливе без ґрунтового пізнання її об'єкта – партитури музичного твору. Згідно думці Р. Каширцева (2018), інструментування постає як чинник художньої інтерпретації, що «торкається всіх рівнів організації музичного матеріалу, суттєво впливаючи на зміст музичного твору на рівні драматургічного та образного наповнення» (Каширцев, 2018: 181). Дослідження О. Жаркова (2020) висвітлює подвійну природу функціонування оркестрового тембру в музичному творі, що допомагає по-новому досягнути процес композиторської оркестровки та поглибити розуміння інтерпретаційного аспекту диригентської діяльності.

Отже, як свідчить аналіз названих публікацій, заявлена нами тема в її системному висвітленні ще не була представлена в працях українських вчених та диригентів-практиків.

**Методи дослідження.** Розробка теоретичних засад підготовки диригентів оркестру народних інструментів потребувала міждисциплінарного синтезу, зокрема, звертання до *психології творчості* – як підґрунтя для розкриття співвідношення загальних характеристик музиканта та особливих якостей диригента, – а також використання таких наукових підходів, як:

- *діяльнісний* – стосується специфіки диригентського фаху, його багатоаспектності;

- *інтерпретаційний* – розкриває діалектику авторського задуму, зафіксованого в партитурі, та її виконавського прочитання;

- *комунікативний* – як необхідний знаменник, що підсумовує триєдність складових теоретичної підготовки диригента

(технологія – психологія – інтерпретація), як чинник її специфікації.

Для розгляду специфіки музичного мислення диригента в структурному аспекті слушною видається дефініція, запропонована Д. Малим, на яку ми спиратимемося в подальшому аналізі проблеми: *«Структурне мислення в музиці – це конструктивно-логічний спосіб об'єднання всіх елементів музичної мови в звукообразну цілісність»* (Малий, 2018: 45).

**Виклад основного матеріалу.** Розкриття специфіки діяльності диригента в системі вищої освіти музикантів народно-інструментального мистецтва ґрунтується на таких тематичних блоках, як «Організаційні засади», «Зміст підготовки диригента»; «Технологія», «Психологія», «Диригентська інтерпретація» (складові диригентської діяльності); «Диригентське мислення». Розглянемо кожний з названих блоків як окрему проблему, компонент багаторівневої системи підготовки молодого диригента.

**I. Організаційні засади.** Оркестр народних інструментів ХНУМ імені І. П. Котляревського є базою для опанування дисципліни «Оркестровий клас» та має на меті надання відповідної кваліфікації здобувачам вищої освіти першого («Бакалавр») та другого («Магістр») освітніх рівнів. Кваліфікація «Артист оркестру» дозволяє здобувачеві освіти по одержанні диплому працювати на відповідній посаді у будь-якому професійному колективі.

Оркестр народних інструментів ХНУМ також є базою для диригентської практики здобувачів освіти, які, опанувавши дисципліну «Загальне диригування», пройшли конкурсний відбір і здобули право на отримання кваліфікації «Диригент оркестру народних інструментів». Студенти мають можливість практично перевірити свої диригентські вміння і навички, сформовані під час індивідуальних занять з викладачем і концертмейстерами. Безпосередня робота дозволяє оцінювати ефективність власної диригентської техніки, корегувати її відповідно до реакції оркестрантів, впроваджувати нові аплікатурні прийоми. Нарешті, молодий диригент може тактильно відчути, наскільки відрізняється звукова відповідь різних груп інструментів із

відмінним способом звукоутворення, зробити висновки і віднайти аплікатурні компроміси, що дозволяють безпомилково досягти бажаного звукового результату. Спільна гра в оркестрі студентів усіх курсів сприяє формуванню виконавських традицій із подальшим їх наслідуванням, що позитивно відбивається на загальній культурі оркестрового музикування та скорочує кількість зусиль і часу для досягнення необхідної якості звучання музичного твору.

Колектив є лабораторією для *апробації* творчих праць студентів, а саме, інструментувань творів для оркестру народних інструментів. З одного боку, створення студентом власного інструментування до Державної агестації є програмною вимогою, з іншого – підготовка до концертного виконання результатів власного інтелектуального пошуку допомагає розкрити всі аспекти роботи диригента та підвищує інтерес до творчої роботи в цілому.

Претенденти на здобуття диригентської кваліфікації входять до складу оркестру та під час гри мають можливість: спостерігати за роботою досвідченого керівника; бачити, якими засобами він користується для досягнення того чи іншого результату; практично пересвідчитися, як глибоке знання партитури, активність та цілеспрямованість диригента на шляху втілення образного змісту твору об'єднують оркестрантів як однодумців. Досвід такого роду додає впевненості молодому фахівцеві під час власної роботи з оркестром.

**II. Зміст підготовки диригента** розкривається через *алгоритм* його практичної діяльності з оркестром народних інструментів, що складається з таких етапів: 1) *вибір* репертуару та дорепетиційна підготовка; 2) *рпетиційний* процес; 3) *публічний виступ* (як місія та мета діяльності диригента). Суб'єктами диригентської діяльності є керівник-диригент та оркестр як високоорганізована творча спільнота, що поєднує багатьох учасників – артистів оркестру.

Шлях від добору програми до концертного виступу – це три-вальный творчо-організаційний процес, який вимагає суттєвих

зусиль від кожного з його суб'єктів. Ефективність такого процесу залежить від вміння керівника (диригента) якісно здійснити попередню, дорепетиційну, підготовку та організувати роботу оркестрового колективу, доцільно розподіливши репетиційний час.

Вибір репертуару є одним з основних чинників **стратегії підготовки диригента**. Виокремимо чотири головних критерії формування змісту концертної програми оркестру:

- відповідність рівня складності твору виконавському рівню оркестрантів і оркестру в цілому;
- орієнтація на високоартістичні зразки музичного мистецтва;
- жанрово-стильова різноманітність та спрямування зусиль на оновлення оркестрового репертуару;
- врахування вимог до екзаменаційних програм здобувачів освіти, які отримують кваліфікацію «Диригент оркестру народних інструментів».

*Дорепетиційна підготовка* диригента має дві складові. Перша, *організаційна*, – це створення умов для роботи оркестрантів над конкретним музичним твором. У навчальному закладі такі питання, як наявність репетиційної аудиторії, інструментів, стільців, пюпітрів, визначеного робочого часу, є повністю вирішеними. Тому для початку роботи колективу потрібно мати партитуру та сформувати повний перелік відкоригованих оркестрових партій у необхідній кількості та відповідній для зорового сприйняття якості. (За необхідності – створити партитуру шляхом аранжування твору для сольного інструменту, ансамблю або перекладення з партитури для симфонічного, духового оркестру).

Друга складова, *творча (креативна)*, – це попередня робота диригента з партитурою в процесі підготовки до репетиції. Вивчення партитури, диригентський аналіз, попередній аналіз мануальних засобів диригентської виразності (диригентської аплікатури), формування власної інтерпретації, створення перспективного плану репетицій – перелічені стратегічні завдання диригент має вирішити до першого виходу на сцену. Суттєва відмінність між інструменталістом (вокалістом) і диригентом

полягає в тому, що виконавець віднаходить власну інтерпретацію в процесі роботи над твором, а диригент вже на першій репетиції повинен розкрити оркестрантам свої творчі наміри. Від цього великою мірою залежить прогнозований успіх взаємодії (комунікації), ступінь довіри оркестрантів до творчого лідера.

**Репетиційний процес** розпочинається з моменту опанування оркестрантами тексту музичного твору; це – коректура штрихів, вирішення технологічних проблем, пов'язаних з моторикою та ритмікою, узгодження питань щодо фразування тощо. Якщо музичний твір технічно складний, можуть знадобитися групові репетиції, під час яких диригент приділяє значно більшу увагу окремим партіям і виконавцям, та контрольні заходи для студентів-оркестрантів (здавання партій). Така форма роботи відчутно скорочує час, потрібний оркестрантам для досконалого опанування своїх партій та дозволяє уникнути зайвих зупинок і нервового напруження протягом загальних репетицій. Після цього настає *найбільш творчий етап* – робота повного складу оркестру над звуковим втіленням композиторського тексту; іншими словами, *народження виконавської інтерпретації музичного твору*. Тут ініціатива належить керівникові-диригентові. Оркестранти повинні свідомо підкорюватися його волі, виконуючи диригентські вказівки. Нарешті, коли досконалість і змістовність оркестрового виконання наблизяться до певного ідеального рівня та набудуть концертної стабільності, музичний твір може бути презентованим публічно, і цей момент теж визначає диригент.

**Публічний концертний виступ** оркестру має вважатися мистецьким артефактом: це квінтесенція існування такого творчого колективу, як оркестр. Він є сумою зусиль кожного окремого члена колективу, всього колективу в цілому, диригента-інтерпретатора та їх взаємодії. Усвідомлення незворотності та унікальності акту виконання твору під час концерту накладає велику відповідальність на всіх учасників цього процесу. Публічний виступ – це випробування і для диригента, і для колективу оркестру. Диригент проходить перевірку на творчу зрілість створеної інтерпретації, професійну вправність і витривалість,

вміння створити атмосферу максимально творчої комунікації у трикутнику «диригент–оркестр–слухач», спроможність піднести ступінь емоційного впливу музики до максимальних значень, вірність обраної виконавської стратегії і тактики в роботі з оркестром. У свою чергу, оркестр «складає іспит» з виконавської кваліфікації, здатності до звукової реалізації диригентського виконавського задуму і змісту музики в цілому. Отже, охарактеризована вище структура виконує роль *підґрунтя в підготовці диригента* оркестру народних інструментів.

**III. Технологія.** Технологія як комплекс диригентських навичок і компетенцій є основою професії диригента. Його творчі наміри будуть незрозумілими для розшифрування до тих пір, доки він не буде володіти відповідною «мовою», яка дає можливість передати колективу весь зміст необхідних відомостей для керування оркестрантами. Майстерність диригента ґрунтується на бездоганному володінні власним інструментом комунікації – *жестом*. Саме жест є «мовою диригентського мистецтва», що формувалась протягом кількох останніх століть. Вона є носієм змісту: візуально розкриває і підкреслює конкретні образи, створює відповідну атмосферу, втілює внутрішню енергетику диригента. Насправді, не тільки оркестранти, а й слухачі теж значною мірою перебувають під впливом диригента, який «тут і зараз» вибудовує неповторну інтерпретацію музичного твору.

Важливим є усвідомлення мультифункціональності диригентського жесту, що є не тільки відображенням пульсації в певному темпі, вказівником динамічних нюансів і штрихів, «навігатором» на мапі вступів різних груп інструментів, засобом для показу розділів музичної форми, керманичем будь-яких агогічних відхилень, інструментом для оперативного втручання у звучання і таке інше. Отже, *диригентський жест є інструментом*, який розкриває композиторський текст через функції управління, моделювання, артикулювання, ілюстрування, термінового впливу, спонування, а *мануальна пластика* – це форма розкриття художнього образу засобами мануальної техніки диригента.

*Диригентська аплікатура* – професійно-осмислений добір технологічних засобів виразності, спрямованих на втілення диригентської інтерпретації змісту музичного твору шляхом моделювання прогнозованих результатів творчої комунікації з оркестрантами. Серед компонентів диригентської аплікатури – схеми тактування; саме вони головним чином впливають на вірне співвідношення темпу і пульсу розділів форми (в широкому розумінні) і організацію ансамблевої синхронності оркестрової вертикалі (у вузькому сенсі). До аплікатурної сфери відносимо визначення і трансляцію структурних одиниць музики (мотивів, фраз, речень, періодів, розділів форми) в їхньому співвідношенні, смислових наголосів, кульмінацій тощо.

Одним з аспектів діяльності диригента є його *випереджаюча інформаційна* функція, що спирається на володіння системою афтактів та диригентським туше – сенсорним вмінням торкатися точки у відповідності до потрібного характеру звучання. Таким чином створюються моделюючі інформативні властивості диригентського «передмовлення» – диригентське звукотворення і звуковедення. При цьому зберігається і безпосередня *керуюча* функція – передача метроритмічного, динамічного, штрихового, емоційно-енергетичного імпульсів – паралельно зі слуховим контролем звукового результату та відповідною корекцією.

Керівник оркестру, спираючись на знання художніх можливостей кожного з голосів партитури, віднаходить мануальні рухи, що відбивають м'язові відчуття, обумовлені самою природою звукоутворення і звуковедення різних інструментів зі складу оркестру. Останнє є суттєвим для практичного застосування в системі адекватної комунікації диригента з оркестром, до складу якого входять групи інструментів із *відмінним способом звуковидобування*. З метою збільшення виразності диригент застосовує імітаційні «рухові форми», що нагадують ігрові рухи музикантів. При цьому значення *імітаційного диригентського жесту* може бути зовсім різним. Засобами, не пов'язаними із тактуванням, диригент може транслювати в оркестр такі образно-асоціативні комплекси, як, наприклад, «повільна течія

мелодичної лінії», «грізне гуркотіння кульмінаційних акордів», «механістична неблаганність ритмічних формул фатуму, що наближається», «відчай благаючих інтонацій», хвилі динамічних зростань тощо; а може – зображати пурханя метелика, момент розкриття квітки, дзюрчання струмочку, дзвони – такі жестові прийоми теж містяться в арсеналі сучасного диригента.

Чотири структурні елементи диригентського жесту – замахи, стремління (падіння), звукова точка і відбиття – принципово мають бути пристосовані для адекватної «зчитуваності» всіма учасниками оркестрового музикування. Час, який виконавці-оркестранти витрачають на звуковидобування, дещо різниться (залежно від його способу і зумовленої штриховими позначеннями артикуляції). І кожна зі сторін творчої комунікації «диригент-артист» повинна враховувати цей факт. У помірних темпах при середньому динамічному нюансі відмінності не суттєві. Але в певних ігрових ситуаціях – дуже повільний темп, мінімальний рівень динаміки і акцентований початок звучання в низькому регістрі або дуже швидкий темп, максимальний рівень динаміки, раптовий вступ на неповну долю такту – часові розбіжності звукоутворення стають помітними.

Питання синхронності звукоутворення на інструментах різних оркестрових груп досить гостро постає після пауз (особливо обумовлених надвисоким емоційним градусом попереднього звучання), після зосередженої тиші перед початком твору, після люфтпаузи перед *subito p.* Такі проблеми вирішуються шляхом набуття достатнього досвіду часомоторного прогнозування реакції виконавця на диригентський жест (формується під час практичної роботи з оркестром / ансамблем) та застосування вірної диригентської аплікатури, що є аналітично вибудованою «калькою» диригентських рухів, спрямованих на трансляцію музичних структур в їх змістовно-просторовій ієрархії.

Таким чином, професійна діяльність диригента поєднує технічну майстерність і пластичну образність. При цьому рівень її досконалості впливає на якість передачі художніх намірів диригента не тільки оркестрантам, а і слухачам. Вищезазначене

свідчить про *універсальність диригентської техніки*. Розвиток техніки диригента пов'язаний, перш за все, з бажанням адекватно відобразити і реалізувати свої творчі уявлення, зробивши творчу комунікацію ще більш змістовною.

**IV. Психологія творчої діяльності диригента.** Беззаперечним фактом є те, що вплив позитивних психологічних чинників значно збільшує ефективність процесу отримання високохудожнього результату порівняно з комунікацією за допомогою лише мануальної техніки (навіть найвищого рівня). Психічна діяльність диригента має багато аспектів. Вона складна тим, що відбувається в умовах певних протиріч, які виникають між процесом керування і власне творчістю. Крім того, комунікація між диригентом, оркестром і слухачами передбачає налагодження та одночасне утримання величезної кількості психічних зв'язків.

Домінуюча роль диригента, його психічна перевага виникають на тлі сильної волі, міцного характеру, позитивного професійного досвіду та впевненості у своїй здатності впливати на колектив. Феномен диригентської волі виявляється у наполегливості, цілеспрямованості, завзятті, рішучості, самостійності у прийнятті рішень, ініціативності, стриманості і вмінні керувати власними психологічними станами. Цілеспрямоване бажання досконалим втілити творчий задум, посилене здатністю до сугестії, є запорукою успішного керування діями великого музичного колективу.

Відомий зі психології принцип сугестії втілюється як вплив волі диригента на свідомість виконавців задля реалізації осмисленої ним концепції твору, що виконується. Потужна енергія вольового імпульсу примножує вплив мануальних дій диригента, підвищуючи їхню ефективність. У випадку результативності обраної ним стратегії формується надважливий чинник успішної взаємодії з оркестром – довіра до диригента з боку колективу музикантів. І саме вона вмикає психологічний (гіпнотичний) механізм «слідування за лідером», і тоді наслідком сугестії стає художня трансляція від композитора до слухача.

Постійний психологічний контакт диригента з оркестром вимагає значного вольового напруження. Обсяг зусиль, що

витрачає диригент, тим більший, чим більша кількість осіб залучена до процесу виконання твору, і чим на більшу відстань диригент має транслювати свій творчий імпульс. Зважаючи на те, що творча комунікація з оркестром є обопільним процесом, недостатній вольовий та енергетичний потенціал диригента може стати причиною напружених стосунків між ним і колективом.

Психологічні контакти умовно поділяються на «зовнішні» і «внутрішні». Змістом «зовнішнього» боку є контролююча увага, спрямована на вирішення організаційних завдань, здійснення регуляторних функцій дій оркестру. Зовнішні контакти – це, перш за все, зорові контакти. Мається на увазі не тільки зв'язок «очі в очі» (що слугує для безпосереднього підтримання уваги і сигналізує про готовність оркестрантів виконувати диригентські вказівки), а й весь зоровий контент, що сприймається оркестрантами – диригентські жести, позиції, поза, міміка обличчя, характер подачі інформації.

«Внутрішній» контакт, прошиваючи оболонку зовнішнього бачення, охоплює всі найтонші несвідомі нюанси творчої комунікації: емоційний поштовх, енергетику, чуттєвість, особистісне сприйняття диригентської інтерпретації музики, поринання в змістовний світ на рівні самоідентифікації з конкретними образами і таке інше. До цього ж типу контактів можна віднести і слухову комунікацію, що завжди виконує подвійну функцію. Вона не тільки уможливорює контроль над діями оркестру, а й дозволяє диригентові постійно порівнювати реальне звучання з ідеальним звучанням його «внутрішнього оркестру».

У більшості випадків музичні твори містять складний комплекс різних емоцій та цілі низки відтінків цих емоцій. Здатність диригента увиразнити велику розмаїтість психічних станів залежить від його внутрішньої здібності генерувати емоції, а також відвертості і креативності в засобах їх трансляції виконавцям. У певному розумінні, диригент займається кодуванням різноманітних емоційних станів, закладених у музичному творі.

Одним з найбільш дієвих психологічних механізмів диригентської діяльності є процеси ідентифікації. Контент таких

процесів на простішому рівні полягає в психологічній ідентифікації з виконавцем, яка має за мету моделювання еталону майбутнього звучання його партії. Найвищий рівень ідентифікації – «змістовна», котра створює загальну емоційну ауру та об'єднує творчі сили всього колективу. Психологічний аспект діяльності диригента, пов'язаний з ідентифікацією, є одним з найбільш складних. Здатність до переконливого виразу емоційних станів і переживань, особливо тих, що не збігаються із природним темпераментом диригента, поступово зростає разом із його досвідом та професійною майстерністю.

Важливим аспектом практичної діяльності диригента є психічна саморегуляція, пов'язана з функціонуванням на фізичному рівні диригентського апарату, з його рухливою моторикою. Проблему складає взаємозалежність емоційно-вольової і фізичної активності людини. Кожний диригент-початківець стикається з професійними труднощами, що виникають на тлі природних особливостей людського організму та призводять до небажаної ланцюгової реакції. Стан творчого піднесення як результат художньої діяльності характеризується високим емоційним збудженням (іноді надвисоким – неконтрольованою ейфорією). Це, своєю чергою, спричиняє шалене зростання м'язового тону. М'язи рухового апарату мають величезну кількість нервових закінчень, які збуджуються і передають нервові імпульси до головного мозку. У мозку формуються осередки збудження, які здійснюють гальмуючий вплив на всі інші нервові центри. Інакше кажучи, інтенсивна м'язова робота пригнічує інтелектуальну діяльність, заважаючи мозку виконувати його творчі функції.

Отже, *успіх диригента як митця безпосередньо залежить від його вміння контролювати свою м'язову активність, спрямовуючи свою енергію в площину інтелектуально-творчої діяльності.* Крім того, відсутність дієвого м'язового контролю під час диригування призводить до появи м'язових затискань (блоків), які суттєво обмежують диригентські рухи в їх амплітудних і швидкісних параметрах та ставлять під сумнів реалізацію задуманої диригентської аплікатури. Як наслідок, виникають больові

симптоми, у крайніх випадках – певні травми рухового апарату. Подібні психофізичні вади унеможливають адекватну (очікувану) комунікацію між диригентом та оркестрантами і негативно впливають на творчий результат. Вихід з цієї ситуації – постійне свідоме тренування свого «м'язового контролера» до рівня формування навички несвідомого контролю і запобігання надмірного тону окремих груп м'язів. Разом з тим, доречним є застосування психологічних налаштувань, пов'язаних з механізмами релаксації тих м'язів диригента, які не повинні брати участь у конкретних рухових актах. Для досвідченого диригента, за умови вірної організації його дій, не існує проблеми просторових рухів рук. Його свідомість налаштована на вирішення художніх диригентських завдань у найбільш адекватний спосіб і миттєво формує відповідні слухомоторні установки. Обсяг і якість цього аспекту творчої діяльності цілком залежить від музичної обдарованості та професійного досвіду кожного конкретного диригента.

**V. Диригентська інтерпретація.** Найбільш широке визначення терміну «інтерпретація» в сфері музичного мистецтва – художнє тлумачення музичного твору в процесі його виконання. Логіка історичного виникнення професії «диригент» шляхом виокремлення в процесі виконання твору особи керівника та відсторонення його від безпосередньої участі у грі оркестру зробила його відповідальним за тлумачення музичного твору.

Невід'ємною складовою процесу інтерпретації є свідомий (несвідомий) пошук диригентом тих рис музичного твору, які йому вбачаються найбільш відповідними з точки зору специфіки його діяльності. Творча діяльність диригента спрямована на звукове втілення *твору як партитури*, звучного тексту, котрий відповідає образності, яку заклав композитор, шляхом сугестивного впливу, що скеровує роботу безпосередніх виконавців-оркестрантів.

Отже, об'єктом диригентської інтерпретації є музичний твір, а художня трансформація його тексту – партитури – у свідомості диригента є *виконавською концепцією*. При цьому оркестр – не

тільки засіб звукової реалізації, об'єктивації суб'єктивної складової диригентської концепції, але й дієвий її учасник, співтворець. Диригентська інтерпретація завжди відображає (свідомо й несвідомо) особистісні якості диригента, його приналежність до тієї чи іншої виконавської школи, його світогляд, творчо-професійний досвід, індивідуальну «манеру» роботи з колективом. Над-мета для диригента – створення у виконавському процесі синергії найвищого рівня, націленої на духовне єднання композитора, виконавців і слухачів. Диригентська інтерпретація є творчим процесом, що ґрунтується на синергійному поєднанні всіх виразових засобів на рівнях технології, психології, духовного досвіду. Отже, пропонуємо авторське тлумачення ключового для процесу виховання диригента концепту: *диригування як мистецтво інтерпретації є мануально-образним відтворенням ідеальної структурно-семантичної моделі музичної композиції.*

У цій ідеальній моделі диригент виступає як біфункціональна постать, що поєднує автора з комунікантами: оркестром (диригент є транслятором ідей композитора для виконавця-оркестранта) та слухачами (наслідком його діяльності стає комунікація – розуміння ними змісту твору).

Унікальність акту публічної презентації оркестром музичного твору робить диригента відповідальним за кожний із виконавських компонентів інтерпретації (темпоритм, артикуляція, динаміка, тембр). Саме він визначає і втілює конкретні творчі рішення та підходи в їх практичному застосуванні, зважаючи на органологічні та фактурно-темброві особливості кожної з оркестрових груп.

Відомо, що партитура музичного твору, як і будь-який нотний запис, містить величезний простір для інтерпретаційного прочитання. Авторські позначки (ремарки), що стосуються темпоритму та динаміки – *crescendo, diminuendo, ritenuto, rallentando, ritardando, accelerando, piu mosso, meno mosso, poco, poco a poco*, фермати – вказують на певні виконавські дії, але не мають абсолютних одиниць виміру. Звукова реалізація авторських позначок – зона відповідальності музичного смаку,

художньої освіченості та темпераменту диригента. Навіть такі, здавалося б, розповсюджені позначення динамічного нюансу, як *f, ff, p, pp, mp, mf*, лише відбивають динамічні співвідношення структурних елементів музики (що склалися в слуховій уяві композитора), які кожний виконавець *розкодовує*, керуючись певними уявленнями про епоху, стиль та жанрову стилістику обраної музики (залежно від акустичних особливостей приміщення, де відбувається концерт). Те саме можна стверджувати щодо штрихових позначень у нотному тексті. Отже, диригент, опрацьовуючи нотний текст музичного твору, має визначитися щодо величезної кількості авторських ремарок, які мають доволі широку зону допустимих значень.

Ще більш складним є етап роботи над музичною драматургією твору. Розкриття його образного змісту відбувається через привласнення досвіду композитора (автокомунікація, де Я=Інший), відображення подій, закладених автором у музичний текст, шляхом їх «проживання» знову і знову, пошук варіативного потенціалу для їх інтерпретації – нових змістовних натяків і зв'язків, тембро-динамічних барв, й нарешті, створення *виконавської концепції*, що наближується до стильового еталону.

**VI. Диригентське мислення.** Диригент має мислити структурно, враховуючи ієрархію окремих компонентів композиторського тексту. Приймаючи щодо них інтерпретаційні рішення, він має пов'язувати своє власне бачення концепції твору з логікою розгортання композиторських ідей, що зафіксована в партитурі.

Диригентське мислення межує між *продуктивним* мисленням композитора і *репродуктивним* – *наочно-дієвим* мисленням виконавця.

Специфіка диригентського мислення пов'язана з певним дуалізмом практичної діяльності диригента. З одного боку, це випереджаюче моделювання реального звучання оркестру – диригент завжди перебуває попереду оркестру на певній часовій відстані. Таке моделювання дозволяє впевнено регулювати дії оркестрантів і, одночасно, формувати звуковий текст твору, відчуючи його як цілісну художню конструкцію. З іншого боку,

самосвідомість диригента весь час опрацьовує результати комунікації в циклі «звертання – звукова відповідь», додаючи третю ланку – оцінку. Висновки оцінювання у вигляді мінімальних коректурних реакцій (а іноді й масштабних, термінових виправлень в процесі виконання) впливають на подальші дії диригента.

Ще однією унікальною властивістю мислення професійного диригента є вміння «грати подумки», уявляючи звучання оркестру за допомогою внутрішнього слуху. Заняття без інструменту з нотами перед очима та без нотного тексту на фінальному етапі підготовки до публічного виступу практикують і виконавці-інструменталісти. Така форма роботи дозволяє розвантажити мозок від технологічних проблем виконання на інструменті і поринути у простір «чистої музики», моделюючи і вибудовуючи драматургію музичного твору на основі уявного програвання вже опрацьованого матеріалу. На відміну від виконавців, диригент у такий спосіб розпочинає роботу над іноді абсолютно незнайомим музичним твором. До того ж, його уява повинна згенерувати звучання цілої партитури (15–20 та більше голосів) у відповідному тембральному забарвленні. Крім навички одночасного читання всієї вертикалі партитурної сторінки (а не тільки окремих функцій оркестрової фактури), диригент повинен мати свідомий досвід уявлення оркестрових тембрів (такий собі «темброво-звуковий кейс»). Інакше уявний «програвач» буде відтворювати гомогенне звучання музичного тексту, що не дозволить диригентові створити адекватну інтерпретацію і розкрити зміст твору. Саме «граючи подумки», диригент відшліфовує ідеальну модель власної інтерпретації, яку буде втілювати ресурсами реального оркестру.

Структура диригентського мислення, як і мислення будь-якого митця, є процесуальним феноменом, що містить кілька етапів (свідомих і несвідомих). Вони позначені у працях вчених: А. Пуанкаре (1989), Ж. Адамара (1970), Я. Пономарьова (1976) та ін. *Перший*, свідомий, етап – «підготовка» – час виникнення ідеї, творчого задуму, способу вирішення певної творчої проблеми. *Другий* етап – несвідомий – «дозрівання». Цей

час характеризують як «муки творчості», період виношування задуму, прийняття остаточних рішень щодо конкретних творчих ідей або напрямків. Це інтуїтивний рівень мислення, збагачений творчим досвідом. На *третьому* етапі несвідомі процеси мислення переходять у свідомі в якості вже готового результату. Цей момент визначають як «натхнення», «творче осяяння». Все відбувається дуже швидко і продуктивно – виникає яскрава ідея, творче рішення. Останній, *четвертий*, етап – етап свідомого розвитку ідеї, її перевірки і практичної реалізації.

*Інтелект*, що має бути однією із засадничих якостей диригента-інтерпретатора, стверджується у всебічному попередньому моделюванні ігрових ситуацій. Ще на етапі опанування партитури диригент, користуючись набутими знаннями і досвідом, визначає найбільш проблемні фрагменти музичного тексту з точки зору: технології виконання окремих партій; ансамблевої вертикалі; динамічного балансу оркестрових груп; синхронності відтворення агогічних відхилень; артикуляційної відповідності звукового результату груп інструментів із відмінним способом звукоутворення. Використовуючи результати аналітичного прогнозування, диригент має можливість помітно скоротити час і кількість зусиль для практичного створення звукового тексту в бажаній інтерпретації. Навички попередньої аналітичної роботи мають надзвичайне значення для реальної діяльності з професійним колективом в умовах тотальних часових обмежень.

Отже, *специфіка діяльності диригента на всіх її рівнях розкривається через інтерпретування як спосіб мислення, забезпечуючи концептуалізацію останнього у всіх учасників творчого процесу.*

**Висновки.** Теоретичні засади виховання диригента оркестру народних інструментів репрезентовано як систему трьох обов'язкових з точки зору концептуалізації диригентського мислення складових: «технологія диригування – психологія творчого процесу – диригентська інтерпретація». Цю систему визначено як когнітивний трикутник, функціонуванню якого передують організаційна робота. Якісним результатом дії означеної системи підготовки диригента є прикінцевий інсайт, що

призводить до факту підготовки конкретного виступу, в якому диригент виявляє фаховий комплекс високого рівня, а у випадку із здобувачем освіти останній отримує відповідну кваліфікацію.

Стратегія виховання диригента оркестру народних інструментів *відбивається* у змістовному наповненні відповідного напрямку роботи кафедри народних інструментів ХНУМ імені І. П. Котляревського та в навчальних планах. Всі аспекти практичної діяльності диригента пов'язані зі складними процесами виконавського мислення, з одного боку, а з іншого – з комунікацією.

Диригентська діяльність як запорука успішності функціонування оркестру забезпечує комунікативний зв'язок між музикою, яка репрезентується, і слухачем. Якісне звучання і позитивні враження у процесі комунікації надають навчальному колективу іншого, більш високого, статусу. Такі умови сприяють надбанню творчої зрілості кожним з оркестрантів та, особливо, диригентом. Зауважимо, що запропонований алгоритм аналізу диригентської професії в межах вищезначеного «когнітивного трикутника», на нашу думку, є універсальним для музикантів будь-якої спеціалізації. Втім, його проєкція на інший фах потребує подальших розробок.

**Перспективу подальшої розробки теми** складають аспекти, які потребують більш глибокого розкриття теорії та практики диригування, зокрема, відмінності різних жанрово-виконавських об'єктів диригентської інтерпретації (наприклад, жанр обробки народної пісні потребує інших настанов у порівнянні з авторськими концептуальними творами новітнього часу).

#### ЛІТЕРАТУРА

- Адамар, Ж. (1970). *Исследование психологии процесса изобретения в области математики*. Москва, Советское радио.
- Горбаль, Я. М. (2019). Комунікативні аспекти діяльності диригента. *Музичне мистецтво і культура*, 2(28), 106–117, <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-28-2.9>
- Жарков, О. М. (2020). Подвійна природа функціонування тембру в оркестрових творах: інтерпретаційний аспект. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*, 129, 140–152, <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.129>

- Каширцев, Р. Г. (2018). Інструментування як чинник художньої інтерпретації у композиторській творчості. *Музикознавчий універсум. Наукові збірки ЛНМА імені М. В. Лисенка*, 42–43, 169–185, <https://doi.org/10.33398/2310-0583.2018.4243.169.185>
- Малий, Д. М. (2018). *Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини ХХ – початку ХХІ століть*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Мурза, С. А. (2021). *Диригентський жест як інструментально-виконавський феномен: компаративно-технологічний підхід*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса.
- Пономарёв, Я. А. (1976). *Психология творчества*. Москва: Наука.
- Пуанкаре, А. (1989). Математическое творчество. В кн. Пуанкаре А. *О науке*, сс. 399–414. Москва: Наука.
- Ракоці, В. О. (2020). *Оркестр у музичному просторі Європи ХVІІ–ХХІ століть. Витоки. Трансформації. Концепції*. (Монографія). Київ : Лисенко М. М.
- Adenot, P. (2015) The orchestra conductor. *Transposition* [Online], 5. DOI : 10.4000/transposition.1296
- Biasutti, M. (2013). Orchestra rehearsal strategies: Conductor and performer views. *Musicae Scientiae*, 17(1), 57–71. DOI: 10.1177/1029864912467634
- Murza, S. (2019). Conductor's gesture as an object of semiotic analysis. *Музичне мистецтво і культура*, 1(29), 42–51, <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-29-1.4>
- Serhaniuk, L. I., Shapovalova, L. V., Nikolaievskaya, Y. V., & Kopeliuk, O. O., (2021). Genre in the music communication system and the artist's mission. *Linguistics and Culture Review*, 5(S4), 218–233, <https://doi.org/10.37028/lingcure.v5nS4.1575>
- Shapovalova, L., Nikolaievskaya, Y., Mikhailova, N., Romaniuk, I., & Khutorska, A. (2021). Vocal and choir performance in the music and theater university (psychological and communicative aspects). *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*. Special Issue, 11/02/XX (Vol. 11, Issue 2, Special issue XX), 141–146, [http://www.magnanimitas.cz/ADALTA/110220/papers/A\\_24.pdf](http://www.magnanimitas.cz/ADALTA/110220/papers/A_24.pdf)
- Tkachuk, S., Poluboiarina, I., Lapets, O., Lebid, O., Fadyeyeva, K., & Udalova, O. (2021). Technological Aspects of the Use of Modern Intelligent Information Systems in Educational Activities by Teachers. *IJCSNS, International Journal of Computer Science and Network Security*, 21(9), 99–102, <https://doi.org/10.22937/IJCSNS.2021.21.9.12>

## *Strilets Andriy*

Senior Lecturer at the Ukrainian Folk Instruments Department,  
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts  
e-mail: andryconductor@gmail.com  
ORCID iD: 0000-0002-4134-4403

### **THE THEORETICAL FUNDAMENTALS OF THE TRAINING THE FOLK INSTRUMENTS ORCHESTRA CONDUCTOR**

*Statement of the problem.* The relevance of the topic is due to the current state of the training of the folk instruments orchestra conductors in the system of higher art education. High achievements of the modern Ukraine folk-academic musical art have significantly increased the requirements for a conductor as for a creative personality. However, currently the scientific sources devoted to the training of the folk instruments orchestra conductors are focused on certain professional components and presented in a small number (Murza, 2021; Gorbal, 2019, Biasutti, 2013; Adenot, 2015, and some others), and theoretical foundations of such training are barely presented in modern domestic scientific literature. **The objective of the study** is the theoretical recognizing and conceptualizing of the training process of the folk instruments orchestra conductor. The development of the topic required an interdisciplinary synthesis, including an appeal to the psychology of creativity, and **the use of methods** of activity, interpretive, communicative analysis. **For the first time** the methodic fundamentals of scientific and professional training of a young conductor is systematized in the study.

**Results.** The article contains thematic blocks devoted to the conductor's activity in the higher art education system ("Organizational principles", "Content of conductor's training") and to the components of conducting activity ("Technology. Psychology. Conductor's interpretation. Conductor's thinking"). It was found that the content of the conductor's training is revealed through the algorithm of conductor's practical activity. The definition of the term "conducting" is given. It is proved that the specifics of the conductor's activity at all its levels are revealed through interpretation as a way of thinking, ensuring the conceptualization of the latter in all participants in the creative process.

**Conclusions.** The theoretical principles of the training of the folk instruments orchestra conductors are conceptualized as a system of

three obligatory components: “conducting technology – psychology of a creative process – conducting interpretation”; its functioning ensured by organizational work. The qualitative result of the action of the specified system is the final insight leading to the fact of a concert performance revealing a high-level professional complex.

All the aspects of the conductor’s practice are related to the processes of, on the one hand, performing thinking, on the other hand, communication. Conductor’s work as a guarantee of the success functioning of the orchestra provides a communicative connection between the music being represented and the listener. Quality sound and positive communication brings the training orchestra a different, higher status. In such conditions the creative maturity of each of the participants and especially the conductor’s one is being acquired.

It must be mentioned that the proposed algorithm for the analysis of the conductor’s profession and the triangle “technology – psychology of a creative process – interpretation”, in our opinion, is versatile for musicians of any specialization. However, its projection on another field **requires further research**.

**Key words:** conductor, folk instruments orchestra, communication, conducting technology, psychology of creativity, conductor’s interpretation, training process.

#### REFERENCES

- Adenot, P. (2015) The orchestra conductor. *Transposition* [Online], 5. DOI : 10.4000/transposition.1296 [in English].
- Biasutti, M. (2013). Orchestra rehearsal strategies: Conductor and performer views. *Musicae Scientiae*, 17(1), 57–71. DOI: 10.1177/1029864912467634 [in English].
- Hadamard, J. (1970). *A study of the psychology of the invention process in the field of mathematics*. Moscow, Sovetskoye radio [in Russian].
- Horbai, Ya. M. (2019). Communicative Aspects of the Conductor’s Activity. *Music Art and Culture*, 2(28), 106–117 [in Ukrainian].
- Kashyrtsev, R. H. (2018). Instrumentation as Factor of Artistic Interpretations in Composite Workshop. *Musicological Universum. Scientific Collections of M. V. Lysenko Lviv National Music Academy*, 42–43, 169–185 [in Ukrainian].
- Malyi, D. M. (2018). *The specificity of the composer’s thinking in the music of the last third of the 20th and the beginning of the 21st centuries*. (Extended abstract of PhD Thesis). Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Murza, S. (2019). Conductor’s gesture as an object of semiotic analysis. *Music art and culture*, 1(29), 42–51, <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-29-1.4> [in English].

- Murza, S. A. (2021). *Conducting gesture as an instrumental-performing phenomenon: a comparative-technological approach*. (Extended abstract of PhD Thesis). Odessa A. V. Nezhdanova National Music Academy. Odessa [in Ukrainian].
- Poincare, A. (1989). Mathematical creativity. In Poincare A. *About science*, pp. 399–414. Moscow: Nauka [in Russian].
- Ponomarev, Ya. A. (1976). *Psychology of creativity*. Moscow: Nauka [in Russian].
- Rakochi, V. O. (2020). *Orchestra in the musical space of Europe XVII–XXI centuries. Sources. Transformations. Concepts*. (Monograph). Kyiv: Lysenko M. M. [in Ukrainian].
- Serhaniuk, L. I., Shapovalova, L. V., Nikolaievskaya, Y. V., & Kopeliuk, O. O., (2021). Genre in the music communication system and the artist's mission. *Linguistics and Culture Review*, 5(S4), 218–233, <https://doi.org/10.37028/lingcure.v5nS4.1575> [in English].
- Shapovalova, L., Nikolaievskaya, Y., Mikhailova, N., Romaniuk, I. & Khutorska, A. (2021). Vocal and choir performance in the music and theater university (psychological and communicative aspects). *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*. Special Issue, 11/02/XX (Vol. 11, Issue 2, Special issue XX), 141–146, [http://www.magnanimitas.cz/ADALTA/110220/papers/A\\_24.pdf](http://www.magnanimitas.cz/ADALTA/110220/papers/A_24.pdf) [in English].
- Tkachuk, S., Poluboiarina, I., Lapets, O., Lebid, O., Fadyeyeva, K., & Udalova, O. (2021). Technological Aspects of the Use of Modern Intelligent Information Systems in Educational Activities by Teachers. *IJCSNS, International Journal of Computer Science and Network Security*, 21(9), 99–102, <https://doi.org/10.22937/IJCSNS.2021.21.9.12> [in English].
- Zharkov, O. M. (2020). The dual Nature of the Functioning of the Timbre in Orchestral Works: an Interpretive Aspect. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Academy of Music of Ukraine*, 129, 140–152 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 26 грудня 2021 р.

УДК 786.2:78.082.2:78.05

DOI 10.34064/khnum1-6103

### *Тарабанов Анатолій Петрович*

Харківський національний університет мистецтв  
імені І. П. Котляревського,  
старший викладач кафедри концертмейстерської майстерності  
e-mail: anatoly.tarabanov@gmail.com  
ORCID iD: 0000-0001-7218-2737

## **ВИКОНАВСЬКИЙ ТА БУТТЄВИЙ ЧАСОПРОСТІР КЛАВІРНИХ СОНАТ ПІЗНЬОГО БАРОКО І КЛАСИЦИЗМУ**

*На підставі вивчення та виконання автором окремих клавірних сонат періоду пізнього Бароко і Класицизму (Д. Скарлатті, К. Ф. Е. Баха, Й. Гайдна, В. А. Моцарта, М. Клементі) виявлено актуальні для сучасного піаніста характеристики виконавського часопростору цих творів у контексті їх побутування й слухацької затребуваності на початку ХХІ ст., в тому числі спроб їх автентичних відтворень. Застосовано **експериментальний дослідницький метод**, що, на відміну від суто інтерпретологічного, враховує власний досвід автора в постановці й вирішенні творчих завдань, аналіз яких сприяв виявленню характеристик виконавського й буттєвого часопростору названих творів, який досі **не поставав предметом окремого розгляду**. Знайдені характеристики – взаємодія та врівноваження статичної і динамічної, організуюча функція виконавського часу у формотворенні; метроритмічна виконавська інерція; континуальність часопростору та виконавська антиципація – відіграють значну роль вже на етапі опрацювання твору; їх усвідомлення допомагає піаністам у вирішенні художніх та технічних завдань. Переосмислено роль клавірної сонатної творчості в загальнобуттєвому сучасному часопросторі з огляду на ступінь популярності класичної, зокрема фортепіанної, музики серед широких верств населення, з урахуванням безпрецедентного для попередніх історичних часів доступу до неї завдяки Інтернету. Обґрунтовано необхідність створення якомога більшої кількості живих інтерпретацій з метою зацікавлення потенційних слухачів та музикантів, як аматорів, так і професіоналів.*

**Ключові слова:** *клавірні / фортепіанні сонати пізнього Бароко і Класицизму; виконавський часопростір; музичний хронотоп; автентичне виконавство, академічна / класична музика; виконавська інерція; континуальність; формотворення.*

**Постановка проблеми.** На сьогоdnішньому етапі існування західноєвропейської академічної музичної культури загалом та фортепіанної музики зокрема жанр фортепіанної сонати залишається одним з найголовніших та найвпливовіших у царині академічної музики – форму сонатного *allegro* як досягнення в композиторській сфері важко переоцінити. Класична клавірна соната стала результатом тривалої еволюції клавірної музики протягом не одного століття. У виконавській практиці теж склалися певні принципи й тенденції інтерпретації творів сонатного жанру та виникали історично обумовлені розбіжності в трактуванні її складових. Сьогодні в інтерпретаціях сонат періодів пізнього Бароко (Д. Скарлатті), раннього і віденського Класицизму (К. Ф. Е. Бах, Й. Гайдн, В. А. Моцарт, М. Клементі) спостерігаються крайні позиції щодо такого виконавського параметра, як *музичний часопростір*, що трактується або як занадто суворий та обмежений, дещо відірваний від світовідчуття сучасної людини, або як занадто вільний, який виконавцеві можна доволі значно видозмінювати на свій розсуд.

Питання часопростору (хронотопу) є досить актуальними у гуманітарних дослідженнях межі ХХ–ХХІ століть; це поняття вкоренилося спочатку в літературознавстві завдяки М. М. Бахтіну: «Істотний взаємозв'язок часових та просторових відносин, художньо засвоєних у літературі, ми називатимемо *хронотопом* (що означає у дослівному перекладі – “часопростір”). <...> Для нас не важливий той спеціальний сенс, який він має в теорії відносності [Ейнштейна – А. Т.], ми перенесемо його сюди – в літературознавство – майже як метафору <...>; нам важливий вираз у ньому нерозривності простору та часу (час як четвертий вимір простору)». (Бахтин, 1975: 234). Що стосується саме музичного хронотопу, то треба зазначити капітальну працю М. А. Аркадьєва «Часові структури новоєвропейської

музики (Досвід феноменологічного дослідження)» (Аркадьєв, 1993), результати якої згодом знайшли свій розвиток у його докторській дисертації; категорії музичного простору присвячено статті і докторську дисертацію С. А. Мозгот (2017; 2018). Серед вітчизняних досліджень виділяється дисертація С. Г. Гоменюк (2006). Усі подібні праці є дуже корисними для всебічного розкриття поняття хронотопу в музиці, однак хронотоп клавірних сонат пізнього Бароко і Класицизму з його загальнобуттєвою та виконавською складовими – *предмет* нашого *дослідження* – досі окремо не розглядався. Доцільність пошуку характеристик виконавського часопростору сонат композиторів згаданих епох обумовлена необхідністю переосмислення екзистенційного часопростору цих творів як частини побутування академічної музики загалом, з метою поліпшення ситуації в умовах сучасної естетичної кризи.

Пов'язаними з поняттям музичного хронотопу є питання правомірності застосування сучасного або автентичного інструментарію при виконанні старовинної музики, що є дотичним до історичного часу, а також проблема ставлення до авторського нотного тексту, яка не втрачає актуальності (Либєрман, 1988; Корьхалова, 1979; В. Москаленко, 2013; Ainly, 2013 та ін.).

**Методологія дослідження.** Незважаючи на те, що зазначені аспекти обговорювались в дослідницьких трактатах фахівців з питань музичної інтерпретації (інтерпретології) та праць теоретиків виконавства, застосування науково-творчого методу, що полягає в комбінуванні виконавського та наукового підходів, уможлиблює їх подальше розвинення. Виявлення характеристик виконавського часопростору за допомогою названого методу можливе на основі *експериментально-аналітичного алгоритму* дій, який зазвичай має місце в наукових дослідженнях в інших, немусичних, сферах. За аналогією з останніми, результати експерименту (виконавського аналізу та пошуку, вивчення та виконання творів) з наступним аналізом авторських спостережень і виведенням висновків, мають доповнити сферу

окресленої проблематики. Отже, застосовані експериментальний<sup>1</sup> та аналітичний методи з елементами порівняння. У роботі введені характеристики виконавського часопростору, які проаналізовано на прикладі окремих клавірних сонат Д. Скарлатті, К. Ф. Е. Баха, В. А. Моцарта, Й. Гайдна, М. Клементі. На відміну від суто інтерпретологічного методу, який має справу з аналізом інтерпретацій, що належать одному або різним виконавцям, застосований у статті *експериментальний метод* будується на *власній активній участі її автора* у якості виконавця та постановника творчих завдань; аналіз останніх сприяв виявленню характеристик виконавського часопростору розглянутих сонат.

Таким чином, **мета статті** – на підставі вивчення та виконання окремих клавірних сонат періоду пізнього Бароко і Класицизму виявити актуальні для сучасного піаніста характеристики виконавського часопростору цих творів, в контексті їх побутування й затребуваності в суспільстві на початку ХХІ ст., в тому числі їх автентичних інтерпретацій.

**Виклад основного матеріалу.** Ще 1965 року було опубліковано працю українського дослідника О. Г. Костюка (1965: 27–33), в якій, за результатами опитування, що мало на меті з'ясування особливостей сприйняття музики, зокрема її часової структури – коли кожному слухачеві пропонувалось відмітити моменти твору, що мали найбільший вплив на його емоційну сферу, охарактеризувати музику за допомогою запропонованого кола визначень, – дослідник установив, що далеко не завжди такими моментами виявляються важливі з точки зору композиції змістовні центри. Автор пов'язував це з недостатньо розвинутою «культурою сприйняття» музики. М. Г. Арановський (1974: 254) у зв'язку з психологічними засадами сприйняття музики зазначав: «...виникають дві можливості сприйняття звуку: 1) як сигналу – якщо предметна ідентифікація не відбувається <...>, 2) як знака, якщо сигнал «розшифровується». Отже, звук завжди сигнал, але не завжди знак. Але саме функція звуку

<sup>1</sup> Окремі з досліджуваних сонат були виконані мною в онлайн-концерті ([https://youtu.be/H6pgSp9\\_fbw](https://youtu.be/H6pgSp9_fbw)).

представляти реальність, яка не спостерігається зором, робить його майже універсальним матеріалом для численних природних і штучних знакових систем».

Сьогодні проблема сприйняття музики з точки зору підготовленості слухача, його спроможності розшифрувати «знакову систему» музичного твору постає ще більш актуальною. Боюся навіть припустити, наскільки б невтішними були результати експерименту, подібного до згаданого вище, тепер, більш ніж через 50 років з часу його проведення. До існуючих вже тоді радіо, телебачення, різноманітних аудіо-носіїв зараз додалися інтернет-технології. Парадокс у тому, що останні, з одного боку, надають майже необмежені можливості для пізнання *академічної музики як найбагатшої* інтонаційної скарбниці, але, з іншого боку, через більшу легкість та доступність для потенційної слухачької аудиторії розважального контенту, вони найчастіше просто не в змозі сприяти накопиченню у ймовірних слухачів багатого «інтонаційного запасу»<sup>2</sup> без прояву усвідомленої волі тієї самої аудиторії, яка взагалі схильна до негативних впливів мас-медіа через технології відключення свідомості. Отже, незважаючи на існування та доступність величезної кількості геніальних та видатних витворів академічного музичного мистецтва, сьогоднішній попит на їх прослуховування та вивчення несправедливо занижений. При цьому необхідність нових виконань творів зберігається, навіть з огляду на вільний доступ до багатьох інтерпретацій завдяки Інтернету – адже ніщо не замінить прослуховування живого виконання в концертному залі. І навіть попри те, що багато музикантів останнім часом мають працювати дистанційно через пандемію, в тому числі й у форматі концертів, все ж нові виконання фактично, на першому етапі сприйняття, є живими (власне, як і кожне виконання наживо, що відбувається лише один раз). Крім того, прагнення до нових виконавських відтворень шедеврів музичної класики збільшує кількість зацікавлених у цьому процесі професіоналів та аматорів музичного мистецтва, що в цілому сприяє приєднанню до

---

<sup>2</sup> Термін Б. Асаф'єва (Асаф'єв, 1971: 24).

академічної музики нових шанувальників. Відповідно зростає й накопичується інтонаційний досвід останніх, у слухачів починають формуватися все більш адекватні установки на сприйняття музики, що не стануть примітивними штампами, але існуватимуть у контексті традиційної академічної музичної культури; поповнюватимуться й лави тих, хто вирішить вивчати музичне мистецтво на будь-якому рівні освіти та в будь-якому віці.

Усвідомлення такого стану речей тим більше має стимулювати музикантів до створення нових переконливих інтерпретацій. Завдання, що постає перед виконавцями творів класичної музики, вимагає від них неабияких професійних вмінь та проникнення в понятійну природу музичної мови. За щирим переконанням Галини Давидівни Сладковської, видатного педагога, яка виховала чимало піаністів-професіоналів<sup>3</sup>, гарна якісна музика в переконливому виконанні робить навіть дуже поганих людей кращими. Принаймні на час прослуховування.

Сонатна форма та сонатний цикл з цього погляду можуть дати піаністові-виконавцю гарну можливість «достукатись» до сердець людей у теперішню епоху «розконцентрованості». Чітко вивірена за формою не одним поколінням композиторів<sup>4</sup>,

<sup>3</sup> Моєї дорогої вчительки у Харківському музичному училищі, дружини професора Харківського інституту мистецтв Юлія Федоровича Вахраньова, в якого я продовжив своє навчання.

<sup>4</sup> Нагадаємо, що початково (приблизно у другій половині XVI ст.) «сонатами» називались твори, які виконувались на інструментах в протилежність «кантатам», які призначались для співу. Ці композиції зазвичай були поліфонічними, написаними для більш ніж одного музичного інструменту-голосу (дуетні й тріо-сонати), і на початку XVII ст. зберігали спадковий зв'язок із жанром-попередником – багатоепізодною канцоною з її контрастною будовою.

До середини XVII ст. формуються два основні типи *барокової* сонати: *sonata da camera* – світська, камерна соната, побудована подібно до сюїти; *sonata da chiesa* – церковна соната, чотиричастинна (повільно – швидко – повільно – швидко). Подальшій кристалізації сонатного жанру сприяла повільна трансформація у XVII–XVIII ст. поліфонічного мислення в гомофонно-гармонічне, яке стало характерною ознакою стилєвого переходу в музиці на межі Бароко та Класицизму. Один з

а разом з тим органічно змінювана, фортепіанна соната у змозі надихнути виконавця та сприяти йому у створенні доступного для розуміння великою кількістю слухачів музичного образу, тим самим вказавши напрямок на відновлення гармонії в душах людей та всесвіті, повернення патернів архітектонічного мислення, подібних до тих, що існували у висококультурні епохи, наприклад, епоху Відродження. Звісно, що такий творчий акт уможливлється за умов розвинутої інтуїтивної музикальності та багатого асоціативного мислення виконавця,

---

музичних інструментів-голосів (найчастіше скрипка, флейта, лютня) з яскраво вираженою мелодією стає провідним, а гармонічний супровід реалізується з оцифрованого басу – *basso continuo*, виконання якого доручається басовому одноголосному інструменту (віола-бас, віолончель, фাগот) й такому, що в змозі відтворювати акордову фактуру (клавесин, лютня, орган). Такий різновид жанру, як тріо-сонати, могли перекладатися або створюватися для органу з двома мануалами та педаллю (наприклад, шість органних Тріо-сонат, приписуваних І. С. Баху). Апробація нового гомофонно-гармонічного стилю відбувалася, за думкою дослідників, не з початком творчої діяльності якого-небудь конкретного композитора, але у процесі еволюції музичних поглядів митців, чия зріла творчість потребувала нових засобів вираження (Асаф'єв, 1971: 23–24).

У композиторській практиці XVII–XVIII ст. в рамках сонатного циклу поступово визрівала, поруч із старовинною двочастинною, старовинна сонатна форма – попередниця класичного сонатного *allegro* в тому вигляді, як вона склалася у творчості віденських класиків (Способин, 1984: 230–238). Старовинна сонатна форма знайшла свій розвиток та досягла апогею в творчості Доменіко Скарлатті (1685–1757), у доробку якого – 555 сонат (Керкпатрик, 2016: 488–503). Безпосередньо передували появі класичного сонатного *allegro* сонатні композиції Карла Філіпа Емануеля Баха (1714–1788), представника сентименталізму в музиці, митця, творчість якого дуже цінували віденські класики; навіть у творчості найпізнішого з них, Л. ван Бетховена, помітні впливи К. Ф. Е. Баха у сфері формотворення. Отже від доби віденських класиків сонатами стали називати циклічні твори переважно для одного або двох інструментів (фортепіано, фортепіано зі скрипкою або віолончеллю, альтом, кларнетом та ін.), де одна або більше частин, що чергуються за принципом темпового і образно-емоційного контрасту, написані у формі сонатного *allegro*.

високопрофесійного володіння інструментом, якомога більш широкого світогляду та обізнаності в суміжних сферах мистецтва. І одним з найважливіших для виконавця, на наш погляд, є **відчуття часопростору**.

Як вже було зазначено раніше, у підходах до виконання старокласичних, класичних та пізньокласичних сонат існують *дві тенденції* щодо реалізації хронотопу твору. Вони суперечать одна одній та водночас взаємодоповнюються. З одного боку, це надмірна *догматична суворість* щодо точності, «застиглості» часопростору. Вона тісно пов'язана з більш загальним питанням автентичності виконання, зокрема, й застосування музичних інструментів саме тієї історичної епохи, коли був написаний той чи інший твір.

Отже, чому у наступні часи аж до сьогодення твори, первісно написані для клавесину чи клавикорду, виконуються також на фортепіано? Чи мають музиканти моральне право на таке порушення автентичності щодо інструментарію? За думкою Н. Корихалової, на перешкоді «об'єктивному» виконанню старовинної музики стоять не тільки фактори знання виконавських традицій часу написання твору та акустичні властивості сучасних концертних приміщень, що у своїй більшості не розраховані на звучання багатьох старовинних інструментів, зокрема клавесина. Не менш важливим є й усвідомлення того, що сучасним слухачем тембри старовинних інструментів будуть сприйматися як екзотичні, в той час як композитори аж ніяк не розраховували на такий ефект (Корихалова, 1979: 38–39). Тобто на сьогодні буттєвий часопростір творів тієї доби оновився, завдяки не тільки метаморфозам слухацького сприйняття та акустичним властивостям концертних зал, а і збагаченню інтерпретацій, як у відношенні інструментарію, так і за іншими параметрами.

Це не означає, що автентичне з точки зору інструментарію виконання віджило свій вік – зовсім навпаки, про що свідчить вже досить довго існуючий «тренд» виконання музики доби Бароко та Класицизму на автентичних інструментах. Проте й відмовляти сучасним інструментам, серед них і фортепіано, у

праві озвучування музики тих часів, за нашим глибоким переконанням, не слід. На підтвердження такої позиції маємо традицію з величезною кількістю виконань музики великих майстрів минулого «дофортепіанної» доби (Й. С. Бах, Д. Скарлатті, Й. Гайдн, В. А. Моцарт) провідними виконавцями «фортепіанної», аж до наших днів (С. Рахманінов, Г. Гульд, В. Горовиць, К. Аррау, М. Аргеріх та багато інших). Один з видатних піаністів, Діну Ліпатті (1917–1950), чиє яскраве творче життя, на жаль, було недовгим, висловлювався з приводу автентичного виконання так: «... справжня й велика музика виходить за межі свого часу і, більш того, ніколи не відповідала рамкам, формам та правилам, що існували за часів її створення: Бах у своїй творчості апелює до електричного органу і його необмежених можливостей, Моцарт прикликає фортепіано й рішуче дистанціюється від клавесину, Бетховен вимагає нашого сучасного фортепіано, якому Шопен – маючи його – першим надає його барви, тоді як Дебюссі йде далі, презентуючи у Прелюдіях мерехтіння Хвиль Мартено. Тому бажання відновити в музиці її історичні рамки – це все одно, що одягнути дорослого в одяг підлітка. Це може мати певну чарівність у контексті історичної реконструкції, але не цікавить нікого, крім любителів мертвого листя чи збирачів старих люльок. <...> Ніколи не наближайтесь до партитури з очима мертвих чи минулого, бо вони не можуть принести вам на заміну нічого, крім черепу Йорика. Альфредо Казелла справедливо сказав, що ми не повинні задовольнятися просто повагою до шедеврів, але ми маємо любити їх»<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Наводимо оригінальний текст: «...true and great music transcends its time and, even more, never corresponded to the framework, forms, and rules in place at the time of its creation: Bach in his work for organ calls for the electric organ and its unlimited means, Mozart asks for the pianoforte and distances himself decisively from the harpsichord, Beethoven demands our modern piano, which Chopin – having it – first gives its colors, while Debussy goes further in presenting through his Preludes glimpses of Martenot's Wave. Therefore, wanting to restore to music its historical framework is like dressing an adult in an adolescent's clothes. This might have a certain charm in the context of a historical reconstruction, yet is of no interest to those other than lovers of dead leaves or the collectors of old pipes. <...>

З іншого боку, друга зі згаданих виконавських тенденцій у трактуванні музичного часопростору передбачає підвищену свободу, яка немов наближена до відчуття часу, притаманному сучасній людині, а також враховує досвід минулих епох та засвоєних стилів (романтизм, імпресіонізм, експресіонізм, веризм, «нео-» стилі тощо), що не може не підживлювати своїм впливом як виконавців, так і слухачів. Два позначені підходи («автентичний» та «сучасний») мають бути, безумовно, не просто співвіднесені, але й скомбіновані відповідним чином. Природно, що в класичних сонатах точності та наближеності до метрономічного ритму вимагає більша кількість музичного матеріалу, ніж у романтичних. Але не треба забувати й про те, що композитори, виконавці та слухачі в усі епохи були й залишаються живими людьми. Отже, не дивлячись на розбіжність естетичних поглядів, що панували в різні періоди історії музичного мистецтва, всі вони залежали від суто людських факторів як у процесі внутрішнього і зовнішнього сприйняття музики (композиторська творчість та слухачька рецепція), так і у процесі самого виконання (виконавська діяльність, яка вимагає обов'язкового руху людського тіла<sup>6</sup>).

Крім того, не слід нехтувати тим фактом, що будь-який нотний запис є досить умовним, особливо той, що дійшов до наших часів з XVIII – початку XIX ст., і не може вважатись оригіналом (погодимося тут з Н. Корихаловою (Корыхалова, 1979: 145) та

---

*Never approach a score with eyes of the dead or the past, for they may bring you nothing more in return than Yorick's skull. Alfredo Casella rightly said that we must not be satisfied with merely respecting masterpieces, but we must love them*» (цит. за: Ainly, 2013). Фрагмент запозичений з нарисів до курсу лекцій з інтерпретації в Женевській консерваторії навесні 1950 р., які Д. Ліпатті планував провести спільно з Надею Буланже. Нариси було знайдено серед паперів геніального піаніста вже після його смерті, про що ми можемо дізнатися з есе Марка Ейнлі (Ainly, 2013).

<sup>6</sup> Саме тому й сьогодні продовжуються дослідження, націлені на виявлення найбільш результативних рухів виконавця, в тому числі піаніста, де аналізуються й узагальнюються численні спостереження та експериментальні дані, отримані, зокрема, з урахуванням нових технологій (див., наприклад, Goebel, 2017).

В. Москаленком (Москаленко, 2013: 49), а не з Є. Ліbermanом (Ліберман, 1988: 36).

Злиття в єдиному цілому композиторської та виконавської практики доби Бароко й Рококо деякою мірою поширились і на епоху Класицизму. Такий універсалізм, окрім іншого, був пов'язаний і з набагато менш детальним записом нотного тексту, ніж у наступних сторіччях (*basso continuo*, *basso numerato*), що, звісно, потребувало від виконавця, навіть якщо ним був не сам автор або взагалі хоч скільки-небудь значний композитор, неабияких теоретичних знань та практичних вмій. Однак вже Ф. Куперен наполягав на якомога точнішому виконанні написаного тексту твору, зокрема мелізмів (Алексеев, 1988: 33), і практика більш ретельного дотримування записаного поширювалась, а в нотному записі чимдалі відображалось все більше деталей. У порівнянні з музикою для ансамблю клавiрна музика тих часів зафіксована набагато точніше. До наших днів дійшли уртексти багатьох творів композиторів як барочної, так і ранньокласичної доби. При погляді на ці тексти стає очевидним, що сьогоднішньому виконавцеві не обов'язково (хоча, звісно, бажано) вивчати існуючи на ті часи прийоми розшифрування цифрованого басу, адже все, що стосується звуковисотності, метроритму та фактури, детально зафіксовано в нотах. Хіба що необхідність створити власну каденцію потребуватиме від виконавця фантазії, здатності імпровізувати і взагалі, бодай приблизно, тих навичок, якими володіли музиканти-універсали тієї епохи<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Окремим явищем тут постають мелізми, в розшифруванні яких наразі немає єдиної у всіх деталях методи, та, мабуть, вона вже не з'явиться і надалі. Тим більше, що традиції мелізматика відрізнялись у європейському клавiрному виконавстві залежно від країни. На допомогу в цій проблемі приходять старовинні трактати на цю тему, наприклад, К. Ф. Е. Баха, 1753 (Кёркпатрик, 2016), які почасти проливають світло на тонкощі виконання *embellishments* у стилі окремих авторів або напрямків, а також різноманітні виконавські редакції. Отже, підкреслимо, генеральні принципи виконання мелізмів досить відомі та розповсюджені; а відмінності полягають саме в тонкощах, що залежать від теоретичних надбань та смаку конкретного редактора чи виконавця. Розгляд та порівняння цих тонкощів не є завданням цієї роботи.

Таким чином, не можна назвати нотний текст схемою, але ж і багатьох музичних нюансів, тонкощів він передати не в змозі. Досліджуючи із сучасних позицій питання перцепції музики та її аналізу, О. Лобзакова (2018: 140) зазначає, що у випадку, коли «музичний твір сприймається як певна стабільна текстуальна знаковість, що програмує художнє сприйняття змістовного ядра твору»..., втрачається «розуміння того, що художній зміст і цінність музичного твору не тотожні його знаковій формі...». Звідси, в авангард виходить саме виконавська справа: від майстерності, знання традицій й смаку виконавця залежить втілене звучання, отримане слухачем.

Перейдемо до безпосереднього аналізу часопросторового аспекту музики сонат з позицій піаніста-виконавця. Звернемо увагу на Сонату Д. Скарлатті Ре-мажор, К. 29. Чи потребує така музика, здавалося б, виключно моторної направленості, більш гнучких підходів до виконання, ніж цілковите дотримання метрономічного руху? З одного боку, ні. Адже існують академічні правила виконання творів різних стилів, специфічні засоби виразності, які змінювати начебто не можна. Наприклад, час та звуковисотність. Зміна звуковисотності фортепіано – так, дійсно неможлива, хіба що за рахунок настроювання самого інструмента за різними еталонами (ля<sup>1</sup>=440 Гц, 441 або 442 Гц). Але це зовсім не діяльність виконавця, до того ж, звуковисотні відносини рівномірно-темперованого строю все одно залишаються, тоді як струнно-смичкові, духові інструменти та голос спроможні виходити за межі останнього. І належить цей процес до сфери інтонування, тобто інтонування як можливості звуковисотного варіювання. У той час як у фортепіано цій звуковисотний аспект з арсеналу інтонування виключений. Серед тих засобів виразності, що залишилися – *часові*: темп, ритм, метр. (Як інтонування може вважатися складовою часу, тому що музика є мистецтвом, що розгортається в часі, так і час може бути виразним елементом композиторської інтонації, виконавського інтонування). Звісно, всі три, або принаймні, два останні засоби теж доволі чітко визначені композитором. І якщо темп може досить

легко піддаватися варіюванням (у межах вказівок автора музики, якщо такі є), то метр та ритм видаються непохитними.

З іншого боку, відносно метру й ритму справа саме у виконавських тонкощах на рівні відчуття, які ніколи не могли бути ані зафіксовані через нотний текст, ані точно повторені будь-ким за зразком вже існуючого виконання. Саме подібні виконавські тонкощі становлять зміст передачі з покоління в покоління виконавської традиції, зокрема фортепіанної. На засвоєння таких тонкощів витрачаються довгі роки навчальної та виконавської практики. З повагою до філософських та музикознавчих естетичних парадигм, що мають незаперечну значущість, зауважимо, що естетиці епох Бароко та Класицизму зовсім не суперечать поняття агогіки та *tempo rubato*; види останнього описані, наприклад, Н. П. Корихаловою (Корыхалова, 2000: 69–88) або С. П. Розенблумом (Rosenblum, 1994: 33–40).

**Приклад 1.** Д. Скарлатті. Соната Ре-мажор, К. 29.

К. 29

Presto

The image displays a musical score for the first system of the first movement of Scarlatti's Sonata in D major, K. 29. The score is written for piano in 2/4 time, marked 'Presto'. It consists of four systems of music, each with a treble and bass staff. The first system (measures 1-6) begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system (measures 7-10) continues the piece. The third system (measures 11-14) shows further development. The fourth system (measures 15-18) concludes the first system. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'G' and 'D'. There are also some handwritten annotations in blue ink, including a large 'V' and a circle around a measure in the second system.

Якщо придивитись уважніше, стає очевидним, що Сонаті Д. Скарлатті притаманна не тільки змінність різнофактурних епізодів, але й певна наспівність (*Приклад 1*). І тут, безперечно (для автора цих рядків), не може існувати автоматичного, «робо-ботоподібного» звукового втілення написаного в нотах. Яскрава віртуозність гамоподібних пасажів чергується з не менш віртуозними обігруваннями тризвуків та септакордів, згодом переключаючись на майже чисту гомофонно-гармонічну пісенність. Під час підготовчої виконавської роботи піаніста, а потім самого виконання не можна обійти стороною моменти переключень між фактурними епізодами, де останні збігаються з межами музичних фраз. Цікаво зазначити, що, незважаючи на гомофонні фрагменти в музиці Сонати, в прийомах формотворення композитор ще не відійшов від текучості поліфонічних форм, і класична «квадратність» тільки деінде починає вимальовуватись. Отже закінчення попередньої фрази обов'язково потребує «дослуханості», а початок нової – дихання. При цьому взаємодія вказаних компонентів не мусить порушувати єдину течію музики, подібно до диригентських схем, де ауфтакт перед будь-якою долею плавно виходить з попереднього жесту (Шеметов, 2004). Аналогічне явище можна знайти в багатьох творах, зокрема, Сонаті D-dur K. 576 В. А. Моцарта (*Приклад 2*):

**Приклад 2.** В. А. Моцарт, Соната D-dur K. 576, ч. I.

The image shows a musical score for the first movement of Mozart's Sonata in D major, K. 576. The score is written for piano and is in 3/4 time, marked 'Allegro'. It consists of three systems of music. The first system starts with a treble clef and a bass clef, with a '19' indicating the starting measure. The music includes various dynamics such as *p* (piano) and *f* (forte), and articulation like *stacc.* (staccato). There are also phrasing slurs and some specific performance markings like *rit.* (ritardando). The score is identified as 'Kodex Nr. 576'.

Опрацьовувати таку навичку піаніст має в підготовчій роботі. Далі, у процесі виконання, діалектика протидії та взаємного врівноваження суворого метру і «дослуханості» фраз закликає його до вибору кінцевого варіанту звучання цих відрізків звукової матерії. Інтонаційна робота при цьому має бути направлена на ретельно прослухані та співвіднесені зі стилем виконуваної музики філірування. Таким чином, маємо приклад гнучкого виконавського відчуття часу в закінченнях фраз, фактурних епізодів, розділів форми. Визначимо цей аспект як окремий випадок такої характеристики, як **взаємодія та взаємне врівноваження статичності і динаміки виконавського часопростору музики**. Інакше кажучи, вертикалі та горизонталі, що викликає асоціації з реплікою Фауста з трагедії Й. В. фон Гете, яка стала метафорою: «Verweile doch! Du bist so schön! («Спинися, мить! Прекрасна ти!»). Поки що було звернено увагу на цей аспект у швидкому русі. Що стосується середніх та повільних темпів, при дослуханні фраз увага піаніста часто мусить бути зосереджена на протилежному моменті – організуючій функції часу задля подовження руху та об'єднання форми, як у повільній частині Сонати А-dur Карла Філіпа Емануеля Баха, W. 55 (4) (Приклад 3):

**Приклад 3.** К. Ф. Е. Бах. Соната А-dur, W. 55 (4).

Тут ми маємо справу із ще одною характеристикою виконавського часопростору: **організуючою функцією у форматворенні**.

У другій частині вже згаданої сонати Моцарта D-dur K. 576 можемо знайти фрагменти, притаманні як швидкій, так і повільній музиці (Приклад 4):

**Приклад 4.** В. А. Моцарт, Соната D-dur K. 576, ч. II.

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. The first system is marked 'Adagio' and begins with a piano dynamic '(p)'. It features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a supporting accompaniment. The second system continues the piece with similar notation. The third system is marked 'fp' (fortissimo piano) and shows more complex rhythmic patterns in both hands. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Фрагмент третьої частини тієї ж Сонати К. Ф. Е. Баха демонструє таку чосопросторову характеристику, як *метроритмічна виконавська інерція* (Приклад 5):

**Приклад 5.** К. Ф. Е. Бах. Соната A-dur, W. 55 (4), ч. III.

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The notation is dense, with many sixteenth and thirty-second notes, indicating a fast tempo. It consists of a treble staff with a highly rhythmic melody and a bass staff with a steady accompaniment. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4.

Як бачимо, пасажі в партії правої руки стрімголов зрушуються додолу, викликаючи асоціації з прискоренням руху фізичного тіла, що прямує згори донизу, коли його швидкість дедалі збільшується, а у момент гальмування, за законом інерції, неможливо раптово зупинитися. І чим більшою виявиться накопичена швидкість (залежить від ваги тіла, початкової швидкості та загального часу руху), тим значнішою буде інерційна сила. Стосовно виконання на фортепіано маємо справу скоріше з моторною інерцією, а як наслідок, й акустичною, тобто «інерцією» звукових хвиль, хоча об'єктивно вони не мають маси, відповідно, й не підкоряються фізичному закону інерції. Наведений приклад яскравий у своїй наочній, принаймні графічно, схожості з рухом фізичного тіла. Однак така ж тенденція існує при будь-якій направленості швидких пасажів. При зміні напрямку руху всередині пасажу виникає асоціативне відчуття необхідності «пригальмування на поворотах». На такому ж принципі базується тенденція прискорення останніх долей такту. І не тому, що виконавець мислить потактово, а тому, що метричний «магніт» сильної долі притягує до себе якнайсильніше. Названі особливості сприйняття часу можуть викликати у виконавця певні складнощі, шлях до успішного подолання яких пролягає, перш за все, через чітке усвідомлення зазначеного явища. Наведемо характерні приклади із Сонати Моцарта D-dur (I та III чч., *Приклади 6–8*):

**Приклад 6.** В. А. Моцарт, Соната D-dur K. 576, ч. I.



**Приклад 7.** В. А. Моцарт, Соната D-dur К. 576, ч. I.

**Приклад 8.** В. А. Моцарт, Соната D-dur К. 576, ч. III.

Метроритмічна виконавська інерція має безпосередній зв'язок із психологічним часом, а також психічною інерцією. Таким чином, можна визначити ще одну особливість виконавського часопростіру – *психологічний виконавський час*, що залежить від конкретного психотипу особистості виконавця, її схильностей, миттєвих психічних показників під час виконання. Тому виконавцеві дуже важливо з метою професійного самовдосконалення вчитися усвідомлювати власні психічні особливості та вміти ними керувати.

**Континуальність часопростору та виконавське передбачення (антиципація).** Останній термін запозичений з психології, де ним позначається здатність передбачити результати дій до того, як вони будуть реалізовані або сприйняті (від лат. *anticipatio* – передбачення подій) (за: Антиципація,

2008–2009). Безсумнівно, для виконавця така здатність є необхідною складовою вміння вибудовувати велику музичну форму, надаючи їй континуальності, безперервності розгортання в часі.

Для ілюстрації цих понять можна навести безліч уривків із сонат, що були виконані в рамках дослідження (в концерті «From Scarlatti to Clementi»), оскільки названий аспект має всеосяжний характер. Наведемо лише деякі (Приклади 9–10):

**Приклад 9.** М. Клементи. Соната ор. 34, № 1  
(Un poco Andante quasi Allegretto).

Edition Peters

8915

У Сонаті М. Клементі привертає увагу раптове чергування *ff* та *p* у «бетховенському» дусі. Композитор, очевидно, бажав продемонструвати художньо-динамічні можливості нового інструмента – *pianoforte*. Подібні епізоди найбільш яскраво засвідчують необхідність виконавського передбачення. Адже інтерпретаційно обумовлена раптова зміна динаміки не може наставати зненацька для самого піаніста-інтерпретатора.

У третій частині Сонати Й. Гайдна F-dur, XVI: 23 (у редакції К. А. Мартінсена), з якої взято інший уривок (Приклад 10),

поряд із чергуванням динаміки за «різномануальним» принципом, що йде від клавесинної гри, привертає увагу наявність великої кількості пауз, «зупинок» руху звукової матерії, які, тим не менш, не мають ставати на перешкоді динамічному розгортанню музичної форми.

**Приклад 10.** Й. Гайдн. Соната F-dur, XVI: 23, ч. III.

Finale  
Presto

The image shows a musical score for the finale of Haydn's Sonata in F major, XVI: 23, third movement. The score is in 2/4 time and consists of five systems of piano and bass staves. It features various dynamic markings such as *mf*, *p*, *f*, and *ppp*, along with numerous fingerings and articulation marks. The piece is marked 'Presto'.

Отже, антиципація, як і відчуття необхідності взаємного врівноваження статичної та динамічної, на наш погляд, є необхідними умовами виконання цієї музики та можуть стати добрими помічниками для піаніста-виконавця.

**Висновки.** В сучасних умовах, в естетичній ситуації, коли існує вільний доступ до величезної кількості медійних

джерел, зворотним боком цього явища стає все більш зростаюча «розконцентрованість» особистості, яка загрожує, в тому числі, падінням суспільного інтересу до скарбів світового музичного мистецтва академічної традиції. Тому слухання та відтворення класичної музики сьогодні, як ніколи, є необхідним.

Жанр фортепіанної сонати з його відшліфованими століттями, і, водночас, динамічними, формами, «зразковим» виразом якого стали сонатні твори віденських класиків, може бути потужним інструментом впорядкування архітектоніки індивідуального та колективного естетичного мислення. Тому численні нові інтерпретації сонат доби Класицизму та пізнього Бароко (зокрема й в межах сучасного «автентичного» виконавства) мають сприяти суттєвим змінам у побутуванні в часопросторі як самих цих творів, так і академічної музики загалом, завдяки активному формуванню відповідного слухачького тезаурусу. Постає піаніста-виконавця при цьому є доволі значущою, не тільки як «рупора» живої музики, але й як необхідної ланки в ланцюжку наслідування. І одним з найважливіших для піаніста засобом виразного «інтонування» на інструменті, на наш погляд, є адекватне відчуття та відтворення часопростору творів, що виконуються, уникнення поширених інтерпретаційних крайнощів – догматичної суворості або надмірної часової свободи.

Отже, як визначальні серед характеристик виконавського часопростору сонат доби пізнього Бароко та Класицизму постають такі:

- *взаємодія та врівноваження статичної і динамічної;*
- *організуюча функція виконавського часу у формотворенні;*
- *метроритмічна виконавська інерція;*
- *континуальність часопростору та виконавське передбачення (антиципація).*

Ці характеристики відіграють значну роль вже на етапі опрацювання твору, впливаючи не тільки на переконливість його художнього виконання, але й допомагаючи його успішному технічному опануванню.

**Перспективи дослідження.** У сфері розглянутої проблематики існує необхідність розширювати кут зору за рахунок проєкції знайдених характеристик на фортепіанні сонати наступних епох і поглиблювати пошук задля можливого виявлення нових характеристик. Сподіваємось також, що нагальні питання буттєвого часопростору творів класичної академічної традиції не залишать байдужими і фахівців в сфері дотичних музиці дисциплін, зокрема культурології і арт-менеджменту, що зрештою сприятиме подоланню кризисних естетичних явищ.

#### ЛІТЕРАТУРА

- Алексеев, А. Д. (1988). *История фортепианного искусства*. Ч. 1. Москва: Музыка.
- Антиципация. (2008–2009). *Психологічний тлумачний словник. Slovník.com.ua*. (Електронний словник On-Line). Retrieved from [http://slovník.com.ua/?grupa=9&id\\_sl=230](http://slovník.com.ua/?grupa=9&id_sl=230)
- Арановский, М. Г. (1974). О психологических предпосылках предметно-пространственных слуховых представлений. В сб. *Проблемы музыкального мышления*, сс. 252–271. Москва: Музыка.
- Аркадьев, М. А. (1993). *Временные структуры новоевропейской музыки (Опыт феноменологического исследования)*. Москва: Библос.
- Асафьев, Б. В. (1971). *Музыкальная форма как процесс*. Москва: Музыка.
- Бахтин, М. М. (1975). Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. В кн. *Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики*, сс. 234–407. Москва: Художественная литература.
- Гоменюк, С. Г. (2006). *Музичний хронотоп: предмет і явище. Типологія форм часопросторової організації в авангардній музиці*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Кёркпатрик, Р. (2016). *Доменико Скарлатти*. Челябинск: МРІ.
- Корыхалова, Н. П. (1979). *Интерпретация музыки*. Ленинград: Музыка.
- Корыхалова, Н. П. (2000). *Музыкально-исполнительские термины*. Санкт-Петербург: Композитор.
- Костюк, О. Г. (1965). *Сприймання музики і художня культура слухача*. Київ: Наукова думка.
- Либерман, Е. Я. (1988). *Творческая работа пианиста с авторским текстом*. Москва: Музыка.
- Лобзакова, Е. Э. (2018). Анализ музыкального произведения и проблемы рецепции. *Music Scholarship / Проблемы музыкальной науки*, 1, 139–144. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.139-144.

- Мозгот, С. А. (2017). К проблеме изучения системных свойств категории пространства в музыке. *Music Scholarship / Проблемы музыкальной науки*, 1, 39–45. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.039-045.
- Мозгот, С. А. (2017). *Категория пространства как смысловой феномен в музыкальном искусстве*. (Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения). Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки. Новосибирск.
- Москаленко, В. Г. (2013). *Лекції з музичної інтерпретації*. Київ: НМАУ.
- Способин, И. В. (1984). *Музыкальная форма*. Москва: Музыка.
- Шеметов, П. Ф. (2004). *Школа концертно-дирижерского искусства*. Харьков: Лівий берег.
- Ainly, M. (2013). *Dinu Lipatti's final essay – On interpretation*. Retrieved from <https://www.dinulipatti.com/2013/03/dinu-lipattis-final-essay-on-interpretation/>
- Goebel, W. (2017). Movement and touch in piano performance, In B. Muller & S. I. Wolf (Eds.). *Handbook of Human Motion* (pp. 1–18), Berlin: Springer, doi:10.1007/978-3-319-30808-1\_109-1.
- Rosenblum, Sandra P. (1994). The Uses of Rubato in Music, Eighteenth to Twentieth Centuries. *Performance Practice Review*, 7(1), 33–53, doi: 10.5642/perfpr.199407.01.03

### *Anatolii Tarabanov*

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
Senior Lecturer, Piano Accompaniment Department,  
e-mail: [anatoly.tarabanov@gmail.com](mailto:anatoly.tarabanov@gmail.com)  
ORCID iD: 0000-0001-7218-2737

## **PERFORMANCE AND EXISTENTIAL CHRONOTOPE OF CLAVIER SONATAS OF THE LATE BAROQUE AND CLASSICISM**

*Some spatial-time characteristics of the selected keyboard sonatas by D. Scarlatti, C. P. E. Bach, J. Haydn, W. A. Mozart, and M. Clementi are revealed from the viewpoint of a piano performer. The term “chronotope”, used in the research, is interpreted in two main meanings: as an existence of the piano sonata phenomenon in space-time continuum in the context of listeners’ perception and comprehension, as well as a specific performer’s feeling of time and space in sonatas by the mentioned composers.*

*The purpose of the study is to identify the peculiarities of the performance chronotope of these works that are relevant for the modern pianist in the context of social existence and the demand for the sonata genre in the 21st century, including attempts of its authentic interpretations, on the basis of the analysis and concert performance of selected clavier sonatas of the late Baroque and Classicism epochs. Experimental<sup>8</sup> and analytical **research methods** with elements of comparativistics allow examining the chronotope of the selected keyboard sonatas in the whole creative-scientific process that determines **the scientific novelty** of the study.*

***Results.** Today, the problem of perception of musical classics in terms of preparedness of the listener, their ability to decipher the “sign system” of a musical work is very relevant. There are also not enough listeners of academic music, if taking into account all those people with an access to concerts halls and Internet. Therefore, attention of broad public to academic music is to be aroused. One of the most crucial places in solution of this problem belongs to the sonata genre as an organizing basis opposing contemporary human society multidirectional dissipation. With regard to its perfect structured composition principles, the piano sonata can be of great importance for the reconstructing of architectonic thinking patterns in listener’s minds. In order to fulfill such a difficult task successfully, a lot of new live performances of proficient pianists are needed. This can help the audience gain listening experience and attract probable admirers to their own musical practicing. Some characteristics of the performance chronotope of baroque and classical sonatas, such as interaction and interbalancing of statics and dynamics; organizing function of performance time in music forming; metrorhythmic performance inertia; continuity of the music thought development, necessity of performer’s anticipation, were defined with the help of the experimental-analytical method.*

***Conclusion.** The found characteristics of piano sonatas chronotope can be used both on the stage of conceiving a mission of music interpretation and during musical trainings and a concert performance itself.*

***Key words:** keyboard / clavier / piano sonatas; late Baroque and Classicism, classical sonata cycle; musical chronotope; time-space, authentic performance, academic / classical music; performer’s inertia; continuity; music forming.*

---

<sup>8</sup> Selected sonatas are rendered by the author of the article in the online concert ([https://youtu.be/H6pgSp9\\_fbw](https://youtu.be/H6pgSp9_fbw)).

## REFERENCES

- Ainly, M. (2013). *Dinu Lipatti's final essay – On interpretation*. Retrieved from <https://www.dinulipatti.com/2013/03/dinu-lipattis-final-essay-on-interpretation/> [in English].
- Alekseev, A. D. (1988). *History of piano art*. Part 1. Moscow: Muzyka [in Russian].
- Anticipation. (2008–2009). In *Psychological explanatory dictionary*. *Slovník.com.ua*. (Electronic dictionary On-Line). Retrieved from [http://slovník.com.ua/?grupa=9&id\\_sl=230](http://slovník.com.ua/?grupa=9&id_sl=230) [in Ukrainian].
- Aranovskiy, M. G. (1974). On the psychological prerequisites for subject-spatial auditory representations. In *Problems of musical thinking*, pp. 252–271. Moscow: Muzyka [in Russian].
- Arkadev, M. A. (1993). *Temporal Structures of New European Music (Experience of Phenomenological Research)*. Moscow: Byblot [in Russian].
- Asafev, B. V. (1971). *Musical form as a process*. Moscow: Muzyka [in Russian].
- Bakhtin, M. M. (1975). Forms of time and chronotope in the novel. Essays on historical poetics. In *Bakhtin M. M. Questions of literature and aesthetics*, pp. 234–407. Moscow: Khudozhestvennaya literatura [in Russian].
- Goebel, W. (2017). Movement and touch in piano performance, In B. Muller & S. I. Wolf (Eds.). *Handbook of Human Motion* (pp. 1–18). Berlin: Springer, doi:10.1007/978-3-319-30808-1\_109-1 [in English].
- Homeniuk, S. H. (2006). *Musical chronotope: subject and phenomenon. Typology of forms of space-time organization in avant-garde music*. (Extended abstract of PhD thesis). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv [in Ukrainian].
- Kirkpatrick, R. L. (2016). *Domenico Scarlatti*. Chelyabinsk: MPI [in Russian].
- Korykhalova, N. P (1979). *Interpretation of music*. Leningrad: Muzyka [in Russian].
- Korykhalova, N. P (2000). *Musical and performing terms*. St. Petersburg: Kompozitor [in Russian].
- Kostiuk, O. G (1965). *Perception of music and artistic culture of the listener*. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
- Liberman, E. Ya. (1988). *Creative work of the pianist with the author's text*. Moscow: Muzyka [in Russian].
- Lobzakova, E. (2018). Analysis of a musical work and problems of reception. *Music Scholarship*, 1, 139–144. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.139-144 [in Russian].
- Moskalenko, V. H. (2013). *Lectures on musical interpretation*. Kyiv: NMAU [in Ukrainian].
- Mozgot, S. A. (2017). On the problem of studying the systemic properties of the category of space in music. *Music Scholarship*, 1, 39–45. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.039-045 [in Russian].

- Mozgot, S. A. (2017). *The category of space as a semantic phenomenon in the art of music*. (Extended abstract of Doctoral thesis). Novosibirsk M. I. Glinka State Conservatory. Novosibirsk [in Russian].
- Rosenblum, Sandra P. (1994). The Uses of Rubato in Music, Eighteenth to Twentieth Centuries. *Performance Practice Review*, 7(1), 33–53, doi: 10.5642/perfpr.199407.01.03 [in English].
- Shemetov, P. F. (2004). *School of concert and conducting art*. Kharkov: Livyi bereg [in Russian].
- Sposobin, I. V. (1984). *Musical form*. Moscow: Muzyka [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 2 грудня 2021 р.*

УДК 78.071.1(430+436)(092):780.616.432.08

DOI 10.34064/khnum1-6103

### *Сагалова Ганна Володимирівна*

Харківський національний університет мистецтв  
імені І. П. Котляревського,  
заслужена артистка України,  
доцент кафедри спеціального фортепіано  
e-mail: anna.sagalova@gmail.com  
ORCID iD 0000-0002-7037-0555

## **ФАНТАЗІЯ D-MOLL KV 397 В. А. МОЦАРТА І СОНАТА ОР. 31 № 2 Л. ВАН БЕТХОВЕНА: СЕМАНТИЧНИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ**

*Тональність d-moll у композиторській практиці класико-романтичної доби постає як «знакова», «трагічна», набуваючи статусу символу. Метою статті є розкриття смислу двох творів (Фантазії d-moll KV 397 В. А. Моцарта та Сонати ор. 31 № 2 Л. ван Бетховена) на перетині власне музичного і позамузичного та накреслення основних моментів виконавської стратегії (Пупіна, 2015; Николаевская 2017а). Новизною дослідження є: 1) проблематизація питання зумовленості композиційно-драматургічного параметру твору обраною композитором тональністю; 2) вивчення детермінованості виконавської стратегії тональністю твору. **Висновки.** Обрані твори були написані в «ключові» моменти життя композиторів. У них простежується діалектична взаємодія протилежних начал: завершеності і відкритості, континуальності і дискретності, рівноваги та її порушення, монообразності й поліваріантності висловлювання, стильової єдності й стилістичної множинності тощо. Виявлені особливості зумовлюють пошук виконавської стратегії, яка має вибудовуватись навколо усвідомлення символічності тональності d-moll.*

**Ключові слова:** тональність d-moll, композиційно-драматургічна організація, Фантазія d-moll KV 397 В. А. Моцарта, Соната ор. 31 № 2 Л. ван Бетховена, «виконавська стратегія».

**Постановка проблеми.** У сучасному науковому дискурсі питання виконавської інтерпретації утворюють актуальний напрямок досліджень. Одним із чинників, що визначають обрання певної виконавської стратегії (Пупіна, 2015; Николаевская, 2017а) як засобу адекватного «прочитання» музичного твору, на нашу думку, є тональність. Як правило, обрання тональності композитором є не випадковим, а чітко продуманим і зумовленим багатьма чинниками: традицією, художнім задумом, особистісно-біографічними причинами. Однією із «знакових» тональностей, які набули статусу символів у музичному мистецтві, є тональність *d-moll*.

**Метою статті** є спроба «розшифрування» смислу двох творів (що належать до одного мовно-стильового простору), написаних у тональності *d-moll*, виходячи з особливостей музичного тексту й позамузичного контексту; на цій основі – акцентування найсуттєвіших моментів адекватної виконавської стратегії.

**Завданнями статті** є: 1) з'ясування історії написання творів – того позамузичного контексту, часто зумовленого особистісними чинниками, який, на нашу думку, суттєво впливає на вибір тональності; 2) виявлення композиційно-драматургічних особливостей обраних для аналізу творів – власне, проникнення в музичний текст; 3) накреслення важливих аспектів виконавської стратегії, детермінованої семантикою тональності *d-moll* і особливостями композиційно-драматургічної організації твору (у свою чергу, зумовленої названою тональністю).

**Матеріалом** дослідження є Фантазія *d-moll* KV 397 В. А. Моцарта та Соната ор. 31 № 2 Л. ван Бетховена.

**Методи дослідження:** *історичний*, який дозволяє дослідити твір як репрезентанта певного історико-стильового етапу розвитку музичного мистецтва, в нашому випадку – класицизму; *жанровий*, який подає твір у єдності типологічних рис та індивідуальних особливостей; *семантичний*, який дозволяє проникнути в смисли, закладені у творі; *інтерпретаційно-виконавський*, за допомогою якого вибудовується виконавська стратегія.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** На нашу думку, на сьогодні існує недостатньо досліджень, присвячених,

по-перше, вивченню семантики певних тональностей; по-друге, з'ясуванню зумовленості використання обраної композитором тональності: а) композиційно-драматургічного параметру твору; б) виконавських засобів як адекватного механізму його «прочитання». Л. Казанцева (2006) у статті «Семантика тональності: питання методології дослідження» звертає увагу на те, що «сміслові початок тональності досягається музикознавством поки що на емпіричному рівні пізнання. Говорити про якусь теорію в цій галузі знання поки не доводиться».

Проте є окремі роботи, в яких містяться міркування щодо семантичного поля тієї чи іншої тональності, зокрема, тональності *d-moll* як однієї з найбільш символічних в історії професійного музичного мистецтва Нового часу. Е. Гекмі у своєму дослідженні вказує на величезну роль, яку відігравала тональність *d-moll* у творчості В. А. Моцарта (Hackmey, 2012). Л. Кириліна в монографії, присвяченій творчості Л. ван Бетховена (2009), в окремому розділі досліджує семантичне сприйняття тональностей композитором. Музикознавиця вважає тональність *d-moll* однією з найтрагічніших. Авторка також робить цікаві спостереження щодо впливу творів В. А. Моцарта, написаних у *d-moll*, на ставлення Л. ван Бетховена до цієї тональності.

Актуальною є, на наш погляд, стаття Д. П. Шрьодера «Берг, Стріндберг та *d-moll*» (Schroeder, 1990). Навіть у її назві підкреслюється значимість тональності у творчості композитора та драматурга. Простежується вплив *d-moll*'ної музики Л. ван Бетховена на творчість відомого драматурга А. Стріндберга, який, у свою чергу, вплинув на А. Берга та його ставлення до символіки тональності. Окремої уваги заслуговує стаття «Семантика тональностей, або Як я чую і слухаю музику» О. Тимофеїчева, який детально описує свої враження від прослуховування фортепіанних творів, написаних у тональності *d-moll* від Й. С. Баха до Д. Кабалевського (Тимофеичев, 2017).

Одним із найголовніших завдань нашої роботи є дослідження впливу семантики тональності *d-moll* на вибудовування виконавської стратегії. У зв'язку з цим звернімося до наукових

дефініцій цього поняття. У науковій літературі існує декілька підходів щодо визначення поняття «виконавська стратегія». Так, О. Пупіна (2015: 9) вважає, що «“виконавська стратегія” означає індивідуальний підхід піаніста до організації виконавських засобів з метою створення інтонаційно-звукової форми конкретного музичного тексту». У контексті своєї роботи авторка зазначає, що «вивчення виконавської стратегії в організації виконавських засобів дозволяє об’єктувати судження про співвідношення інтерпретації та зафіксованого в нотах композиторського висловлювання не тільки з предметного боку (із точки зору міри виконавської точності чи свободи у виконанні авторських рекомендацій), але й у емоційно-змістовому плані» (там само). Дослідниця поділяє виконавські засоби відповідно до здатності відбивати просторові та часові уявлення, бути пов’язаними із тактильними та слуховими (фізичними) або кінетичними (руховими й мускульними) відчуттями, на три групи: 1) просторову (тембр, динаміка, артикуляція, туше, педалізація, фактура); 2) часову (темп, агогіка, метроритм); 3) просторово-часову (пауза) (Пупіна, 2015: 10).

Ю. Ніколаєвська досліджує виконавську стратегію як різновид комунікативної стратегії та визначає її як «інтерпретацію ідеї Іншого як суб’єкта адресації смислу» (2017а: 105). Авторка вважає, що виконавська стратегія «спрямована на організацію акустичної (звукової) форми музичного твору, модальної за своєю природою (змінювані компоненти виконавського процесу – темпоритм, артикуляційна і динамічна шкала, агогіка, іноді фактурний виклад)» (2017б: 186). Також Ю. Ніколаєвська визначає різні типи виконавських стратегій – «охоронну», актуалізуючу, моделюючу (в інтерактивах), аудіовізуальну; конотативну. Авторка підкреслює: «Завдяки особливим комунікативним механізмам Людина, що інтерпретує, здатна змінити поле смислів, що виникає в системі “текст-твір”» (2017б: 186).

Спираючись на наведені трактування виконавської стратегії, ми вважаємо, що виконавець: а) інтерпретує закладені у творі ідеї та смисли (що корелює з розумінням виконавської стратегії

Ю. Ніколаєвською); б) обирає певну систему виконавських засобів як механізмів розкриття закладених у творі смислів (що корелює із положеннями і О. Пупіної, і Ю. Ніколаєвської). Вибудовування виконавської стратегії має супроводжуватись інтенсивною актуалізацією музично-акустичного тезаурусу (Kalashnyk, Loshkov, Yakovlev, Genkin, & Savchenko, 2021).

**Виклад основного матеріалу.** Фантазія *d-moll* В. А. Моцарта посідає особливе місце в традиції жанру і творчості самого композитора. Усього В. А. Моцартом написано шість фантазій – три для фортепіано, одна для скрипки та фортепіано та дві для органа. Характерно, що для всіх цих п'єс композитор обрав найпопулярніші мінорні тональності класико-романтичної епохи – Фантазія для скрипки та фортепіано *c-moll* KV 396 (1782), Фантазія для фортепіано *d-moll* KV 397 (1782) й усі вони написані приблизно в один і той же час: у межах 1780 років. Т. Ліванова пише, що це був найбільш продуктивний період для композитора, відзначений сміливими новаціями. «Останні десять років стали кращими, вершинними роками його творчості, коли виникли всі його прославлені опери, ряд найбільших інструментальних творів» (Ліванова, 1989: 48).

Фантазія *d-moll* була написана 1782 року. Минув рік від початку нового етапу життя композитора. Він став жити окремо від батька й почав приймати самостійні рішення. «До нового періоду життя й творчості В. А. Моцарт прийшов у всеозброєнні різнобічного, досвідченого, багатого ідеями художника» (Ліванова, 1989: 48). У квітні 1782 р. В. А. Моцарт багато часу приділяє вивченню фуг Й. С. Баха та його синів Ф. Емануеля і В. Фрідемана. «Написання фуг і прелюдій за зразками Й. С. Баха, сюїти – за зразками Г. Ф. Генделя (KV 399) допомогло В. А. Моцарту долучитися до багаті традиції минулого й розширило коло його виражальних засобів» (Ліванова, 1989: 48). На тлі цього захоплення і з'являється Фантазія *d-moll*. Це один із найпопулярніших фортепіанних творів В. А. Моцарта, який за своїми власне технологічними прийомами придатний для виконання музикантами будь-якого віку. Фантазія ставала предметом роздумів і

дискусій у наукових роботах і коротких розвідках виконавців, які намагались «розшифрувати» цей твір.

Наприклад, Ю. Колодуб коротко аналізує форму й тональний план (Колодуб, 1998), однак не бере до уваги семантичного аспекту тональностей. У той же час положення, висловлені в роботі Е. Гекмі (піаніста, науковця) (Hackmey, 2012), суголосні з положеннями нашого дослідження. Це робота виконавця, який намагається проаналізувати семантичну структуру Фантазії. Він розглядає декілька виконавських версій цього твору й зупиняється на більш детальному описі інтерпретації японської піаністки М. Ушиди, котра вирішує завершити Фантазію прелюдійним матеріалом вступного розділу, який має яскраво виражені барокові ознаки. Автор пояснює це тим, що останні десять тактів Фантазії не були написанні композитором, отже, він вважає цілком природною можливість обрати для завершення матеріал вступу. Різні варіанти завершення (мажорне чи мінорне) розгортають концепцію твору у протилежних напрямках, що дає можливість інтерпретувати його як «відкритий» з точки зору семантики (Zavialova, Kalashnyuk, Savchenko, Stakhevych, & Smirnova, 2020).

Е. Гекмі підкреслює також значення тональності *d-moll* для творчості В. А. Моцарта в цілому. Він називає найбільш знакові твори композитора, написані в цій тональності – оперу «Дон Жуан», Фортепіанний концерт № 20 KV 466, Реквієм. На його думку, тональність *d-moll* для Моцарта була тональністю «найвеличнішої драми» (Hackmey, 2012).

Про незавершеність твору говорять і Ю. Колодуб, проте коротко, не даючи жодних висновків щодо концепції твору (1998). На цей факт звертають увагу і автори монографії про В. А. Моцарта (Луцкер & Сусидко, 2008: 471), але з точки зору значення фрагментів і незавершених творів у доробку композитора в цілому (причини, з якої їх не було завершено, обсяг фрагментів).

Беручи до уваги висловлені тези, звернімося до аналізу образного твору. На нашу думку, у Фантазії переплітаються ознаки барокового, класичного та романтичного мислення. Бароковість

Фантазії виявляється у вільній побудові першої частини, у прелюдованому вступі. Риси класичного мислення наявні в задумі твору, хоча він залишається не до кінця ясним через названу вище відсутність авторського завершення. Якщо припустити, що частина в *D-dur* є останньою, завершальною, то концепція твору в цілому відповідатиме класицистській естетиці. Якщо ж зробити припущення, що після світлої, радісної частини в *D-dur* композитор планував повернутися до матеріалу першої частини (як він зробив у Фантазії *c-moll*, повернувшись до трагічної теми, і як роблять деякі сучасні виконавці у Фантазії *d-moll*, наприклад, М. Ушида), то концепція твору втрачає ясні класицистські абрисы й розгортається в бік Романтизму або Бароко. Нарешті, романтичне мислення виявляється у підкреслено суб'єктивному типі висловлювання, яскраво емоційно забарвленому (можна сказати, автобіографічному). Така складна смислова багатошаровість Фантазії відповідає обраній композитором «непростій» тональності *d-moll*.

Композиція твору складається з двох частин. Перша відкривається вступом (11 тактів), у якому яскраво виявляються ознаки барокової стилістики: розкладені гармонії, які нагадують про жанр прелюдії. Але водночас звуки цих гармоній складаються в дуже виразну та сумну мелодичну лінію. 11-й такт закінчується дуже довгою паузою, яка переводить слухача до другого розділу – *Adagio*. Відома на весь світ мелодія (з опорою на інтонації *lamento*) в цьому розділі ставить багато питань перед виконавцем. Вона настільки красива, що одразу виникає бажання проспівати її, але для імітації вокальної партії в ній зavelика кількість пауз, які постійно переривають мелодію (що можна простежити і в багатьох інших частинах фортепіанних сонат В. А. Моцарта). За рахунок цього створюється фрагментарність висловлювання, «рваний» дискурс, який порушує, долає впорядковану квадратність. Крім того, оскільки немає вказівок композитора щодо штрихів, виникає питання щодо інтонування цієї мелодичної лінії. Багато піаністів обирають прийом *portamento* з підкресленою значимістю кожного звука, що відповідає й нашому тлумаченню.

Дуже складно з упевненістю визначити характер цієї музики. Перші чотири такти – оповідальні, але розповідь постійно змінює свій модус. Вони складаються з двічі повтореної фрази, яка містить у собі внутрішню суперечність. За класицистськими нормами вона двоелементна, проте обидва елементи «слабкі»: перший базується на оспівуванні та пощаблевому низходженні, другий – це висхідна ламентозна секунда – композитор залишає питання, яке ніби зависає в повітрі. Таким чином, реалізується складний контраст, складна суперечність, в основі якої – боротьба низходження й намагання піднятися. П'ятий такт – ніби раптовий крик, знову з питальною інтонацією (висхідна секунда, посилена октавним викладенням на тлі гострого дисонансу – зменшеного квінтсекстакорду VII щаблю). Питання залишається перерваним паузою, після чого у шостому-восьмому тактах дається ніби відповідь – у вигляді низхідної двотактової фрази, яка «зіткана» з коротких півтонових мотивів, котрі перериваються паузами. Нестійкість посилюється гармонією: зменшений квінтсекстакорд у 5-му такті отримує «сумнівне» розв'язання в тонічний секстакорд у наступному такті, через паузи, на слабкій долі такту, з нашаруванням неакордових звуків, які належать домінантовій функції. Далі протягом двох тактів композитор чергує тонічну і домінантову функції, уникаючи гармонічної стійкості. Доречним тут буде пригадати висловлювання Й. С. Баха: «Фантазію називають вільною, коли до неї залучено більше тональностей, ніж у п'єсу, складену у строгому метрі... Безтактова вільна фантазія чудово підходить для вираження емоцій» (цит. за: Келдыш, 1990: 78). Двотактова фраза завершується висхідним мотивом у восьмому такті, який можна інтерпретувати як відкрите питання. Воно «провисає» на домінанті.

У 9–11 тактах – зовсім інший образ, інший тип висловлювання. Остинатно повторюваний звук *e* в першій октаві на форте нагадує труби страшного суду (*tuba mirum*), а низхідні октави за півтонами (!) в лівій руці ніби опускають слухача в пекло. 12–18 такти – спроба вирватись. Рвані мотиви по три звуки, згруповані за певним алгоритмом (2+пауза+1 у різних комбінаціях),

викликають асоціації з нестачею повітря і, одночасно, зі схвильованою мольбою (проханням), породженою страхом. У 16–17 тактах – паузи вже після кожної ноти. І знов – питальна фраза, виражена через низхідний рух, у якому чергуються тони, півтони та паузи. Вона звучить на *forte* й раптово переривається: 18-й такт – пауза, яку сміливо можна назвати кульмінацією цього розділу. Але так і не зрозуміло, чи зміг герой вирватись, чи отримав він відповідь на своє питання (постійні зміни образів виснажують, відбирають повітря, сили).

Від 19 такту повертається описаний вище блок. При його повторенні зберігається тематичний план, проте наявні окремі зміни, які тонко підкреслюють плинність драматургічного процесу. У 19–23 тактах звучить перша тема *Adagio*, проведена цього разу в *a-moll*. 24 такт – раптовий шквал, пасаж 32-ми на *f* через всю клавіатуру вниз і нагору, що знову завершується паузою. Як зауважує Е. Гекмі, «...використання Моцартом пауз у Фантазії настільки ж драматичне, як і використання ним нот» (Наскмеу, 2012).

Розділ *D-dur* стилістично й за модусом інтонаційного висловлювання відповідає класицистським нормам, а тип мелодики відсилає слухача / виконавця до оперної музики композитора. У розділі панують квадратні структури, ясний, чіткий фактурний виклад. Таким чином, два розділи контрастують за типом образності (трагічна – світла), структури (дискретність – зв'язність), типом висловлювання (суб'єктивне – об'єктивне).

Викладений семантичний аналіз прояснює ті завдання, які має вирішити в цьому розділі виконавець. Перше питання стосується модусу (тону) висловлювання. У виконавців склалися, з огляду на стилістику твору, кілька стратегій його трактування. Так, наприклад, одна з них – виконувати перший розділ Фантазії із підкреслено сентиментальною інтонацією, із використанням інтонаційного *rubato* й педалі, яка пом'якшує інтонації та нівелює паузи, котрі майже не сприймаються завдяки педальному продовженню звука. Для стратегії такого типу характерне згладжування різких контрастів між фрагментами. Інша інтерпретаційна лінія спирається на контрасти як основний засіб

виразності, смисловий та конструктивний спосіб побудови цілого. Менше педалі, більш строга манера висловлювання, принциповий характерний контраст між першою та другою частинами Фантазії (мажор та мінор).

Для виявлення закладеного у Фантазії змісту важливе значення, на нашу думку, має темп. Він може як прояснити семантику, так і затемнити її. По-перше, складно визначити принцип руху протягом *Adagio*. Контрастні переходи в різні образи, зміна модусу висловлювання спонукає до змін руху. Проте в нотах немає жодної позначки щодо цього. У виконавця є вибір: зіграти *Adagio* «рівно» з точки зору руху, і тоді ми отримаємо більш суворе, стримане (відсторонене) висловлювання. Або піддатися спокусі й піти за інтонаційними змінами та образними контрастами, отримуючи більш гнучке й оповідальне висловлювання, яке викликає навіть сюжетні асоціації. У першому випадку сумарно отримаємо образ «підкорення», у другому – відчуття «боротьби».

Вагомим чинником прояснення задуму є ставлення виконавців до пауз. У трактовці пауз простежуються дві тенденції: вони можуть мислитися як продовження мотивів і фраз чи, навпаки, як засіб переривання думки, що слугує нарочито підкресленій недовомовленості. Результатом у першому випадку є спокійний монолог, розповідь, у другому – монолог переривчастий, із зітханнями та стогонами.

Власний виконавський досвід автора статті свідчить на користь вибору емоційно стриманішого тону висловлювання, зі збереженням єдиного руху. Ключем для розкриття семантичного коду стає пошук тембру. Перша децима (по вертикалі) в *Adagio* – найскладніша. Вона задає характер музики; це як найголовніше слово, яке вимовляється на початку твору. Головне завдання – знайти природну, не фальшиву, інтонацію, зіграти це слово максимально просто та чесно. Саме тональність може допомогти в цьому пошуку, бо кожна тональність надає своє забарвлення розмові. Виконання має бути емоційно наповненим, але й досить стриманим. Немає яскраво вираженого *rubato*, чи явних *crescendo* та *diminuendo*, найголовніші

кульмінації з'являються в паузах, а не у звуках. Тому саме паузи в цій Фантазії відіграють головну драматургічну роль. Має з'явитися відчуття, що цей біль вже в минулому, а зараз ми чуємо спогади про нього: розповідь – пауза-спогад – розповідь. Тракуємо паузи як засіб розірвання (переривання) думки. Використовуємо максимальну вираженість контрастів між тональностями (при проведенні навіть одного тематичного матеріалу у *d-moll*'ному розділі) за допомогою штрихів та динаміки, зміщення інтонаційних акцентів. Застосовуємо це при зіставленні мінорного та мажорного розділів. У багатьох *d-moll*'них творах можна відчутти цю відстороненість, спогад про трагедію, «рубець», «шрам», який уже є часткою тебе. Ця характерна риса тональності *d-moll* однакова для творів як XVIII-го, так і XX століття.

На наш погляд, пряме наслідування трактування тональності *d-moll* у творчості В. А. Моцарта можна віднайти в Сонаті ор. 31 № 2 Л. ван Бетховена. Її незвичність, загадковість, украй особистісний підхід до викладення музичного матеріалу, який не був притаманним музиці того часу, є продовженням ідей, закладених В. А. Моцартом у Фантазії. Ми можемо побачити певну інтонаційну схожість у головних темах цих творів (низхідні секунди, які відсилають до *lamento*), неоднозначність форми твору. Якщо Фантазія взагалі не має авторського завершення, у Сонаті Л. ван Бетховена виникає ситуація, коли фінал за своїм фактурним та інтонаційним рішенням не виконує повною мірою завершальної функції. Усе це стверджує в думці щодо свідомого обрання композитором в Сонаті саме тональності *d-moll*.

У роботі, присвяченій творчості Л. ван Бетховена, Л. Кириліна (2009) відводить семантиці тональності окремий розділ. Вона зазначає, що вибір тональності для композитора не був випадковим і наводить, наприклад, цікаве спостереження щодо послідовності тональностей перших його симфоній: *C-dur*; *D-dur*; *Es-dur*, вважаючи її продуманою композитором (2009: 213)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Л. Кириліна підходить до трактування тональностей із точки зору синестезії: тональність *C-dur* пов'язується із білим кольором, для *D-dur* – із пурпурно-золотим, *Es-dur* – із мідно-бронзовим (2009: 213).

Тональностями, до яких Л. ван Бетховен звертався найчастіше, є, на думку авторки, *c-moll*, *As-dur*, *E-dur*, *Es-dur*. Згідно з думкою Л. Кириліної (2009: 215), «тональність *c-moll* трактується швидше як ораторсько-патетична, ніж трагічна...». Тональність *As-dur* – «це сфера глибоких філософських роздумів про смерть та безсмертя. Ліричні виклади завжди відзначаються якоюсь неземною поетичністю та відстороненою цнотливістю, що заважає спалахам нестримних емоцій» (там само: 213). Тональність *E-dur* у творах композитора, як уважає дослідниця, «пов'язана із молитовно-філософським змістом, мріями про піднесену любов, образами природи, що овіяні священним тремтінням і захопленням космічними гармоніями сфер» (там само). Тональність *Es-dur* Л. Кириліна називає найулюбленішою тональністю Л. ван Бетховена від початку й до останніх творів. У ній композитор пише музику будь-якого характеру: «можливо, ця тональність найбільш адекватно відповідала внутрішньому характеру його особистості – складної, але цілісної, спрямованої до піднесеного, але не відірваної від реальності, універсальної, однак завжди впізнаваної» (2009: 215).

Окрему увагу авторка приділяє тональності *d-moll*, яку композитор частіше обирає на роль трагічної (Кирилліна, 2009: 215). Дослідниця проводить паралель із творчістю В. А. Моцарта, вважаючи, що, можливо, саме пам'ять про моцартівський Концерт № 20, Реквієм, увертюру до «Дон Жуана» вплинула у музиці Бетховена на «образ» *d-moll*, трагізм якого завжди має або театральне, або релігійне забарвлення (там само).

На особливу роль цієї тональності у творчості Л. ван Бетховена звертають увагу й інші дослідники. За спостереженням А. Сафронова (2019), «для симфоній Бетховена ре-мінор став винятково важливою тональністю завдяки його останній, Дев'ятій симфонії .... Це кульмінаційний музичний твір епохи гуманізму та Просвітництва, що стверджує ідеали людського єднання та братерства, найпотужніша і найтриваліша з симфоній, написаних як самим Бетховеном, так і іншими композиторами до нього».

Музикознавець Д. П. Шрьодер (Schroeder, 1990) акцентує увагу на тональності *d-moll*, простежуючи глибинні зв'язки музики і театру. Центральні «персонажі» його статті – Л. ван Бетховен, А. Берг та А. Стріндберг. Як зазначає Д. П. Шрьодер, відомий драматург А. Стріндберг пов'язав свої знакові п'єси – «Злочин», «Шлях до Дамаску» та «Соната-привид» – із музикою Л. ван Бетховена<sup>2</sup>. У зв'язку з фактом звернення до музики Л. ван Бетховена автор статті підкреслює особливе ставлення драматурга до музики як компонента вистави в цілому й до музики Л. ван Бетховена зокрема: «Важливим фактором, що відрізняв А. Стріндберга від інших письменників, якими захоплювався А. Берг, було те, що він використовував музику як структурну або естетичну основу для деяких своїх п'єс. У той час, як А. Стріндберг черпав своє музичне натхнення у творах різних композиторів, Л. ван Бетховен був для нього тим, хто височів над усіма іншими...» (Schroeder, 1990). Автор статті підкреслює, що деякі твори Л. ван Бетховена викликали особливий інтерес драматурга. Це, передусім, фортепіанна Соната оп. 31 № 2 (перша та третя частини); Тріо оп. 70 № 1 (друга частина) та фортепіанна Соната оп. 10 № 3 (друга частина). Уся ця музика написана саме в тональності *d-moll*. Пасажі з повільної частини Сонати оп. 10 № 3 виконуються між сценами в п'єсі «Шлях до Дамаску». У п'єсі «Злочини» А. Стріндберг використав третю частину Сонати оп. 31 № 2. За словами Д. П. Шрьодера, драматург стверджував, що вся п'єса побудована на цій частині: форма фіналу Сонати повністю відображається у структурі п'єси А. Стріндберга. Особливої уваги заслуговує п'єса «Соната-привид», що, за словами драматурга, заснована на музиці «Тріо-привида» та «Сонати-привида» – так А. Стріндберг визначає Тріо оп. 70 № 1 та фортепіанну Сонату оп. 31 № 2, вибудовуючи своєрідний асоціативний ряд, інспірований тональністю *d-moll* (Schroeder, 1990).

<sup>2</sup> Д. П. Шрьодер наводить слова А. Берга стосовно факту звернення драматурга до творчості Л. ван Бетховена: «...Ставлення Стріндберга до музики Бетховена викликає у мене величезний інтерес» (Schroeder, 1990).

Цікаво, як Соната, яка не мала ані програмної назви, ані навіть присвяти, поєднує різні часи. Л. ван Бетховен, створюючи її, надихався п'єсою В. Шекспіра «Буря», а А. Стріндберг, черпаючи натхнення в цій музиці і в прямому сенсі базуючись на її структурі, через багато років пише «Сонату-привид». Ідея смерті, яка присутня у творах В. А. Моцарта, написаних у *ре-мінорі*, крізь призму музики Л. ван Бетховена втілюється й у А. Стріндберга.

У цьому контексті Соната ор. 31 № 2 для фортепіано виявляється особливою. Це єдина соната, яка не має присвяти, що, можливо, вказує на особистісний характер образів і змісту твору. Ю. Кремльов наводить слова Р. Роллана стосовно того, що названа Соната є вражаючим прикладом «прямого мовлення» в музиці, яке композитор міг присвятити самому собі (Кремльов, 1970: 176). Сконцентрованість на особистісному началі зумовлює пошук ключів до розшифрування задуму твору поза нотним текстом. І справді: ця Соната з'явилася в той час, коли був написаний Гайлігенштадський заповіт. Ось чому, на думку Л. Кириліної (Кириллина, 2009: 239), Соната *d-moll* є найбільш трагічною у творчості Л. ван Бетховена. На підтвердження своєї думки вона знову наводить паралелі із творчістю В. А. Моцарта, «трагізм якого в деяких камерних творах досягає жахливої безпросвітності, наприклад, у Квартеті *d-moll* KV 421» (Кириллина, 2009: 217).

Проте «Заповіт» не є документом однозначно емоційним і спонтанним. Як зауважує Л. Кириліна, «літературна оформленість “Гайлігенштадтського заповіту” свідчить про те, що перед нами не раптовий вибух почуттів, а продуманий виклад вистражданих за кілька років і неодноразово промовлених наодинці із самим собою думок» (Кириллина, 2009: 263). Так само й Соната, на нашу думку, є продуманим до найдрібніших елементів своєрідним «заповітом», до речі, написаним раніше, ніж справжній заповіт. Соната була завершена влітку 1802 року, а текстовий заповіт написаний у жовтні того ж року.

Продуманість усіх елементів, що взагалі притаманне композиторському мисленню Л. ван Бетховена, припускає

наявність у Сонаті діалектики дискретного й континуального, фрагментарного й цілісного. Р. Роллан висловлює тезу, згідно з якою у творі спостерігається порушення рівноваги форми (Кремлев, 1970: 187). Погоджуючись із цим зауваженням, підкреслимо, що, на наш погляд, ще однією принциповою незвичністю цього твору є «монодичність» атмосфери, образного простору, яка зумовлює неможливість побудови циклу за класицистською моделлю драми, де реалізується контрастність частин і наявною є послідовність зав'язки дії, її розвитку й логічного завершення. У першій частині на передісторію, зав'язку дається один такт (домінантовий секстакорд у розкладеному вигляді), й одразу після цього починається схвильований монолог, ніби із середини розповіді – з домінанти, на низхідних малих секундах (*lamento*, зітхання). Він знову переривається розкладеним акордом (секстакорд *C-dur* – різким зіставленням із попереднім доміантовим тризвуком у *d-moll*)<sup>3</sup>, і далі знову – монолог. Дискретність викладення думки (речитатив – монолог) зберігається й у подальшому (речитатив відкриває розробку, позначає межу розробки й репризи, перериваючи «хід подій»). Вона реалізується на різних рівнях, у тому числі завдяки діалогічності, на якій побудована тема головної партії, що містить ламентозний (малосекундовий) та імперативний (ствердження ходів по звуках тризвуків) тематичні елементи. У структурі побічної партії теж закладена ідея діалогу, який реалізується між стихійною темою й акордовим комплексом, спрямованим вгору.

Дискретність компенсується утриманням єдиного («монодичного») настрою, єдиного тону висловлювання, що забезпечує континуальність. Це одна стихія з відтінками значень. Більш за все, це схоже на біг у темряві, коли у спалахах блискавки людина не встигає побачити все, й повна картина від неї прихована. Динаміка континуальності висловлювання зумовлює близькість тем головної та побічної партій, вирішених у єдиному типі руху, в одному

<sup>3</sup> Д. П. Шрьодер наводить спостереження А. Стріндберга щодо важливості тональності *C-dur* у зіставленні з тональністю *d-moll* у творах Л. ван Бетховена (1990).

семантичному просторі, тому вони звучать немовби «на одному диханні». Континуальність унеможливило строго репризу – у ній відсутнє повернення теми головної партії в первісному вигляді. Спроба розпочати тему головної партії переривається речитативом, після чого матеріал експозиції перебудовується. Ідея континуального висловлювання пронизує й фінал.

У другій частині реалізується характерний для Бетховена діалог між самотнім голосом та акордовим супроводом. Мелодичний голос (сопрано) постійно підіймається, а бас, навпаки, відповідає ніби запереченням, низхідною інтонацією. Остинатні тріолі в басу не дають полегшення, незважаючи на тональність B-dur, мажорний лад не відчувається. Рокотання басів, постійне нагадування про неминуче створюють досить похмуру атмосферу. Бас, який постійно переривається, сприяє дискретності висловлювання, що, у свою чергу, компенсується над-завданням створити континуальну лінію, котра пронизує весь цикл на макрорівні. Тому для виконавця ця частина – виклик, бо найголовніше тут – побудувати одну наскрізну лінію крізь паузи, бас, що переривається, діалоги між сопрано й басом.

Окреслені композиційно-драматургічні особливості Сонати визначають і суттєві моменти виконавської стратегії. На нашу думку, згадана вище теза Р. Роллана, який вважає, що цикл Сонати не урівноважений через тяжкість першої частини і «прозорість» останньої, є справедливою. Фінал Сонати не виконує завершальної, синтезуючої функції через тонкість, крихкість, недоговореність, домінування ідеї прощання, закладених у музиці. Частина має єдиний тип фактури, викладена «на одному диханні», і завданням виконавця є виявлення та інтонування найдрібніших елементів музичного тексту. Це утворює «подієвий» рівень, робота на якому за деталізацією є майже «ювелірною» й досить напруженою, оскільки фактурна організація є складною з точки зору смислу; звідси, виникає питання розкриття закладеного смислу через свідоме інтонування теми. Специфіку теми обумовлює притаманна Л. ван Бетховену простота мелодії, що «тримається» на каркасі гармонії – результат

строкої продуманості. Складність для виконавця становить саме ця простота, яка не витримує надлишкової сентиментальності, чутливості, а, будучи вельми крихкою, потребує копіткої роботи з добору найточнішого варіанта виконання. На нашу думку, таким виконанням, яке наближується до ідеалу, що склався в нашому уявленні, є виконання цієї сонати німецьким піаністом В. Кемпфом, який був одним із найвідоміших інтерпретаторів творів Л. ван Бетховена.

**Висновки.** Обрані для аналізу твори В. А. Моцарта та Л. ван Бетховена (Фантазія *d-moll* KV 397 та Соната op. 31 № 2) були написані у «ключові», «поворотні», навіть трагічні (у випадку з Л. ван Бетховеном) моменти життя композиторів. Це зумовлює надзвичайно особистісний тон висловлювання у названих творах. Не випадковим у такому контексті постає й вибір тональності *d-moll*, за якою ще за життя класиків закріпилися семантика трагічної, «знакової», «доленосної», що дозволяє з позиції дослідника XXI століття інтерпретувати її як певний символ.

Обрання такої «знакової» тональності визначає особливості композиційно-драматургійної організації обраних нами творів. У них простежується діалектична взаємодія діаметрально протилежних начал: завершеності і відкритості, континуальності і дискретності, рівноваги та її порушення, монообразності й поліваріантності висловлювання, стильової єдності та стилістичної множинності, мінорного й мажорного забарвлення.

Виявлені особливості композиційно-драматургічної організації зумовлюють пошук певного алгоритму виконання, виконавської стратегії, яка має вибудовуватися навколо усвідомлення складності й символічності тональності *d-moll* з інтенсивною актуалізацією музично-акустичного тезаурусу (Kalashnyk, Loshkov, Yakovlev, Genkin, & Savchenko, 2021). У Фантазії В. А. Моцарта, виходячи з власного виконавського досвіду, ми обираємо емоційно стриманіший тон висловлювання, зі збереженням єдиного руху. Вважаємо ключем для розкриття семантичного коду пошук тембру. У Сонаті Л. ван Бетховена складності

виникають на рівні організації циклу, в якому фінал не виконує синтезуючої функції. Завданням для виконавця є й досягнення гармонії й балансу між дискретністю та континуальністю, плинністю музичного процесу. Як і у Фантазії, над-завданням постає пошук осмисленої інтонації, необхідної тембрової барви.

**Перспективами** дослідження є пошуки аналітичних ключів до розшифрування творів, написаних у тональності *d-moll*, у контексті музичної культури доби Романтизму.

#### ЛІТЕРАТУРА

- Казанцева, Л. (2006). Семантика тональности: вопросы методологии исследования. *Музыкальное содержание*. Retrieved from <http://muzsoderjanie.ru/component/content/article/6-nauchnie-publicacii/109-semantika-tonal.pdf>
- Келдыш, Г. (Ред.). (1990). *Музыкальный энциклопедический словарь*. Москва: Советская энциклопедия.
- Кириллина, Л. (2009). *Бетховен. Жизнь и творчество*. (Тт. 1–2). Т. 1. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория».
- Колодуб, Ю. (1998). О «случайных» пьесах Моцарта. Retrieved from: <https://maria.mariars.com/articles/kolodub/pesy-Mocarta.shtml>
- Кремлев, Ю. (1970). *Фортепианные сонаты Бетховена*. Москва: Советский композитор.
- Ливанова, Т. (1989). Бетховен и русская музыкальна критика XIX века. В кн. Арутюнов, Д. & Протопопов, В. (Ред.). *Т. Н. Ливанова. Статьи. Воспоминания*. Москва: Музыка.
- Луцкер, П. & Сусидко И. (2008). *Моцарт и его время*. Москва: Классика-XXI.
- Николаевская, Ю. (2017a). Коммуникативная стратегия как проблема интерпретологии. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 46, 94–110.
- Ніколаєвська, Ю. (2017b). Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації. *Аспекти історичного музикознавства*, 10, 180–198.
- Пупіна, О. (2015) *Виконавське втілення художнього світу «третього року мандрів Ф. Ліста* (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Сафронов, А. (2019). Симфонии в ре миноре. Retrieved from: <https://muzlifemagazine.ru/simfonii-v-re-minore/>
- Тимофеичев, А. (2017). Семантика тональностей в цикле «Двадцать четыре прелюдии-восьмистишия» (Как я слышу и слушаю музыку). Retrieved from: <https://www.litmir.me/br/?b=582577>

- Hackmey, E. (2012). *Mozart's unfinished fantasy thoughts about the Fantasy in D minor, K. 397*. (Doctoral Thesis). Indiana University. Retrieved from: [https://scholarworks.iu.edu/dspace/bitstream/handle/2022/14414/Hackmey\\_Ephraim\\_2012.pdf](https://scholarworks.iu.edu/dspace/bitstream/handle/2022/14414/Hackmey_Ephraim_2012.pdf)
- Kalashnyk, M. P., Loshkov, U. I., Yakovlev, O. V., Genkin, A. O., & Savchenko, H. S. (2021). The role of the musical-acoustic thesaurus in the process of orientation in a given space-time. *Linguistics and Culture Review*, 5 (S4), 139-148, doi.org/10.37028/lingcure.v5nS4.1568
- Schroeder, D. P. (1990). Berg, Strindberg, and D Minor. *College Music Symposium*, 30(2), 74–89. Retrieved from: <https://symposium.music.org/index.php/30/item/2061-berg-strindberg-and-d-minor>
- Zavialova, O. K., Kalashnyk, M. P., Savchenko, H. S., Stakhevych, H. A., Smirnova, I. V. (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

### *Hanna Sahalova*

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts  
 Merited artist of Ukraine,  
 Associate Professor at the Special Piano Department  
 e-mail: [anna.sagalova@gmail.com](mailto:anna.sagalova@gmail.com)  
 ORCID iD: 0000-0002-7037-0555

## **W. A. MOZART'S FANTASIA IN D MINOR K. 397 AND L. VAN BEETHOVEN'S PIANO SONATA OP.31 №.2: SEMANTIC AND PERFORMANCE ASPECTS**

**Background.** *The issue of performance interpretation is one of the most debatable in musicology. The article states that tonality of a musical piece is a factor that determines the performance strategy. There are many examples showing that the composer's choice of the tonality was not accidental, rather was determined by tradition, artistic design, and the composer's own life experience. The purpose of the article is an attempt to "decipher" the meaning of the two works in the key of D minor – one of the most meaningful and symbolic tonality – from two perspectives: musical and extra-musical contexts in order to reveal the performance strategy.*

**Literature review.** *The study of the recent research and publications indicates that there is a lack of works investigating semantics of tonalities from two perspectives: 1) the influence of tonality on the*

*composition and dramaturgy of the work; 2 those performance means by which the semantics can be “deciphered”. This statement can be substantiated by the work of L. Kazantseva (2006). Among the works on this topic is the dissertation of E. Hackmey (2012) on Mozart “Fantasy in D minor”, where the author traces the influence of this key on the composer’s work; a chapter from L. Kyrylina’s book about Beethoven (2009), which refers to the composer’s perception of this key; the article by D. Schroeder (1990) discussing parallels and mutual interdependences between Beethoven, Strindberg, Berg, and others. The novelty of the study is manifested in the formulation of such questions as 1) the dependence of the composition and dramaturgy of a musical work on its tonality; 2) the ways in which tonality specifies the performance strategy.*

**Research methods.** *The study uses four main methods: 1) historical, which allows considering a musical work as an agent of a certain style (in this case - classicism); 2) genre method, which represents the work in the unity of typological and individual features; 3) semantic method, which reveals the meaning of the work; 4) interpretation performance approach, which allows building a strategy for performing a musical work. The term “performance strategy” is used in the meaning, proposed by O. Pupina (2015: 9), as an “individual approach of a pianist to the use of performance means with the aim of creating intonation and sound pattern of a musical text”. We also share the view of Yu. Nikolaijevskaja (2017a: 105) on the performance strategy as a means of communication, namely “interpretation of the Other as a subject of meaning addressing”.*

**Conclusion.** *The works of W. A. Mozart and L. Van Beethoven (Fantasia in D minor, K. 397 and Piano Sonata Op. 31 No. 2) were written in the most significant, turning points in the lives of these composers (even tragic in the case of Beethoven). This led to an extremely personal tone of expression in these works. The choice of the key is by no means accidental, because in the days of Mozart and Beethoven the key of D minor had a tragic, vital and “fateful” semantics. Due to this, modern researchers can interpret tonality as a symbol. The choice of such a meaningful key determines the specific features of the composition and dramatic organization of the works under consideration. These features embody the dialectic of opposites: incompleteness and completeness, continuity and discreteness, balance and its violation, simplicity and complexity of images, stylistic unity and plurality, major and minor coloring, and so on. Identified features of composition and dramatic organization require the search for a specific performance strategy, which should be*

based on an understanding of the symbolic complexity of the key in *D minor*; with the active use of music-acoustic thesaurus (Kalashnyk, Loshkov, Yakovliev, Henkin, & Savchenko, 2021).

**Key words:** key in *D minor*; composition and dramatic organization, Mozart's *Fantasia in D minor K. 397*, Beethoven's *Sonata, Op. 31 no. 2*, performance strategy.

#### REFERENCES

- Hackmey, E. (2012). *Mozart's unfinished fantasy thoughts about the Fantasy in D minor, K. 397*. (Doctoral Thesis). Indiana University. Retrieved from: [https://scholarworks.iu.edu/dspace/bitstream/handle/2022/14414/Hackmey\\_Ephraim\\_2012.pdf](https://scholarworks.iu.edu/dspace/bitstream/handle/2022/14414/Hackmey_Ephraim_2012.pdf)
- Kalashnyk, M. P., Loshkov, U. I., Yakovlev, O. V., Genkin, A. O., & Savchenko, H. S. (2021). The role of the musical-acoustic thesaurus in the process of orientation in a given space-time. *Linguistics and Culture Review*, 5 (S4), 139–148, doi.org/10.37028/lingcure.v5nS4.1568
- Kazantseva, L. (2006). Semantics of a key: problems of research methodology. *Musical content*. Retrieved from <http://muzsoderjanie.ru/component/content/article/6-nauchnie-publicacii/109-semantika-tonal.pdf> [in Russian].
- Keldysh, G. (Ed). (1990). *Musical encyclopaedical dictionary*. Moscow: Sovetskaya encyclopediya [in Russian].
- Kirillina, L. (2009). *Beethoven. Life and creativity*. (Vols. 1–2). Vol. 1. Moscow: Publishing centre “Moskovskaya Konservatoriya” [in Russian].
- Kolodub, Yu. (1998). On “random” pieces by Mozart. Retrieved from <https://maria.mariars.com/articles/kolodub/pesy-Mocarta.shtml> [in Russian].
- Kremlev, Yu. (1970). *Beethoven's piano sonatas*. Moscow: Sovetskiy kompositor.
- Livanova, T. (1989). Beethoven and Russian musical critique of XIX century. In Arutunov, D. & Protopopov, V. (Eds.). *T. N. Livanova: Articles. Reminiscences*. Moscow: Muszyka [in Russian].
- Lutsker, P. & Susidko, I. (2008). *Mozart and his time*. Moscow: Klassika – XXI [in Russian].
- Nikolaievskaya, Yu. (2017b). The authentic performing strategy and its modern transformations. *Aspects of Historical Musicology*, 10, 180–198 [in Ukrainian].
- Nikolaievskaya, Yu. (2017a). A communicative strategy as an important issue in interpretology. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy and Theory and Practice of Education*, 46, 94–110 [in Russian].
- Pupina, O. (2015). *Performative incarnations of artistic world of “Third year of pilgrimage” by F. Liszt*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].

- Safronov, A. (2019). Symphonies in D minor. Retrieved from: <https://muzlifemagazine.ru/simfonii-v-re-minore/> [in Russian].
- Schroeder, D. P. (1990). Berg, Strindberg, and D Minor. *College Music Symposium*, 30(2), 74–89. Retrieved from: <https://symposium.music.org/index.php/30/item/2061-berg-strindberg-and-d-minor>
- Timofeichev, A. (2017). Semantics of keys in cycle “Twenty four preludes-verses” (How I listen to and hear the music). Retrieved from: <https://www.litmir.me/br/?b=582577> [in Russian].
- Zavialova, O. K., Kalashnyk, M. P., Savchenko, H. S., Stakhevych, H. A., & Smirnova, I. V. (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

Стаття надійшла до редакції 13 грудня 2021 р.

УДК 78.071.1(430)(029):78.03«19»

DOI 10.34064/khnum1-6105

## **Чорна Єлизавета Борисівна**

Харківський національний університет мистецтв  
імені І. П. Котляревського,  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
кафедра загального та спеціалізованого фортепіано  
e-mail: eliz.chorna@gmail.com  
ORCID iD: 0000-0001-9736-8466

### **ДЬОРДЬ ЦИФРА В КОНТЕКСТІ БЕТХОВЕНІАНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

*Стійке уявлення про Д. Цифру, видатного угорського піаніста-віртуоза ХХ ст., як, насамперед, інтерпретатора творів Ф. Ліста та неоднозначність думок щодо трактування ним музики інших композиторів, зокрема Л. ван Бетховена, актуалізує розгляд інтерпретаційних принципів виконавця, застосованих ним в опусах віденського класика, чий 250-річний ювілей стимулював і без того стійкий інтерес до його творчої спадщини. **Мета статті** полягає в розкритті параметрів індивідуального виконавського стилю Д. Цифри в історичному контексті бетховеніани ХХ ст. Недослідженість специфіки інтерпретації Д. Цифрою музики саме Л. ван Бетховена визначає **новизну отриманих результатів**, що можуть бути застосовані у викладацькій та виконавській діяльності піаністів – **вперше** в українському музикознавстві аналізується інтерпретація Д. Цифрою «32 Варіацій» Л. ван Бетховена, проводяться паралелі між виконавськими принципами угорського майстра та самого композитора. Робиться **висновок** про романтизоване трактування цього твору Д. Цифрою на противагу до традиційного героїзованого, відсутність у виконанні піаніста «віртуозності заради віртуозності», акцент на інтелектуалізмі та витонченій різноманітності динамічних і артикуляційно-штрихових нюансів.*

**Ключові слова:** виконавський стиль, інтерпретація, піаніст, віртуоз, «32 Варіації» Бетховена, творчі принципи Д. Цифри.

**Постановка проблеми.** Святкування 250-річного ювілею Л. ван Бетховена стимулювало й без того стійкий інтерес до його творчої спадщини. І, хоча значна кількість концертів відбувалась в режимі онлайн, це не зменшило зацікавленості цією подією ані з боку виконавців, ані з боку слухачів. Тому знову актуальним в цьому контексті постає питання інтерпретації творів композитора.

Нашу увагу привернуло ім'я видатного угорського музиканта Дьордя Цифри, яке в історії європейського піанізму тісно пов'язане зі стихією віртуозності. Його виконавське обличчя описують багатьма епітетами, які вказують саме на віртуозність як домінанту його творчої індивідуальності: «акробат роялю», «віртуоз педалі» (Мурадян, 2013); у виконавському дискурсі він згадується перш за все як виконавець бравурно-віртуозного репертуару. Д. Цифра найбільш відомий як відмінний інтерпретатор музики Ф. Ліста, проте існують зроблені артистом записи окремих творів Л. ван Бетховена, в тому числі його фортепіанних сонат: № 8 ор. 13, № 10 ор. 14, № 12 ор. 26, № 13 ор. 27 № 1, № 21 ор. 53, № 22 ор. 54, № 23 ор. 57; а також «32 Варіацій», «12 Варіацій», «7 Варіацій», Рондо-капричіо ор. 129 *G-dur*, Полонезу *C-dur* ор. 89. Загалом записи складають два диски (1958 та 1968 рр.).

Саме стійке уявлення про Д. Цифру як, насамперед, інтерпретатора творів Ф. Ліста та неоднозначність думок щодо виконавського прочитання угорським піаністом творів інших композиторів, зокрема Л. ван Бетховена, спонукає до розгляду особливостей творчих принципів Д. Цифри в його інтерпретаціях опусів віденського класика і зумовлює актуальність пропонуваного дослідження.

**Аналіз публікацій за темою дослідження.** Сучасна наука бетховеніана традиційно базується на таких підходах до дослідження творчості композитора, як біографічний і документальний, що спираються на вивчення обставин життя і творчості музиканта за документами, що збереглися – рукописами, ескізами, листами, розмовними зошитами та ін. (Кириліна, 2009); пізніше до цих напрямків додається інтерпретаційний підхід,

сфокусований на виконавському втіленні бетховенських творів. Так, фортепіанній музиці Л. ван Бетховена та особливостям її інтерпретації присвячено праці О. Алексеєва (1988), Н. Кашкадамової (2006), М. Чернявської (2015). Якщо останнє дослідження висвітлює проблеми еволюції фортепіанного мистецтва саме бетховенської епохи, зокрема в галузі фактури, та здійснює оцінку видатних піаністів межі XVIII–XIX ст., то О. Алексеєв окреслює загальну панораму історії фортепіанного мистецтва, де важливе місце посідає й фортепіанна творчість Л. ван Бетховена. Натомість дослідження Н. Кашкадамової сфокусоване на ретельному аналізі усіх деталей піаністичної майстерності (артикуляції, фразування, темпу, ритму та іншого) доби XIV–XVIII ст. із виокремленням авторкою характерних рис різних національних виконавських шкіл. Особливу увагу Н. Кашкадамова приділяє творчості композиторів XVII–XVIII ст., аналізуючи специфіку виконання творів цього періоду як в загальному плані, так і на прикладі окремих інтерпретацій, а також порівнює різні варіанти їх виконавських редакцій.

Іншу групу досліджень складають публікації, присвячені власне мистецтву Д. Цифри – Д. Лаборде (2011), Г. Мурадян (2013), О. Моревої і Ю. Штакельберга (2016), О. Пупіної (2019). Остання розкриває особливості виконавського стилю угорського музиканта, інтерпретації ним III частини фортепіанного циклу «Роки мандрів» Ф. Ліста та окреслює загальну історичну панораму фортепіанно-виконавського мистецтва другої половини XX ст. Інший підхід пропонує Денис Лаборде, порівнюючи двох анагоністів-віртуозів XX ст. – Г. Гульда та Д. Цифру. Дослідник застосовує різні підходи до аналізу поняття віртуозності, що дозволяє зрозуміти особливості використання цього терміну та вжити його щодо кожного з виконавців в дещо іншому значенні, з огляду на особливості музичного мислення музикантів.

Таким чином, *вперше у вітчизняному музикознавстві* ми звертаємось до вивчення творчих принципів угорського піаніста саме як інтерпретатора музики Л. ван Бетховена. **Мета статті** – виявити, в контексті європейського піанізму XX ст., індивідуальні

принципи виконавського стилю Д. Цифри та специфіку їх втілення в інтерпретаціях піаністом творів Л. ван Бетховена, розкривши особливості бачення ним музики композитора.

**Методологія дослідження.** Застосовані *стильовий аналіз* у проєкції на виконавське мистецтво, а також – *компаративний метод*, що дозволяє виявити своєрідність підходу Д. Цифри до тексту творів Л. ван Бетховена.

**Виклад основного матеріалу.** Перш ніж окреслити індивідуальні особливості виконавства *Дьордя Цифри (1921–1994)*, звернімося до історії фортепіанної бетховеніани ХХ ст., побіжно окресливши загальну панораму виконавської традиції бетховенської музики, в якій важливе місце належить і угорському музикантові.

Сьогодні ми можемо виокремити дві тенденції в інтерпретації творів віденського класика відомими піаністами ХХ ст.: перша пов'язана з академічною традицією прочитання музики Л. ван Бетховена та інтерпретаціями Артура Шнабеля, Вільгельма Кемпфа, Святослава Ріхтера, а сьогодні – Григорія Соколова, де переважають класична врівноваженість та інтелектуалізм; інша – з романтизованим трактуванням музики Л. ван Бетховена, яке простежуємо у виконавських версіях Володимира Горовиця та Еміля Гілельса. Кожен з піаністів демонструє власний підхід до інтерпретації творів Л. ван Бетховена, що виявляється як через окремі нюанси, так і через загальне усвідомлення концепції твору, а також трактування звукового образу інструмента.

Спробуємо, виходячи з загальної характеристики композиторського і виконавського стилю Л. ван Бетховена, з'ясувати, що саме приваблювало в його музиці Д. Цифру як видатного інтерпретатора творів Ф. Ліста.

Головною рисою, що споріднює творчі індивідуальності Л. ван Бетховена і Ф. Ліста, є прагнення до новаторства у фортепіанному мистецтві. «Могутній дух віртуоза-творця, широта його художніх концепцій, великий розмах в їх втіленні, фрескова манера ліплення образів – всі ці артистичні якості, що вперше яскраво проявилися у Бетховена, стали характерними і для

деяких піаністів майбутнього на чолі з Ф. Лістом та А. Рубінштейном» (Алексєєв, 1988: 127). «Віртуозність геніального музиканта можна порівняти з мистецтвом фрески. Виконавство його відрізнялося широтою і розмахом. Воно було сповнене мужньої енергії та стихійної сили» (там само: 125). Віденський класик також винайшов цілу низку нових технічних прийомів і фактурних формул. «Важливим з точки зору подальшої еволюції концертного піанізму був розвиток техніки гри “*martellato*”», – зауважує О. Алексєєв (1988: 130). Резюмуючи, «можна виділити такі визначальні риси стилю Бетховена-піаніста: героїзація образу, піднесена, ораторсько-декламаційна манера; масштабність; контрастність нюансів» (Кашкадамова, 1998: 257).

Отже, споріднений тип піанізму об'єднує Ф. Ліста та Л. ван Бетховена, що робить цілком природним звернення Д. Цифри до бетховенської музики поряд із лістівською. При цьому, як ми побачимо далі, піаніст не робить героїчний пафос домінантою своєї інтерпретації. У зв'язку з останнім зазначимо, що у ХХ ст. в радянському музикознавстві й пізніше, на пострадянському просторі, постать Л. ван Бетховена через недостатнє вивчення закордонних матеріалів, недостатній обсяг роботи безпосередньо з оригінальними документами композитора сприймалася й вивчалася в основному через призму його «революційності», й, за словами Л. Кириліної (2009: 30), мало хто помічав ту «романтичність», на порозі якої стояв композитор. Тому інтерпретація Д. Цифри сприймається нами як досить незвична й оригінальна, якщо порівнювати її з інтерпретаціями видатних піаністів радянської школи. У прочитанні Д. Цифри образний нахил музики Л. ван Бетховена виявляється одночасно суворим та чутливим, її трактування піаністом видається доволі романтизованим.

Прикладом подібного втілення Д. Цифрою музики віденського класика є інтерпретація ним циклу Л. ван Бетховена «32 Варіації», створеного композитором 1806 р. В цей період з'явилися такі знакові опуси Бетховена, як Третя симфонія, опера «Фіделіо», Дев'ята скрипкова Соната («Крейцера»),

23-тя фортепіанна Соната («Апасіоната»). Як свідчить цей перелік, творчість композитора мала тоді яскраво виражене героїко-драматичне спрямування, і це позначилося не тільки на сонатах і симфоніях, але й на варіаціях, жанру яких раніше був притаманний радше ігровий або ліричний тип образності.

Більшість дослідників характеризують цикл «32 Варіації» як трагедійно-героїчний. В. Конен помічає в темі «Варіацій» спадкоємність із музикою Бароко та вказує на характерні засоби виразності, які склалися ще в музиці XVII ст., і за допомогою яких композитори втілювали трагічні образи: хроматичний низхідний рух басу, характерний для пасакалії або арії *lamento*, ритм сарабанди (Конен, n. d.). Б. Яворський вказує на тірати, які застосовуються в темі, як на засіб, що підкреслює її героїчну спрямованість, а також на ладогармонічну нестійкість теми і, як наслідок, на її структурну незавершеність, що створює потужний імпульс для подальшого розвитку (Яворський, 1972). В. Конен також відмічає проникнення у форму варіацій сонатного принципу розвитку тематичного матеріалу (Конен, n. d.).

Загалом структура циклу має певну схожість зі структурою сонатного *allegro*. Тему й всі варіації можна умовно згрупувати в три розділи. Перший (тема і варіації 1–11) подібний за драматургічною функцією до сонатної експозиції; другий (варіації 12–22) має риси сонатної розробки. Розробковість в цьому блоці варіацій стає відчутною багато в чому завдяки використанню композитором поліфонічної техніки, зокрема, імітацій. Третій розділ (варіації 23–32) за функцією в драматургії цілого нагадує репризу, а дві останні варіації утворюють своєрідну коду.

Окрім того, що варіації в циклі можна розподілити на групи за їх драматургічним значенням, можливим є також їх об'єднання у блоки за принципом подібності фактурного викладу. Наприклад, перші три варіації будуються на схожому типі фігурацій.

З поданою вище характеристикою циклу «32 Варіації» повністю корелює його «героїчна» інтерпретація Е. Гілельсом, що її яскраво відтворює наша пам'ять, але Д. Цифра показує зовсім інший образ – м'якший, ясніший, більш камерний. Звучання

роялю в угорського піаніста, принаймні у темі та першому експозиційному блоці варіацій, можна порівняти зі звучанням не симфонічного, а радше камерного оркестру. Більш ясний і стриманий характер, ближчий до моцартівських опусів (Концерту для фортепіано з оркестром *c-moll*, Сонати-фантазії *c-moll*) відчувається в інтерпретації Д. Цифри також завдяки повільнішому (порівняно з Е. Гігельсом) темпу всього циклу та тонким динамічним градаціям. При досить помітному розмежуванні *forte* і *piano* динамічні контрасти не перебільшені, й у грі Д. Цифри ми не чуємо загостреної конфліктності – епізоди *piano* звучать лірично та романтизовано, *forte* драматично, але при цьому досить стримано. Таке тонке розмежування динаміки також цілком корелює з виконавським стилем самого Л. ван Бетховена, що зазначає, наприклад, Н. Кашкадамова (1998: 258): «Бетховен велику увагу приділяв оволодінню звуковою палітрою й градаціями динамічних змін. Він присвятив спеціальні вправи опануванню довгих наростань і спадів гучності як виду фортепіанної техніки». «Поряд з освоєнням загальноприйнятих технічних формул він тренувався у звуковидобуванні потужного *ff* (звертає на себе увагу смілива для того часу аплікатура – здвоєними 3-м та 4-м пальцями), в досягненні послідовного наростання і послаблення сили звуку, у швидких переміщеннях руки. Значне місце посідають вправи для розвитку навиків гри *legato* і співучих мелодій» – зауважує О. Алексєєв (1988: 125).

Отже, деталізація нюансів була властива стилю Л. ван Бетховена, який досить педантично підходив до побудови динамічних градацій своєї музики. Таку ж саму точність у вибудовуванні динамічного плану ми помічаємо у виконанні «Варіацій» Д. Цифрою: феєрично швидкі гамоподібні пасажі розподілені рівномірно за динамікою й тембром, відчутні інтонаційні зв'язки між тонами. Такі технічно віртуозні епізоди піаніст виконує досить природно, без будь-якого напруження (як емоційного, так і фізичного). Попри те, що загалом піаніст зберігає єдиний темп, ми все ж таки можемо вказати на розділи, що виконуються трохи швидше, й на такі, що звучать дещо повільніше

у порівнянні з основним темпом. В перших Д. Цифра використовує досить скупі педалізацію, за рахунок чого створюється певна сухість звучання. Інші – дещо м'якші за тембром. Серед епізодів у більш жвавому русі і з більш чіткою, сухою артикуляцією – варіації 1, 2, 4; більш повільними і співочими у виконанні Д. Цифри є останні варіації, що утворюють коду, в них характер звуковидобування та фразування нагадує про сонати Шуберта, зокрема, його Сонату c-moll, що має досить відчутні спадкоємні зв'язки із циклом Варіацій Л. ван Бетховена, на що вказує, зокрема, Р. Раш (Rusch, 2013).

Розглядаючи виконання Д. Цифрою циклу «32 Варіації», варто згадати, що «Бетховен – один з перших піаністів, що послідовно й багато використовував педаль», хоча «позначав педаль Бетховен лишень у найважливіших для нього місцях» (Кашкадамова, 1998: 261). В інтерпретації Д. Цифри весь матеріал подано досить зв'язно, плинно, багато в чому завдяки «непомітному» майстерному використанню педалі. У багатьох варіаціях вражає поєднання прозорої напівпедалі й чвертьпедалі, які зв'язують між собою акорди супроводу в партії лівої руки, що не заважає роздільній артикуляції і виконанню штрихів *staccato* або *non legato* правою рукою.

В інтерпретації «Варіацій» Д. Цифрою варто також відзначити мистецтво показу ним цілісності форми виконуваного твору. Тема у версії угорського піаніста звучить гранично стримано і лаконічно, переходи від однієї варіації до іншої є інколи майже непомітними, подекуди вони відчуються лише завдяки динамічним змінам, але не завдяки великим цезурам. Д. Цифра зберігає закладену композитором сонатну логіку в побудові драматургії цілого, в нього поділ на експозиційний, розробковий і результуючий блоки варіацій яскраво виражені, перш за все, завдяки майстерному використанню артикуляції й динаміки. Експозиційний блок звучить досить лаконічно, прозоро, камерно за динамікою; в розробковому блоці звучання *forte* стає масштабнішим і об'ємнішим, нагадуючи вже не камерний, а симфонічний оркестр. У кантиленних варіаціях розробкового та

репризного блоків звучання також ущільнюється, артикуляція стає м'якшою, що викликає асоціації із романтичним піанізмом, зокрема пісенністю сонат Ф. Шуберта.

Окрему увагу привертає фразування в інтерпретації Д. Цифри. У «32 Варіаціях» переважають короткі фрази, тільки 28 Варіація об'єднана однією смисловою лігою, часто зустрічаються так звані «ритмічні дисонанси», на що вказує Н. Кашкадамова (1998: 271). У виконавському варіанті Д. Цифри ми помічаємо нівелювання меж між такими короткими фразами, їх об'єднання у довші смислові лінії; «ритмічні дисонанси», особливо в останній варіації, звучать виразно, але полегшено, та позбавлені будь-якої гостроти, демонструючи мистецтво тонкого майстерного фразування, що ним володіє Д. Цифра, й багатство артикуляційної та штрихової палітри піаніста.

**Висновки.** Отже, з одного боку, спостерігаємо власне, індивідуальне інтерпретаційне слово Д. Цифри у виконавській бетховеніані ХХ ст., а з іншого – паралелі з окремими, хоча й менш очевидними, особливостями виконавського мистецтва самого Л. ван Бетховена. Аналізуючи виконання циклу «32 Варіацій» угорським піаністом, ми почули нове трактування «героїчного» Бетховена, але без жодного акценту на «віртуозності заради віртуозності». Скоріше, навпаки – це прочитання продемонструвало музичну інтелігентність виконавця. За його власним відомим висловлюванням, Д. Цифра – «віртуоз всупереч самому собі», і, як слушно додав Д. Лаборде, «він шукав “музику”» (Laborde, 2011). Саме тонкі градації нюансів, штрихів, темпу, характеру та багата артикуляційна палітра характеризують виконавський стиль угорського піаніста. Висловимо припущення, що, не зважаючи на спорідненість творчих принципів бетховенського й лістівського піанізму (що, ймовірно, частково спричинило звернення Д. Цифри до бетховенських творів), угорський музикант шукав у музиці Л. ван Бетховена зовсім іншого, ніж в музиці Ф. Ліста, роблячи акцент на камерності, подекуди навіть інтимності висловлювання, тонкій чутливості, притаманній ранньому романтизму, але, водночас, й на інтелектуалізмі,

граничній деталізації усіх виконавських засобів виразності, осягненні різних шарів музичного змісту.

**Перспективи подальшого дослідження** можуть бути пов'язані з вивченням інтерпретацій Д. Цифрою інших творів Л. ван Бетховена, зокрема, його фортепіанних сонат.

#### ЛІТЕРАТУРА

- Алексеев, А. Д. (1988). *История фортепианного искусства*. (Чч. 1–2). Москва: Музыка.
- Кашкадамова, Н. (1998). *Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах (клавикорд, клавесин, фортепіано) XIV–XVIII ст.* Тернопіль: Астон.
- Кириллина, Л. В. (2009). *Бетховен. Жизнь и творчество*. (Тт. 1–2). Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория».
- Конен, В. (n.d.). Вариации Бетховена. Retrieved 2021, Oct. 5, from [https://www.belcanto.ru/beethoven\\_variations.html](https://www.belcanto.ru/beethoven_variations.html)
- Морева, Е. А., Штакельберг, Ю. В. (2016). Особенности развития венгерской фортепианной исполнительской школы в 30–50 годах XX века. *Таврический научный обозреватель*, 8, 94–97. <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-razvitiya-vengerskoy-fortepiannoy-ispolnitelskoy-shkoly-v-30-50-godah-hh-veka/viewer>
- Мурадян, Г. В. (2013). Виртуозность как феномен в истории фортепианной культуры последних десятилетий XX и начала XXI в. *Современные проблемы науки и образования*, 6. [Online]. URL: <https://s.science-education.ru/pdf/2013/6/135.pdf>
- Пупина, О. А. (2019). Исполнительская стратегия Д. Цифры в организации музыкального времени (на примере фортепианного цикла «Третий год странствий» Ф. Листа). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 3, 325–328.
- Сухленко, И. Ю. (2017). Произведение композитора в исполнительской практике: тождественность / идентичность–открытость–целостность. *Аспекты исторического музыковедения*, 10, 169–180.
- Чернявська, М. С. (2015). *Піанізм бетховенської доби. Становлення фортепіанної фактури*. (Навчальний посібник до курсу «Історія фортепіанного виконавського мистецтва»). Харків: Смуґаста типографія.
- Яворский, Б. (1972). Бетховен, Вариации до-минор. В кн. Фишман, Н. (Сост., предисл., коммент.). *Из истории советской бетховенианы*. Москва: Советский композитор. Retrieved from <https://www.beethoven.ru/node/542>
- Chernyavska, M. S. (2020). To the 250th anniversary of L. Bethoven's Birth: Components of Pianism of a German Genius. Retrieved from

<https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2020/09/PERSPECTIVES-OF-WORLD-SCIENCE-AND-EDUCATION-9-11.09.20.pdf>

- Laborde, D. (2011). L'ermite et le virtuose Glenn Gould et Georges Cziffra en figures de l'ascèse pianistique. *Ateliers d'anthropologie* [En ligne], 35 | 2011, mis en ligne le 10 juin 2011, <http://journals.openedition.org/ateliers/8841> ; <https://doi.org/10.4000/ateliers.8841>
- Rusch, R. (2013). Beyond Homage and Critique? Schubert's Sonata in C minor, D. 958, and Beethoven's Thirty-Two Variations in C minor, WoO 80. *MTO. The journal of the Society for Music Theory*, 19(1), 1–12. Retrieved from <https://mtosmt.org/issues/mto.13.19.1/mto.13.19.1.rusch.html>

### *Yelyzaveta Chorna*

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
PhD in Art Studies, Associate Professor,  
General and Specialised Piano Department  
e-mail: [eliz.chorna@gmail.com](mailto:eliz.chorna@gmail.com)  
ORCID iD: 0000-0001-9736-8466

## **G. CZIFFRA IN BEETHOVENIAN CONTEXT OF THE TWENTIETH CENTURY**

*The celebration of L. Van Beethoven's 250th anniversary stimulated an already sustained interest in his creative heritage. Musicological thought has not stayed away from the figure of the outstanding Viennese classicist. Therefore, the question of the interpretation of his works again becomes relevant in this context. The name of György Cziffra, the famous twentieth-century Hungarian pianist, is closely linked in the history of European pianism with the element of virtuosity, at first, with F. List's music presentation. The difference opinions about Cziffra's interpretations of other composers and Beethoven among them, as well as unexplored peculiarities of the pianist's interpretation of Beethoven's music actualize the choice of our theme and determine **the scientific novelty** of the research results.*

***The purpose of the article** is to reveal the parameters of G. Cziffra's individual performing style in historical context of the twentieth-century Beethovenian. **For the first time in Ukrainian musicology**, the creative principles of the Hungarian pianist as an interpreter of Beethoven's works on the example of the composer's*

“32 Variations” in C minor are analyzed; some parallels between the performance principles of Hungarian master and the composer himself are outlined. **The methods** of a stylistic analysis in projection to the performance art, as well as on a comparative approach, which allows to reveal the uniqueness of Cziffra’s interpretation of Beethoven’s music text, were applied.

Analyzing the Hungarian pianist’s performance of the “32 Variations” cycle, we heard a new interpretation of Beethoven’s ‘heroic’ character; but we did not observe any emphasis on virtuosity for the sake of itself, but rather a musical intellectuality took place. It is the subtle nuances, strokes, tempo, character and the rich palette of articulations that determine the Hungarian pianist’s performance style. **Summarizing**, we can observe, on the one hand, Cziffra’s own ‘romantic’ individualized interpretation of Beethoven’s music in the 20<sup>th</sup> century, and, on the other hand, some parallels, although less evident, with the specific features of Beethoven’s own performance style.

**Key words:** performance style, interpretation, pianist, virtuoso, Beethoven’s “32 Variations”, György Cziffra.

#### REFERENCES

- Alekseev, A. D. (1988). *Piano Art History*. (Parts 1–2). Moscow: Muzyka [in Russian].
- Chernyavska, M. S. (2020). To the 250th anniversary of L. Beethoven’s Birth: Components of Pianism of a German Genius. Retrieved from [https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2020/09/PERSPECTIVES-OF-WORLD-SCIENCE-AND-EDUCATION\\_9-11.09.20.pdf](https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2020/09/PERSPECTIVES-OF-WORLD-SCIENCE-AND-EDUCATION_9-11.09.20.pdf) [in English].
- Chernyavska, M. S. (2015). *Pianism of Beethoven’s era. Statement of the piano texture*. (Study guide). Kharkiv: Smuhasta typografia [in Ukrainian].
- Kashkadamova, N. (1998). *The art of musical performance on the keyboard-string instruments (harpsichord, clavier; piano) of the XIV–XVIII centuries*. Ternopil: Aston [in Ukrainian].
- Kirillina, L. V. (2009). *Beethoven. Life and work*. (Vols. 1–2). Moscow: Scientific Publishing Center “Moskovskaya konservatoriya” [in Russian].
- Konen, V. (n. d.). Beethoven’s Variations. Retrieved 2021, Oct. 5, from [https://www.belcanto.ru/beethoven\\_variations.html](https://www.belcanto.ru/beethoven_variations.html) [in Russian].
- Laborde, D. (2011). The hermit and the virtuoso Glenn Gould and Georges Cziffra figures of pianistic asceticism. *Ateliers d’anthropologie* [Online], 35 | 2011, URL : <http://journals.openedition.org/ateliers/8841> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ateliers.8841> [in French].

- Moreva, E. A. & Shtakelberg, Yu. V. (2016). Specifics of development of the Hungarian piano performance school in 30–50 years of the XX century. *Tavria Scientific Observer*, 8, 94–97, <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-razvitiya-vengerskoy-fortepiannoy-ispolnitelskoy-shkoly-v-30-50-godah-hh-veka/viewer> [in Russian].
- Muradyan, G.V. (2013). Virtuosity as a phenomenon in the history of piano culture of the last decade of the 20th and early 21st centuries. *Modern problems of science and education*, 6 [Online]. URL: <https://s.science-education.ru/pdf/2013/6/135.pdf> [in Russian].
- Pupina, O. A. (2019). G. Cziffra's performance strategy in the organization of musical time (based on F. Liszt's Piano cycle "The Third Year of Pilgrimage"). *National Academy of Managerial Staff of Culture And Arts Herald*, 3, 325–328 [in Russian].
- Rusch, R. (2013). Beyond Homage and Critique? Schubert's Sonata in C minor, D. 958, and Beethoven's Thirty-Two Variations in C minor, WoO 80. *MTO. The journal of the Society for Music Theory*, 19(1), 1–12. Retrieved from <https://mtosmt.org/issues/mto.13.19.1/mto.13.19.1.rusch.html> [in English].
- Sukhlenko, I. Yu. (2017). Composer's work in performance practice: similarities / identity–openness–wholeness. *Aspects of historical musicology*, 10, 169–180 [in Russian].
- Yavorskiy, B. (1972). Beethoven. Variations in C minor. In Fishman, N. (Ed., comment.). *From the history of Soviet Beethoven studies*. Moscow: Sovetskiy kompozitor. Retrieved from <https://www.beethoven.ru/node/542> [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 20 грудня 2021 р.

УДК 784.071.2:784.087.62/.67

DOI 10.34064/khnum1-6106

**Клімова Оксана Олександрівна**

Харківська гуманітарно-педагогічна академія, викладачка

e-mail: klimova.diss@gmail.com

ORCID iD: 0000-0003-0051-635X

## **ІНДИВІДУАЛЬНИЙ ВИКОНАВСЬКИЙ СТИЛЬ СОЛІСТА-ВОКАЛІСТА У КОМУНІКАТИВНОМУ ПРОСТОРІ ЕСТРАДНОГО ВОКАЛЬНОГО АНСАМБЛЮ**

*Досліджується значення особистості соліста-вокаліста у комунікативному просторі сучасного естрадного вокального ансамблю. На основі аналізу діяльності солістів відомого вокального квінтету «Pentatonix» (США) висувається припущення щодо ключової ролі індивідуальних якостей вокаліста в сфері взаємодії артистів з глядачем. Аналіз проводиться відповідно до складових сценічного образу, таких як індивідуальна манера виконавства, тембр голосу, харизматичні якості артиста, володіння мистецтвом конферансу, пластикою і хореографічними навичками. В ході дослідження з'ясовано, що зазначені якості особистості соліста-вокаліста мають визначальний вплив на формування комунікативних взаємозв'язків між виконавцем і глядачем, який стає активним учасником концертного процесу. Стрижневим у висновках стає положення про вирішальне значення категорії особистості соліста в області комунікативних процесів естрадно-ансамблевої вокальної діяльності.*

**Ключові слова:** естрадний вокальний ансамбль, комунікативний простір, соліст-вокаліст, індивідуальний виконавський стиль, сценічний образ, комунікація.

**Постановка проблеми.** Майже щоденно у своєму побуті людина постіндустріального суспільства в тій чи іншій формі стикається з проявами естрадного мистецтва. Ознаки «естрадності» спостерігаються в рекламних постерах, у відеороликах, стилі одягу, манері поведінки людей та іншому, а естрадна

музика входить у життя людини головним чином через теле- і радіомовлення. Естрадна творчість являє собою особливий стильовий напрям: ефективно синтезуючи різномірні елементи (музики, хореографії, пластики, акторської майстерності, живопису, пантоміми, конферансу, режисури та ін.), вона народжує мистецький продукт нової оригінальної якості. А перелік видів творчої діяльності людини, що впливають на естрадну музику та збагачують її, залежить від тих художніх завдань, які обираються творцями естрадного продукту. Отже, саме цей вид мистецтва найбільш яскраво та предметно відображає суть питання інтермедіальності, яке активно розробляється сучасними мистецтвознавцями, оскільки естрадне мистецтво інтермедіально за своєю природою. Цей аспект є однією з причин затребуваності естради в сучасній культурі та активного її дослідження. Однією з найбільш популярних у цьому плані форм музичного мистецтва є естрадний вокальний ансамбль, складовою одиницею якого виступає соліст-вокаліст.

Відсутність предметних наукових праць із вивчення цієї виконавської форми є характерною проблемою наукового осмислення музичного мистецтва естради в цілому, що визначає її **актуальність** теми представленої дослідження. До дискусійних питань, які формують його основну проблематику, належать визначення функцій соліста-вокаліста естрадного ансамблю, а також специфіка комунікативних процесів різних рівнів всередині колективу і поза ним.

Про це свідчить і **аналіз публікацій за темою статті**, що охоплює як ґрунтовні праці минулих років, так і останні наукові роботи. Деякі питання функціонування естрадного вокального та вокально-інструментального ансамблю відображені в дисертаціях С. Чернікової (2008) та І. Яркіної (2016). Комунікативні відношення в музиці досліджують Ю. Ніколаєвська (2021), Е. Кінг (2013), М. Ч. Лім (2014). До теми індивідуального виконавського стилю зверталися О. Сидоренко (2018), Н. Дрожжина (2008), А. Єфремова та Н. Буторина (2018). В останні п'ять років предмет вокально-ансамблевого виконавства привертав

увагу таких дослідників, як Л. Шаповалова, Ю. Ніколаєвська, Н. Михайлова, І. Романюк, Г. Хуторська (Sharovalova & Nikolaievskaya & Mykhailova & Romaniuk, & Khutorska, 2021), Ю. Савченко-Шлапак (2021), Т. Сідлецька (2018) та ін.

Питання, що стосуються комунікативних процесів у естрадному ансамблі, поки що не висвітлені достатньою мірою і потребують активної розробки.

**Мета статті** – визначити роль особистості соліста-вокаліста у комунікативному просторі сучасного естрадного вокального ансамблю на основі аналізу діяльності солістів відомого вокального квінтету «Pentatonix» (США). **Основними завданнями роботи** є: аналіз індивідуального виконавського стилю солістів-вокалістів ансамблю «Pentatonix»; визначення ролі кожного з них у формуванні цілісного сценічного образу колективу; узагальнення щодо впливу індивідуального виконавського стилю на формування комунікативного простору естрадного вокального ансамблю.

**Методологія дослідження.** Застосований *компаративно-аналітичний* дослідницький підхід, що дозволив зіставити суб'єкти комунікації естрадного вокального ансамблю для виявлення рівнів їх взаємодії, а також порівняти сценічні образи та виконавські прийоми солістів-вокалістів з метою визначення специфіки індивідуального виконавського стилю. *Жанрово-стильовий аналіз* використаний для визначення специфіки вокально-ансамблевої естрадної форми виконавства, *інтонаційний* – для виявлення особливостей співацької манери виконавців. Висновки щодо специфіки індивідуального виконавського стилю солістів та його проявів у комунікаційному полі естрадного вокального ансамблю зроблено на основі *емпіричного аналізу* відео- та аудіоматеріалів. *Структурно-функціональний підхід* дозволив з'ясувати особливості побутування складових сценічного образу та виконавського стилю на комунікаційних рівнях соліста-ансамбліста й вокального ансамблю в цілому, взаємозв'язки та синхронне функціонування останніх як цілісної системи.

**Виклад основного матеріалу.** Поняття «комунікативний простір», запозичене з лінгвістики, увійшло до музикознавства у другій половині ХХ ст. Воно активно розробляється і в інших науках: філософії (М. Бубер, М. Каган, В. Миронов, А. Назарчук), культурології (І. Корсакова, Р. Перцовська, І. Кондратьєва, Л. Кир'янова, О. Запесоцький), соціології (Ю. Хабермас, Т. Адорно, В. Конецька), психології (В. Кочнев, В. Кашницький, М. Андріанов, В. Кабрин).

Ракурс дослідження комунікативного простору в соціології, яка розглядає його як форму соціальної реальності, всередині якої виробляються групові та індивідуальні поведінкові настанови, особливо цікавий для музичного мистецтва та його естрадного спрямування зокрема. Комунікативний простір ототожнюється з поняттям «соціокультурного простору» й розглядається як особлива сукупність, яка є «результатом генези та функціонування культури у взаємозв'язку із соціальними параметрами» (Дулина & Естрина, 2007: 14). У широкому сенсі комунікативний простір постає як «середовище, в якому протікають соціальні, культурні, духовні процеси», як зазначає В. Маслова (2017: 18).

Ці аспекти знаходять втілення і в діяльності сучасного естрадного вокального ансамблю. На нашу думку, на вивчення його комунікативного простору доречно спроектувати думку відомого філософа і культуролога М. Кагана (1972: 8) щодо необхідності «виявити координаційні та субординаційні зв'язки між рівнями художньо-творчої діяльності, щоб досягнути законів внутрішньої організованості світу мистецтв». Подібно до мистецького простору взагалі, комунікативний простір естрадного вокального ансамблю являє собою сукупність сфер спілкування, слугує полем взаємодії різних рівнів, таких як:

- «композитор-виконавець»;
- «виконавець-музичний твір»;
- «виконавець-слухач (глядач)».

У площині естрадного ансамблевого виконавства до зазначених рівнів взаємодії додаються спеціальні:

- внутрішньоансамблева комунікація «ансамбль–соліст-вокаліст»;

- «виконавець (тут і далі мається на увазі ансамбль) – режисер-постановник»;
- «виконавець – виконавець (інші виконавці та учасники концертного колективу, наприклад, хореографічна група та ін.)»;
- «виконавець – аранжувальник»;
- «виконавець – звукорежисер».

Структурній організації естрадного вокального ансамблю притаманний непосійний характер та поліморфність проявів. Це не лише ускладнює процеси систематизації подібних формацій за типами, а й робить перелік видів комунікативних взаємодій практично безмежним. Оскільки пропонуване дослідження є скоріш розвідкою, точний перелік рівнів комунікативної взаємодії (у межах діяльності естрадного вокального ансамблю) не є його основним завданням. Висновки підсумовують досвід особистої багаторічної практики автора у складі вокальних ансамблів, а також результати аналізу музичної діяльності широко відомого колективу «Pentatonix».

Естрадна концертна практика характеризується підвищеним ступенем взаємодії з глядачем. Одним з найважливіших рівнів комунікативного простору естрадного ансамблю (як і будь-якого музичного колективу) є міжособистісне спілкування, яке, через прояви індивідуального виконавського стилю, суттєво впливає на кінцевий результат творчої діяльності. На нашу думку, особистісні характеристики мають визначальний вплив на формування неповторного стилю, що в широкому контексті визначають як «манеру» виконання. Як зазначають Ларрі Х'елл та Деніел Зіглер (Hjelle & Ziegler, 1992), на сьогоднішній день не існує єдиного загальноприйнятого визначення особистості, так само, як і єдиної теорії особистості, здебільшого трактування дослідників зводяться до загальної ідеї індивідуальних особливостей та відмінностей.

Оскільки наше дослідження належить до царини музикознавства, а не психології, розглянемо не модель особистості, а, радше, результат її проявів, які виражаються в індивідуальній манері соліста-вокаліста естрадного ансамблю.

Аналіз творчої діяльності сучасних естрадних виконавців дозволяє переконатися, що успіх сучасного колективу значною мірою залежить від творчої індивідуальності та харизматичності ансамблів. Подібно до естрадного соліста-вокаліста, вокальний ансамбль стає носієм якостей, властивих професії актора (зовнішня привабливість, харизма, яскрава індивідуальність, комунікабельність, пластичність, здатність до перевтілення та ін.). Про необхідність для вокаліста володіти цими навичками та вміннями нагадував ще К. Станіславський: «Потрібно, щоб вся людина у вас співала, а не лише голосовий апарат. Публіці ... не потрібні звуковидобувальні машини, а потрібні живі люди, які співають» (цит. за: Антарова, 1952: 3).

Серед індивідуальних рис сучасного естрадного вокального ансамблю на перший план виходить неповторна співацька манера, що характеризує, насамперед, соліста-вокаліста. В широкому значенні – це «обличчя», яке формує творчу індивідуальність, пізнаваність, унікальність виконавського колективу.

Вокальний ансамбль «Pentatonix», заснований 2011 р. в Арлінгтоні (штат Техас, США), успішно існує в такому складі:

- Скотт Річард Хоуїнг – тенор-баритон,
- Мітчелл Кобі Майкл Грассі – тенор-сопраніст,
- Кірстін Мальдонадо – сопрано,
- Кевін Олусола – бітбоксер,
- Метт Саллі – бас (2017 р. замінив Авріеля Каплана, першого виконавця партії басу).

Ансамбль швидко набув популярності й до 2017 р. став триразовим володарем престижної музичної премії Американської академії звукозапису «Grammy» в номінаціях: «Найкраще інструментальне аранжування або аранжування а cappella» за пісню «Daft Punk» (2015), «Найкраще інструментальне аранжування або аранжування а cappella» за пісню «Dance of the Sugar Plum Fairy» (2016) та «Найкраще кантрі-виконання» – «Jolene» (2017). Колектив «Pentatonix» не додержується певного стилю естрадної музики, віддаючи перевагу поєднанню різних напрямків, єдине, що залишається незмінним – виконання

*a capella*, оскільки ансамбль зазвичай не використовує у своїх концертах інструментальний акомпанемент чи фонограму.

Дослідження творчості «Pentatonix» дає всі підстави відзначити високий професіоналізм та вокально-ансамблеву майстерність його солістів. Бездоганно побудовані гармонічні структури, абсолютна метроритмічна збалансованість, врівноваженість партій, грамотна побудова музичної форми творів, що виконуються – відмінні риси «Pentatonix», які з перших прослуховувань справляють сильне враження на слухача.

Цей американський колектив розширює межі традиційних академічних уявлень про ансамблеве виконавство. Це не лише злагодженість, чіткий взаємозв'язок, єдність самостійних складових, це – грамотне поєднання образів та артистичних індивідуальностей всіх учасників групи. Відмінною рисою колективу є яскрава індивідуалізація постатей солістів, прагнення створити для кожного максимально несхожий на інших учасників колективу сценічний і психологічний образ, манеру поведінки і виконання композиції.

Вивчення концертної практики ансамблю «Pentatonix» показує, що чим ефективніше виявляються особистісні якості соліста, чим яскравішими є прояви його індивідуального виконавського стилю, тим більший інтерес творчість колективу викликає у слухача / глядача. Отже, яскрава особистість виконавця-ансамбліста підвищує рейтинги успішності та пізнаваності того чи іншого ансамблевого формування. Розглянемо далі шляхи, завдяки яким уможливлються прояви особистісних рис солістів ансамблю «Pentatonix», що послідовно формують індивідуальний виконавський імідж.

Кожен артист цього колективу є носієм яскраво окресленого образу. Це проявляється на різних рівнях: тембр та діапазон голосу, костюм, особливості конферансу, хореографія, пластика, комунікативність. Скотт Річард Хоуїнг, провідний тенор ансамблю, втілює модель підкреслено доглянутої та стильної молодого людини, на молодіжному слензі найчастіше званої «метросексуалом». Костюми С. Р. Хоуїнга (форма зачіски,

сценічний грим, взуття, деталі одягу та аксесуари) підкреслюють цей образ. Як правило, на сцені Хоуїнга можна бачити з високо зачесаним волоссям, у звужених джинсах або штанах, щільно прилеглий до тіла сорочці, яка може бути доповнена приталеним піджаком або стильною курткою. Нерідко вдало застосованим аксесуаром стає тонка краватка. Хоуїнг – найвищий на зріст учасник ансамблю, і його костюми підкреслюють цю його особливість. Поведінка Хоуїнга на сцені та особливості спілкування із глядачами віддзеркалюють відкритий, компанійський характер «свого хлопця», сміливого й доволі зухвалого, але, водночас, тактовного й досить чуттєвого юнака. Його рухи розкуті, іноді дещо незграбні, але не випадають із загального хореографічного малюнку. Ці характерні риси образу Хоуїнга стосуються й вокальної манери співака: підкреслена свобода володіння голосом, світлі відтінки тембру, рухливість, що проявляється не в останню чергу в дрібній мелізматизації мелодії, сміливість співу у високій теситурі. Усе зазначене формує яскравий неповторний виконавський стиль соліста, знаний і схвалений значною частиною шанувальників «Pentatonix», що у процесі ознайомлення з відеозаписами концертів ансамблю добре простежується з реакції глядача (див. Pentatonix, 2018a<sup>1</sup>; 2018b).

Кардинально іншим постає образ Кевіна Олусоли, бійбоксера ансамблю. Цьому солістові-ансамблісту афроамериканської зовнішності притаманний образ розкутого виконавця у стилях вуличної субкультури – репу та хіп-хопу. На відміну від Хоуїнга, Олусола носить лаконічну коротку чоловічу зачіску. В його сценічному вбранні частіше, ніж у інших солістів ансамблю, можна побачити футболки, безрукавки, кросівки або спортивні туфлі, напівспортивні балахони та широкі штани. Однак його образу не суперечать й більш суворі елементи одягу (сорочки, піджаки, штани та ін.), які, тим не менш, не заважають свободі пластики артиста. У спілкуванні з публікою Олусола продовжує лінію поведінки «хлопця зі сусідньої вулиці». Його інтонації

---

<sup>1</sup> Концерт 19.07.2018 р. у м. Ірвін, Каліфорнія, США, та аудіозапис відомого альбому різдвяних пісень «Christmas Is Here».

часто наполегливі, провокаційні, але не агресивні. В ансамблі «Pentatonix» Кевін виконує партії бітбоксу та репу, в яких досить часто (залежно від характеру композиції) підбадьорює аудиторію та включає її до комунікації характерними для стилю «реп» вигуками: «Common!» («Давай!»), «Yeah!» («Так!»), «Put your hands up!» («Руки догори») та ін. Ці вставки заохочують публіку, залучаючи її до активної участі в концертному процесі та взаємодії з виконавцем. Пластика Кевіна Олусоли досить розлога, рухи пружні та дещо брутальні, часом проглядає характерна для хореографії стилю «хіп-хоп» сутулість. Проте в загальному враженні від образу Олусоли переважають ознаки вишуканого смаку, інтелігентності артиста. І, незважаючи на навмисно підкреслювану ним «вуличність», публіка віддає належне високій культурі виконавця. Образ Кевіна Олусоли яскраво контрастує з образами інших солістів ансамблю. Це відбивається і в реакції глядачів, які активно вітають не лише сольні партії вокаліста, а й кожен його появу на сцені.

Ще один соліст ансамблю «Pentatonix», Мітчелл Кобі Майкл Грассі – тенор-альтіно, представляє образ підкреслено жіночної молодого людини. Як на сцені, так і в ЗМІ Мітч Грассі відкрито заявляє про свою нетрадиційну орієнтацію, що стосується не лише способу життя, але й сценічного вигляду артиста, внаслідок чого його виконавський стиль набуває певних особливостей. Гардероб Грассі зазвичай насичений елементами жіночого одягу. Образу вокаліста властиве поєднання екстравагантних зачісок з широкими брюками, шортами трохи вище колін, піджаком або відкритою сорочкою, використання квіткових орнаментів, нерідко й взуття на підборах або платформі. Доволі часто застосовується макіяж. Мабуть, доречно буде назвати Мітча Грассі найбільш фріковим вокалістом ансамблю. Рисами жіночності позначений і виконавський стиль тенора-альтіно, партія якого щільно взаємодіє з партією Кірстін Мальдонадо – єдиної дівчини ансамблю. Манера співу та поведінки Грассі досить м'яка, чуттєва, рухи плавні та дещо тендітні. Оскільки теситура партії цього соліста розташована

близько до верхньої межі виконавського діапазону тенору, тембр його голосу максимально легкий, прозорий. Мелодичний малюнок партії соліста рясно прикрашений мелізматичними вставками, що не тільки притаманне високому чоловічому голосу, а й перетворюється на ознаку індивідуального стилю вокаліста. Манера спілкування співака із глядачем відповідає заявленому образу: розмовні інтонації протяжні, м'які, «ковзаючі», багато в чому явно «жіночі». З огляду на сучасну позицію світової спільноти, націлену на гендерну рівність та сприяння толерантному ставленню до людей нетрадиційної орієнтації, образ Грассі стає чимось більшим, ніж виконавська знахідка. Своєю щирою та відкритою манерою поведінки, що не приховує нюансів його особистого життя, вокаліст наче маніфестує рівність гендерних вподобань, даючи можливість багатьом своїм прихильникам почуватися більш впевнено та розкуто. Безумовно, ця свідомо позиція позначається й на індивідуальному виконавському стилі ансамбліста, знаходячи підтримку і в широкій публіки. Як свідчить аналіз численних відеозаписів концертів «Pentatonix», неординарна постать Мітчелла Грассі є однією з найбільш визнаних та успішних серед п'яти іміджевих знахідок солістів ансамблю.

Єдиний жіночий голос колективу «Pentatonix», Кірстин Мальдонадо, є носієм цілком класичного образу сучасної дівчини. Її вигляд не надто епатажний (за мірками сучасних тенденцій моди та стилю), а улюбленим вбранням є здебільшого сукні «міні», різного роду спідниці та блузи, часто прикрашені стразами та паетками; з'являються й більш сміливі боді (англ. «bodysuit») поряд із легінсами (лосинами), що підкреслюють витончену фігуру артистки. Тобто образ Кірстин уповні відповідає жіночості сучасної солістки естрадного спрямування. Манера спілкування Кірстин дуже відкрита, дружня, й формує у публіки відчуття особистого приятельського зв'язку з виконавицею. За контрастом з рештою учасників ансамблю, які належать до протилежної статі, як пластика, так і хореографія К. Мальдонадо роблять загальний образ «Pentatonix» суттєво яскравішим. Її природна жіноча поведінка й неповторна виконавська манера

логічно доповнюють імідж квінтету, створюючи необхідний акцент та надаючи завершеність і цілісність сценічному образу колективу. Вокальна манера К. Мальдонадо корелює зі стилями виконання двох інших основних солістів ансамблю, С. Хоуїнга й М. Грассі, та створює з ними гармонійну триєдність. Інтонації співачки проникливі та наповнені щирим почуттям. Тембр її голосу світлий, яскраво виражене драматичне наповнення йому не властиве, що, однак, не обмежує вокалістку в пошуках цікавих та оригінальних звучань в залежності від особливостей конкретної композиції.

П'ятий соліст ансамблю – Метт Саллі, виконавець басової партії. На початку творчої діяльності колективу цю партію співав Авріель Каплан, який пізніше (2017 року) покинув ансамбль із власних міркувань. Образ Метта справедливо вважають найбільш вираженим. Як правило, цього темношкірого соліста-ансамбліста можна бачити у стриманих сорочках, класичних костюмах. Це найменш епатажний ансамбліст «Pentatonix», йому не властиві «кричущі» способи привернення уваги глядача. Але на тлі інших солістів «спокійний» характер образу Метта Саллі постає як досить контрастний та нетривіальний, що, безумовно, виокремлює вокаліста й додає йому особливого шарму. У сфері конферансу М. Саллі вторить манері спілкування К. Олусоли – іншого афроамериканця ансамблю, але, на відміну від Кевіна, Метту властиві стриманість та м'якість образу. Втім, вони не є свідченням того, що артист затиснутий та неповороткий на сцені. Його образ – відкритий, одвертий і спонукає до щирого спілкування. Вокаліст увійшов до складу «Pentatonix» лише у 2017-му, й при вивченні творчості колективу виникає враження, що пошук унікального образу продовжується, як і становлення індивідуального виконавського стилю талановитого артиста.

Важливо окремо зазначити, що після зміни соліста як звучання, так і зовнішній вигляд колективу істотно змінилися. Цей факт, на нашу думку, підтверджує гіпотезу про унікальну роль особистості соліста в сучасному естрадному вокальному ансамблі, де

артист-ансамбліст є не лише виконавцем партії, а й носієм неповторного образу, яскравої харизми. Останнє має безпосередній та незаперечний вплив на формування індивідуальної виконавської манери і власне ансамбліста, і ансамблю в цілому.

**Висновки.** Проведення «вертикалі» крізь вищенаведені дані щодо особистісних характеристик та, як наслідок, рис індивідуальної виконавської манери кожного з ансамблістів колективу «Pentatonix» робить помітною акцентуацію не тільки (і навіть не стільки) вокальних особливостей голосу, а того, як вони виявляються в процесі концертного виступу завдяки сценічним образам артистів. Притаманна кожному солістові ансамблю унікальна манера виконання, лише йому властиві особливості спілкування з публікою, харизматичність, індивідуальна пластика та поведінка на сцені, пізнаваний тембр голосу – тобто індивідуальний стиль виконання соліста-вокаліста – дозволяють розширити палітру засобів впливу на глядача та подарувати йому ще більше вражень та позитивних емоційних сплесків. Музична вистава стає більш видовищною та вражаючою завдяки успішному функціонуванню солістів у комунікативному просторі естрадного ансамблю на різних рівнях взаємодії – від міжособистісного спілкування до комунікації із широким загалом слухачів / глядачів. Це значно підвищує рівень популярності колективу та сприяє його визнанню публікою, реакція якої є найважливішим критерієм успішності артистів в естрадному виконавстві.

Таким чином, ми приходимо до твердження, що категорія індивідуального виконавського стилю має вирішальне значення для комунікативності естрадно-ансамблевої діяльності та є основним інструментом у формуванні комунікативних зв'язків ансамблістів. Вона визначає весь спектр взаємодій окремого вокаліста і як одиниці ансамблю, і як складової цілісного організму виконавського колективу.

Залучення публіки до активної участі в естрадній музичній виставі психологічно зближує музиканта з глядачем, дозволяє відчувати його особистісні переживання й подолати бар'єр, що

розділяє артистичний та глядацький простори, відчуті причетності кожного до неповторної атмосфери події. Усе це поле взаємодії – комунікативний простір естрадного ансамблю – стає умовою народження особливої соціальної єдності «тут і зараз», дає відчуття унікальності моменту, єднання комунікативного реципієнта з особливою спільнотою людей, соціальною групою, загальними цінностями, відносинами та цілями.

Наведений аналіз показав, що на формування індивідуального виконавського стилю незаперечний вплив має особистість соліста-вокаліста, яка не просто є складовою частиною ансамблю, а відіграє визначальну роль, привертаючи увагу глядача завдяки особистісному модусу кожного ансамбліста. У цьому ракурсі **перспективним** у дослідженні питання комунікативності сучасного естрадного ансамблю виявляється розгляд унікальної ролі його вокаліста як одиниці, що формує генеральний образ колективу.

#### ЛІТЕРАТУРА

- Антарова, К. Е. (1952). *Беседы К. С. Станиславского в студии Большого театра в 1918–1922 гг.* (3 изд.). Москва: Искусство.
- Дрожжина, Н. В. (2008). *Вокальне виконавство в системі музичного мистецтва естради.* (Дис. ... канд. кистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків.
- Дулина, Н. В. & Естрина, О. В. (2007). Социокультурное пространство: определение понятий. *Человек. Культура. Общество*, 5, 13–15.
- Ефремова, А. & Буторина, Н. (2018). Инновации в профессиональном и профессионально-педагогическом образовании. *Материалы 23-й Международной научно-практической конференции, 24–25 апреля 2018 г., Екатеринбург. Российский государственный профессионально-практический университет*, 532–535.
- Каган, М. (1972). *Морфология искусства: историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусства.* Москва: Искусство.
- Маслова, В. (2017). Коммуникативное пространство как важнейшая категория современной лингвистики и лингвокультурологии. *Вестник РУДН. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика*, 8 (1), 17–23.
- Ніколаєвська, Ю. (2021). *Музична комунікація як інтерпретативний феномен (на прикладі творчості ХХ – початку ХХІ ст.).*

- (Автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Сидоренко, О. (2018). *Індивідуальний виконавський стиль в системі ансамблевого музикування (на прикладі камерної скрипкової сонати)*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Чернікова, С. (2008). *Генеza естрадного вокально-ансамблевого виконавства та шляхи його професіоналізації*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Яркіна, І. (2016). *Вокально-інструментальний ансамбль у стилі funk*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.
- Hjelle, L. L., & Ziegler, D. J. (1992). *Personality Theories: Basic Assumptions, Research, and Applications*. (3 Rev. ed.). New York: McGraw-Hill.
- King, E. (2013). Social Familiarity: Styles of Interaction in Chamber Ensemble Rehearsal. *Music and familiarity: listening, musicology and performance*, 253–270.
- Lim, M. C. (2014). In pursuit of harmony: The social and organisational factors in a professional vocal ensemble. *Psychology of music*, 42 (3), 307–324. DOI: 10.1177/0305735612469674
- Pentatonix – Live – 7/19/18 – Irvine, CA – Five Point Amphitheatre. (2018a). Retrievd from: <https://www.youtube.com/watch?v=L6qfvDtUVQ8>
- Pentatonix. Christmas Is Here (album). (2018b). Retrievd from: <https://open.spotify.com/album/6thZNGX8hUVSjUrQJgPB9b>
- Savchenko-Shlapak, Y., Savchenko, R., & Qianyi, P. (2021). Vocal ensemble: organization and functioning in the musical and educational environment. *Laplage em revista*, 7(3), 71–79. <https://doi.org/10.24115/S2446-62202021731258p.71-79>.
- Shapovalova, L. & Nikolaievskaya, Y. & Mykhailova, N. & Romaniuk, I., & Khutorska, A. (2021). Vocal and choir performance in the music and theater university (psychological and communicative aspects). *AD alta-journal of interdisciplinary research*, 11(2), special issue 20, 141–146.
- Sidletska, T. (2018). The male vocal ensemble “Brevis” of Vinnytsia college of culture and arts named after M. D. Leontovych: it’s creavity and value for the development of vocal art of Vinnytsia region. *National Academy of Managerial Staff of Culture And Arts Herald*, 2, 275–278.

**Oksana Klimova**

Kharkiv Academy of Humanities and Education,  
Lecturer

e-mail: klimova.diss@gmail.com

ORCID iD: 0000-0003-0051-635X

## **INDIVIDUAL PERFORMANCE STYLE OF A SOLOIST-VOCALIST IN THE COMMUNICATIVE SPACE OF A POP VOCAL ENSEMBLE**

**Statement of the problem.** *The article examines the role of individual performance style of a soloist-vocalist in the communicative space of a modern pop vocal ensemble. The analysis of recent publications on the topic (I. Yarkina, 2016; E. King, 2013; C. Lim (2014); O. Sidorenko (2018), L. Shapovalova & Y. Nikolaievskaya, & N. Mykhailova, & I. Romaniuk, & A. Khutorska, 2021; Y. Savchenko-Shlapak & R. Savchenko, & Q. Pan, 2021; T. Sidletska, 2018 and others) demonstrates that the issues of communicative processes in a pop vocal ensemble stay unlighted today and require of active development.*

**The purpose of the study** is to define a role of a soloist-vocalist personality in the communicative space of a modern pop vocal ensemble basing on the analysis of the famous pop vocal quintet “Pentatonix” soloists activity. **The main tasks** of the study are: to analyze the individual performance style of the «Pentatonix»’ soloists-vocalists; to define the role of each in formation of a holistic scenic character of the group; to generalize the main idea about the influence of an individual performance style on the formation of a communicative space of a pop vocal ensemble. In the research process the comparative-analytical, genre-style, intonation, structural-functional, empirical **methods** were used.

**Results.** *The analysis of the individual performance style of each soloist of the “Pentatonix” ensemble demonstrates its direct influence on the formation of the general image of the ensemble. The musical performance becomes more spectacular and impressive due to the successful functioning of the solo in the communicative space of the pop ensemble. The involvement of the public in active participation in the performance by using the peculiarities of the individual performance style of the soloists joints the performer to the individual psychical experience of each spectator; overcomes the*

*barrier that separates the artistic and spectator space, that allows to feel the connection of each in unique atmosphere of the event. It is one that essentially rises the level of popularity of a musical collective and helps to its recognition by public, whose reaction is a most impotent criteria of artist success in the variety performing.*

*So, in conclusion we come to the declaration that the category of the individual performance style occupies a determine position in communicative activity of a pop ensemble and is a main instrument forming the communicative connections of ensemble's members.*

**Key words:** *pop vocal ensemble, communicative space, soloist-vocalist, individual performing style, stage image, communication.*

#### REFERENCES

- Antarova, K. E. (1952). *K. S. Stanislavsky's Conversations in Bolshoy Theatre's Studio in 1918–1922 years*. (3<sup>rd</sup> ed.). Moscow: Art [in Russian]
- Chernikova, S. (2008). *The genesis of pop vocal and ensemble performance and ways of its professionalization*. (Candidate's dissertation). Kharkiv State University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky [in Ukrainian].
- Drozhzhyna, N. V. (2008). *Vocal performance in the system of music variety*. (Candidate dissertation). Kharkiv State I. P. Kotlyarevsky University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Dulina, N. V. & Estrina, O. V. (2007). Sociocultural space: definition of concepts. *Human. Culture. Society*, 5, 13–15 [in Russian].
- Efremova, A. & Butorina, N. (2018). Innovations in professional and professional pedagogical education. *Proceedings of the 23rd International Scientific and Practical Conference, April 24–25, 2018, Ekaterinburg*, 532–535. Russian State Vocational Practical University, 532–535 [in Russian].
- Hjelle, L. L., & Ziegler, D. J. (1992). *Personality Theories: Basic Assumptions, Research, and Applications*. (3 Rev. ed.). New York: McGraw-Hill [in English].
- Kagan, M. (1972). *Morphology of art: a historical and theoretical study of the internal structure of the art world*. Moscow: Art [in Russian].
- King, E. (2013). Social Familiarity: Styles of Interaction in Chamber Ensemble Rehearsal. *Music and familiarity: listening, musicology and performance*, 253–270 [in English].
- Lim, M. C. (2014). In pursuit of harmony: The social and organisational factors in a professional vocal ensemble. *Psychology of music*, 42(3), 307–324. DOI: 10.1177/0305735612469674 [in English].
- Maslova, V. (2017). Communicative space as the most important category of modern linguistics and linguocultural studies. *PFUR Herald. Series: Theory of language. Semiotics. Semantics*, 8 (1), 17–23 [in Russian].

- Nikolaievskaya, Yu. (2021). *Musical communication as an interpretative phenomenon (on the example of creativity of the XX–beginning of the XXI century)*. (Extended abstract of Doctor's dissertation). Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts [in Ukrainian].
- Pentatonix – Live – 7/19/18 – Irvine, CA – Five Point Amphitheatre. (2018a). Retrived from: <https://www.youtube.com/watch?v=L6qfvDtUVQ8> [in English].
- Pentatonix. Christmas Is Here (album). (2018b). Retrived from: <https://open.spotify.com/album/6thZNGX8hUVSjUrqJgPB9b> [in English].
- Savchenko-Shlapak, Y., Savchenko, R., & Qianyi, P. (2021). Vocal ensemble: organization and functioning in the musical and educational environment. *Laplage em revista*, 7(3), 71–79, <https://doi.org/10.24115/S2446-62202021731258p.71-79> [in English].
- Shapovalova, L. & Nikolaievskaya, Y. & Mykhailova, N. & Romaniuk, I., & Khutorska, A. (2021). Vocal and choir performance in the music and theater university (psychological and communicative aspects). *AD alta-journal of interdisciplinary research*, 11(2), special issue 20, 141–146 [in English].
- Sidletska, T. (2018). The male vocal ensemble “Brevis” of Vinnytsia college of culture and arts named after M. D. Leontovych: it's creavity and value for the development of vocal art of Vinnytsia region. *National Academy of Managerial Staff of Culture And Arts Herald*, 2, 275–278 [in Ukrainian].
- Sidorenko, O. (2018). *Individual performance style in the system of ensemble music making (on the example of a chamber violin sonata)*. (Candidate's dissertation). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts [in Ukrainian].
- Yarkina, I. (2016). *Vocal and instrumental ensemble in the style of funk. (Extended abstract of Candidate's thesis)*. Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 13 грудня 2021 р.

UDC 780.643.2.071.2(73)(092)

DOI 10.34064/khnum1-6107

*Zhang Qi*

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
postgraduate student,  
Department of Interpretation and Analysis of Music  
e-mail: 925726588@qq.com  
ORCID iD: 0000-0003-3844-6043

## LESTER YOUNG'S PERFORMANCE POETICS AND PERFORMANCE STYLE: THE EXPERIENCE OF ANALYSIS

*The research focuses on the system of performance resources of expression of a jazz musician, which received the title of “performance poetics” and “performance style”. L. Young’s creative work has repeatedly been the subject of research, in particular, in publications by L. Porter (1981) and D. Daniels (1985; 2002; 2005), one of the outstanding biographers of the jazz master. D. Gelly (2007) includes L. Young into the pantheon of the most influential jazz performers reflecting the components of his performance style. J. P. De Lucia (2017) calls L. Young a key figure at the beginning of swing era. **The scientific novelty** of our study lies in the development of aspects of the analysis of the performance poetics of jazz musicians basing on L. Young’s creativity. **The purpose of the article** is to identify the parameters of Lester Young’s performance poetics. As the **research methods** the communicative-interpretative, systematic, stylistic approaches and the performance analysis are used. The analysis of performance poetics is based on the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts musicologists’ developments: by L. Shapovalova (2007) devoted to the “performance time-space” concept and Yu. Nikolaievskya’s monograph (2020) on the performance interpretology.*

***The results** of the study are based on the analysis of L. Young’s compositions the “Squabblin” and the “Blue Devils Blues”; on his work as a soloist-improviser in King Oliver’s orchestra and in the band “Blue Devils”. **Conclusion** supports the idea of performance poetics as an artistic system, which is a “reflection of*

*the musician's interpretative thinking" (Nikolaievska, 2020) in such parameters as melody, metro-rhythm, tonality, harmony, texture and the corresponding "toponyms" – articulation, tempo-rhythm, dynamic score, and "toponymics" as performance reproduction of texture. It is articulated on such positions as unique timbre and sound production (specific position of the mouthpiece), expansion of harmonious thinking (melodic use of fourths and fifths, "horizontal" concept of phrasing). L. Young's unique performing style is based on the principles of "stretched sound", "horizontal" concept of improvisation, intense vibrato and the formation of a performance as a reflection act.*

**Key words:** *performance poetics, Lester Young's creative work, saxophone timbre, performance analysis, performance style, harmonious thinking, horizontal concept of jazz improvisation.*

**Introduction** (*the analysis of recent research and publications, statement of the problem*). The research focuses on the system of performance resources of expression of a jazz musician, which received the title of "performance poetics" and "performance style".

L. Young's creative work has repeatedly been the subject of research, as evidenced by a significant body of sources<sup>1</sup>. Many publications belong to L. Porter, in particular, in one of them the author analyses the components of L. Young's early style (Porter, 1981). One of the outstanding biographers of the master is D. H. Daniels, the author of a fundamental work (2002) that contains the most complete volume of information about the cultural roots of the jazz musician and his style, and a number of articles (Daniels, 1985; Daniels, 2005). D. Gelly (2007), while including L. Young into the pantheon of the most influential jazz performers, reflects on the components of his performance style and seeks to understand what this stylistic influence was on the art of jazz improvisation and the process of updating jazz style in general. J. P. De Lucia (De Lucia, 2017) considers L. Young a key figure at the beginning of swing development. On the example of the solo «Lester Leaps In», he

---

<sup>1</sup> The name of L. Young is in all encyclopedic editions, dictionaries, books on the history and theory of jazz (Blesh, 1971; Büchmann-Møller, 1990; Evensmo, 1977; Martin, 2004) etc.

analyses the specific elements of improvisation that led to the creation of a new jazz dictionary.

All of the above makes the study of L. Young's work within the framework of modern jazz, in particular, such concepts as "performance style" and "performance poetic" are relevant. **The scientific novelty** of our study lies in the development of aspects of the analysis of the performance poetics of jazz musicians basing on L. Young's creativity.

**The purpose of the article** is to identify the parameters of Lester Young's performance poetics.

**The research methodology.** As the research methods the communicative-interpretative, systematic, stylistic approaches and the performance analysis are used. The analysis of performance poetics is based on the scientific developments of musicologists of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts: by Yu. Vakhraniov (1994), L. Shapovalova (2007), Yu. Nikolaievskaya (2020). In particular, on those by the Department of Interpretology and Analysis of Music, which develop positions relevant to the modern description of the performance processes. This is L. Shapovalova's research (2007) devoted to the concept of "performing time-space", Yu. Nikolaievskaya's monograph on the performance interpretology, where the author formulates the concept of "performance poetics" as an artistic system that is "a reflection of the interpretative thinking of a musician" (Nikolaievskaya, 2020: 217). She names its constant elements ("performing style"), such as melody, metro-rhythm, mode harmony, texture, denotes the corresponding "toponyms" (articulation, tempo-rhythm of the composition, dynamic score) and "toponymics" as a performance reproduction of texture [ibid.]. Focusing on the proposed positions as an algorithm for analysing the performance poetics of a musician, let us turn to the analysis of L. Young's creative activity and compositions.

**Presentation of the main material.** Douglas Daniels, one of Lester Young's biographers, in his fundamental work «Lester Leaps In: The Life and Times of Lester "Pres" Young», quotes the saxophonist Eddie Barfield, a contemporary of Lester Young, on

his performance style: «He played the tenor in the viola performing style» (Daniels, 2002: 107). The trumpeter Leroy White said that «Lester...played what no one else thought. He was full of ideas» (Daniels, 2002: 133).

During the improvisation, the musicians relied mostly on the melody and notes of the chord. In the 1930s musicians of a more advanced level, such as Duke Ellington or Lester Young, began experimenting with further chord expansion, such as the  $D_7$  chord, where they could play a ninth, an eleventh, and a thirteenth. Another performance means of expression in L. Young's legacy is the use of a scale of four sounds. It consists of notes of minor triads scales with an additional sixth. Despite the fact that such a scale contains the prime, third, fifth and sixth of the scale of the melodic minor, on which the chord is based, it can also be played on chords of major and minor scales.

Traditionally, the prime, third, fifth and seventh are considered as chord sounds. That is, with the help of these sounds it is possible to determine the quality of the chord: whether it is major, minor or dominant. This definition had existed for several centuries in classical music, and until the 1940s in jazz. But in the case of some more modern chords, the traditional understanding of chord sounds is not relevant. For example, the sounds that determine the quality of *sus* chord are a prime, fourth, and seventh. Thus, jazz pianists and guitarists play these sounds to build the harmony of the *Csus* chord. Similarly, the *susb9* chord consists of the prime, fourth, and actually the reduced ninth.

In the swing era, pentatonic scales became popular among jazz musicians. Lester Young also used pentatonics during improvisational solos in many compositions.

For jazz, as an improvisational, oral culture, the massiveness of the musical process has always been of considerable benefit. It formed ensembles of the playing type, but not the performance one. The musical themes of their repertoire were based on certain general harmonic and structural principles, the musicians made the arrangements orally; they were not recorded in the musical text,

and were created on stage at the very moment of performance. Each time the compositions had a different sounding, and they appeared instantly and had to act on the listeners at a specific time. Lester Young tried to play the saxophone playing of his idol, Frankie Trumbauer. He repeated his style of sound production and phrasing. In the annotation to L. Young's album, O. Batashev (1989) touches on several important stylistic peculiarities of the performer. For example, the story of the formation of Young's sound qualities is interesting. In 1936, Count Basie invited two saxophonists, Lester Young and Herschel Evans, to join his ensemble. The latter was a tenor who played in the manner of Coleman Hawkins, with a three-dimensional, full, laryngeal "hot" sounding of the instrument. Young's sounding was concise and transparent, "cool", with unique, new at the time musical syntax and punctuation. Evans' swing was more straightforward, open, and Young's was thinner, more secretive, and more profound.

During his collaboration with the jazz vocalist Billy Holiday, Lester Young paid a lot of attention to the lyrics component. He knew the words of all the songs, which were performed, and focused on them during improvisations. Speech component also influenced the formation of Young's performance style, due to which his contemporaries claimed that "Young's saxophone could 'talk' " (Batashev, 1989).

Lester Young's performance style originated in King Oliver's orchestra, the repertoire foundation of which was blues. It is a simple, emotional and soulful playing that demonstrates deep penetrate in the aesthetics of the blues. During improvisational solos, Lester Young relied not only on "blues" notes and harmony, but also on pauses, exchange of musical phrases and remarks, patterns with other members of the ensemble. Critics associate such musical techniques with King Oliver and Jelly Roll Morton. At the same time, according to D. Daniels (2002), when creating new melodies, Young did not deviate from the melodies of the main themes and followed the jazz traditions of the corresponding era,

which (the tradition) was introduced by Jelly Roll Morton and the famous jazz clarinetist Sidney Bechet – never lose the focus on the melody and follow its development. Keeping the melody simple, combining notes in both pitch and rhythm, Young maintained blues traditions that originated with the unique source sites of the blues, the Mississippi and Southern Louisiana deltas, adapting the same techniques of playing that were used by King Oliver on the trumpet, and by Robert Johnson on the guitar. Lester Young projected it on the tenor saxophone. D. Daniels notes that King Oliver’s influence on Young was also in eccentric behaviour, habits and manners, as well as a tendency to tell interesting stories. The *“narrative” style of performance has become one of the dominant features of Lester Young’s style*. Thus, it is possible to make assumptions about the projection of the text on the musical performance of L. Young, the *formation of musical narrative as a component of performance poetics*, that in Young’s music making there is a flow of awareness, “automatic” writing. Interestingly, it was in the early 1920s that the same style emerged in the literature, the founder of which is considered J. Joyce. The creative work of writers – representatives of the next generation, “beatniks”, in turn, was formed under the influence of improvisations of jazz musicians of the “bop” era, which included Lester Young. This relationship – the flow of awareness in text format – in music format (jazz improvisation) – automatic writing of “beatniks” in a new round, rethinking the flow of awareness in both formats. While working in orchestras in the Southwest, Lester Young’s own style of music making was greatly influenced by arrangements. This period of Young’s creativity is associated with the work with the band of “Blue Devils”. D. Daniels singles out Buster Smith as one of the first arrangers, along with Jesse Stone and T. Terence Holder, who in their compositions took into account the individual characteristics of the band’s musicians. Smith arranged in such a way so as to emphasize Young’s unique talent as a “subversive” but full of mental feelings soloist. Leroy White explained: “Buster’s arrangements were different because he knew the possibilities and expressive potential of his

musicians and wrote personally for each” (as site Daniels, 2002: 138)<sup>2</sup>.

Following the example of Duke Ellington, Buster Smith began to add seventh and ninth chords to the harmony. He began experimenting with adding a sixth sound to the ninth chords, extending the harmony to all of the instruments of the band. Smith’s arrangements also caused some controversy. As one member of the ensemble noted, “white bands did not use [chords of seventh and ninth] because they heard it as false” (Daniels, 2002: 138). When Smith and other bold arrangers began to add fifth and sixth sounds to the chords, the sound of the chords changed completely. They no longer used harmony based on triads. The most outstanding songs recorded with “Blue Devils” – “Squabblin” and “Blue Devils Blues” – in both of them Lester Young participated.

As for the sound of Lester Young’s saxophone, D. Gelly (2007) notes that Young used about half the dynamic potential of his instrument when playing in Count Basie’s orchestra. However, he always placed the instrument at a close distance from the microphone. Some examples of his solo contain a real whisper. Despite Young’s dynamic range within the averages, his improvisational line always sounds tense, is clearly articulated and moves elegantly and logically. In Lester Young’s solo there is always “every second adjustment of tonal weight, ornamentation and balancing of note to note and phrase to phrase” (Gelly, 2007: 66). It is in this context that one can understand all his originality, which becomes all the more interesting when the simplicity of the means of expression is appreciated. For example, analysing Young’s solo in the first double of “Way Down Yonder”, D. Gelly draws attention to the unpretentious flow of arpeggios and fragments of scales, consisting of “trembling” eighths. All this is done according to a simple harmonic scheme, which the popular composition of 1922 has.

Lester Young’s performance style was an innovation in jazz in the 1930s and remains unsurpassed even today. He achieves the effect

---

<sup>2</sup> Following the example of Duke Ellington, Buster Smith began to add chords of seventh and ninth to the harmony.

by combining graceful sounding, micro-intonations and exquisite selection of notes. They can be simple, minimalistic, but not obvious. Young's phrases tend not to be based on stable chord sounds such as tonic, third and fifth, but on less stable ones such as sixth and ninth. The complex chromatic substitutions used by Coleman Hawkins were not in Young's sphere of interest. However, in the solo song "Way Down Yonder" one can see chromatic moves. In measure 20, Lester Young plays the descending arpeggio of the  $F_7$  chord and raises the fifth by a semitone. This alteration adds a specific colour to the chord. It reminds of incompleteness, uncertainty – the mood that Lester Young liked to embody. In this case, the solo sounds calm, smooth, but Young used the techniques of altered chords in other compositions to achieve the effect of strong emotional impact.

Some examples of the best compositions recorded by Lester Young can be heard on the tracks of Columbia 1939–40. For example, the song "Twelfth Street Rag" was recorded in April 1939. It has an interesting approach to the tonal plan. According to D. Gelly (2007), the listener may, at first glance, have the impression that the melody is hopeless, especially during the remarks of C. Basie and J. Jones in the introductory chorus. However, next there follows a light second chorus by C. Basie with an unexpected change of key from C to  $E \flat$  (C – E-flat), and Lester Young conducts two unsurpassed choruses. In this composition, his mastery of rhythm stands out, as he transforms slow, delayed phrases into energetic moving and motor improvisational line. In the second chorus there is a variety of sound, which is presented as short "portions" of passages with auxiliary fingering, owing to which there is a change in the timbre colour of individual sounds of the saxophone. At the same time, C. Basie's accompaniment is restrained but attentive, follows every movement of sound patterns and every nuance. D. Gelly sees the final part of the composition as confusing and vague. Despite this, the composition "Twelfth Street Rag" is a striking example of the embodiment of Lester Young's performance style.

Also noteworthy is the song "Clap Hands, Here Comes Charlie!", which was recorded in August 1939. According to its parameters, it

can be considered as a proto-bop, its super-fast tempo of performance is impressive – 288 beats per minute, the rapid and active beginning of the composition immediately creates the effect of tension, virtuosity, and accuracy. L. Young's solo in "Clap Hands, Here Comes Charlie!" at the same time, according to D. Gelly, is a model of balance and technical skill.

Other songs of the band from this period with Lester Young's outstanding solos include "Pound Cake", "I Never Knew", "Broadway", "Easy Does It", and "Louisiana". But one of them should be singled out especially – the song "Tickle Toe", the author of which is actually Lester Young. Although he is considered a co-author of several compositions by C. Basie (Lester made a significant contribution to them through riffs in numerous arrangements of heads, improvisational solos, which are also full of creative ideas). The composition "Tickle Toe" contains a theme of complex construction, written by Lester Young, but the orchestration belongs to Andy Gibson. Immediately after the exposition of the theme, a solo saxophone sounds, lasting 32 measures. It "sprouts" from the theme naturally and symmetrically, preserving certain logic of thematic development, so the solo forms one whole with the theme, and is perceived as one whole. When the theme is conducted at the end of the composition, it sounds changed. The change is in the use of an exact quote from Bix Biederbeck's solo from the song "When?" (its recording was made with Paul Whitman's Orchestra in 1928). This is a wonderful example of Lester Young's phenomenal musical memory, which was the subject of legend among musicians.

Jazz melodies with the word "Dream" in the title are mostly performed in minor keys and usually contain chords with a minor sixth (minor triad with the addition of a major sixth step). This chord is often used by Lester Young to create the effect of harmonic ambiguity in his solos.

The song "Lester Leaps In", the riff of which is based on the theme of J. Gershwin's "I Got Rhythm" is interesting, because it is considered as Young's "business card". His solo in this composition deserves attention for two reasons. First, it has a logically structured

construction, with a few offset phrases. Secondly, according to D. Gelly (2007), in this record C. Basie mistakenly enters at the beginning of the second chorus of Young, which creates a certain collision. Lester continues confidently until Basie stops to orient himself, and the order returns after eight measures. The second double was recorded, but Young's solo did not correspond to the creative idea of the composition, so the first double containing the collision got into the record. Also interesting is the case of a session recording at the Savoy studio, during the period when L. Young was the only soloist accompanied by C. Basie and the usual rhythm section. This is about a song called "Ghost of a Chance", with a continuous solo, even without a piano introduction, lasting 48 measures in a tempo of 56 beats per minute.

This material differed significantly from that which Lester Young played with Count Basie, so this new performance approach was not accidental. The uniqueness and beauty of Young's performance style lies in the individuality of his musical expression. He conveyed not only a blues mood, but also a precise state of mind. Not only sadness or longing, but such a mood, more like "tired obedience" (Gelly, 2007). One should also note the harmonious peculiarities of this composition: it is dominated by a chord with an altered fifth (#5), which can be observed 5 times during the chorus of 32 measures. This chord has always occupied an important place among the stylistic components of Lester Young's performance. The performer emphasized the chord by making short stops. Sometimes the chord needs to be expanded by adding a ninth. The centre of gravity is in the low register, only sometimes Young uses the upper range of the instrument, but without the enthusiasm, with which many other saxophonists (and wind instruments performers in general) play in the high register. In some cases, the improvisational line briefly features notes that are perceived as chromatic chord substitutions introduced by young bebop representatives. However, in these episodes, when the melodic line sounds semitone lower than expected, the effect of melancholic yawning is created. In addition to "Ghost of a Chance", which is performed in a slow tempo, other songs – "Blue Lester",

“Indiana” and “Jump, Lester, Jump” – are more mobile and energetic. Lester Young’s technicality and virtuosity, sharpened by instinctive understanding between him and C. Basie in these compositions is the most expressive.

At a deeper level, it can be argued that the stylistic features of Lester Young’s performance skills are one of the main factors influencing the formation and creative pursuits of Miles Davis. It follows that Young’s experiments also gave rise to the modal jazz of the 1960s, where improvisations were built by way of using various modes (folk music modes).

D. Gelly emphasizes the fact of mutual respect and creative interests between Lester Young and Miles Davis. In his autobiography, M. Davis claims that he learned the “moving style of playing” from Lester Young (Gelly, 2007: 144). This style is characterized by a gentle approach and concept and emphasizes one note, it based on the meaning of one note and its accentuation. He contrasts this with the bebop style of C. Parker and D. Gillespie, to which the credo “probably more than less” was attributed, and which used “too many fast notes and chord changes” (Gelly, 2007: 144).

On the other hand, Lester Young was looking for opposites, to some extent, of long sounds. It has been noted before that he did not want to perform fast chromatic sequences and chord changes. Instead, he tried to find his way through numerous chord structures, while emphasizing the melodic line. Young’s recordings with John Lewis show just such trends. As Gunther Schuler (1968) aptly points out, Young’s music making was mostly diatonic.

Conclusions. Despite the dominance of Hawkins on the jazz scene of the tenor saxophone, around 1930–1931, Lester Young formed his own style. He has never been an imitator, he has only been an innovator. Innovative features based on the analysis of compositions are marked by the parameters of performance poetics, which ultimately affects the formation of personal performance style. As the main ones, we single out the following toponyms.

1. *Unique timbre and sound production.* So, in order to add unique colouring to his instrument’s sounding, Lester Young turned

the mouthpiece so that the saxophone's bell was aimed at him (the performer). Given the acoustic nature of wind instruments and the acoustic perception of the performer's own sound on a wind instrument (which differs from the listener's perception of the same sound), this interesting and unusual invention helps of the musician to control and hear his own instrument better and more objectively. That is, it can be a question of *performance as a reflection act*.

2. *Expanding harmonious thinking*. Yes, his emphasis on both the melodic use of fourths and fifths and the harmonious use of the sixth and ninth steps in the coexistence with a linear, horizontal concept of phrasing leads to a "stretched sound" that matches Miles Davis' creative pursuits. Miles realized this during the recording of the album "Kind of Blue", which gained a reputation of the brightest example of modal improvisation.

3. *Unique performance style*. One of the important trends set by Young is the *horizontal concept of improvisation*, when the melodic line is chosen as the material for improvisation. Later, such a principle was adopted by prominent jazz musicians Miles Davis and Ornette Coleman. Another important component of the sonorous individuality of jazz saxophonists is the use of vibrato. According to G. Schuler, the technique of vibrato – its specificity, frequency, amplitude, intensity – is a fundamental method used by jazz musicians-wind instrument performers to colour their individual sound (Schuller, 1968: 32), which can be heard, for example, in the composition of "Dickie's Dream" (1939), performed by Count Basie's Orchestra.

Concluding the research, we shall emphasize once again the importance of studying the performance poetics of Lester Young as a basis for the professional development of a modern performer-improviser. We also note the perspective of the concepts of "performance stylistic" and "performance poetics" for modern jazz, focused on the personalities of artists who create jazz in the XXI century.

#### REFERENCES

- Batashev, A. (1989). Lester Young. Annotation to Lester Young's record. Melody M6049137 003. URL: <http://art-jazz.ru/articles.php?id=8> [in Russian].

- Blesh, R. (1971). *Combo USA: Eight Lives In Jazz*. Philadelphia: Chilton [in English].
- Büchmann-Møller, F. (1990). *You Got to Be Original, Man!: The Music of Lester Young (Discographies: Association for Recorded Sound Collections Discographic Reference)*. New York: Greenwood [in English].
- Daniels, D. H. (1985). Young, Lester, master of jive + Jazz Saxophonist. *American Music*, 3(3), 313–328. DOI 10.2307/3051473 [in English].
- Daniels, D. H. (2002). *Lester Leaps In. The Life and Times of Lester "Pres" Young*. Boston: Beacon Press [in English].
- Daniels, D. H. (2005). Lester Young Master of Jive. In *Affect and power: essays on sex, slavery, race, and religion in appreciation of Winthrop D. Jordan*, pp. 126–140. Jackson, Miss.: University Press of Mississippi [in English].
- De Lucia, J. P. (2018). Lester Leaps In: The improvisational devices of Lester Young. *Jazz Research Journal*, 11(2), 153–176. <https://doi.org/10.1558/jazz.31107> [in English].
- Evensmo, J. (1977). *Tenor saxophone and clarinet of Lester Young, 1936–1942: With a critical assessment of all his known records and broadcasts*. Oslo, Norway: Evensmo [in English].
- Gelly, D. (2007). *Being Prez The Life and Music of Lester Young*. UK: Equinox Publishing Ltd [in English].
- Martin, M. (2004). *Extraordinary people in jazz*. New York: Childrens Press [in English].
- Nikolaievska, Yu. V. (2020). *Homo Interpretatus in the musical art of the XX–early XXI centuries*. Kharkiv: Fact [in Ukrainian].
- Porter, L. (1981). Lester Leaps in – the early style of Young, Lester. *Black Perspective in music*, 9(1), 3–24. DOI 10.2307/1214102 [in English].
- Schuller, G. (1968). *Early Jazz: Its Roots and Musical Development*. Oxford University Press [in English].
- Shapovalova, L. V. (2007). Performing reflection as an object of interpretology. *Problems of interaction of art, pedagogy, theory and practice of education*, 26, 218–228 [in Ukrainian].
- Vakhraniov, Yu. (1994). *The Performance of Music (Poetics)*. (Monograph). Kharkiv, KhII im. I. P. Kotliarevskogo [in Russian].

## Чжан Чі

Харківський національний університет мистецтв  
імені І. П. Котляревського,  
аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики  
e-mail: 925726588@qq.com  
ORCID iD: 0000-0003-3844-6043

### ВИКОНАВСЬКА ПОЕТИКА ТА ВИКОНАВСЬКИЙ СТИЛЬ ЛЕСТЕРА ЯНГА: ДОСВІД АНАЛІЗУ

У фокусі дослідження – система виконавських засобів виразності джазового музиканта, що отримала назву «виконавська поетика». **Наукова новизна** роботи полягає у напрацюванні аспектів аналізу виконавської поетики джазових музикантів. **Мета статті** – виявити параметри виконавської поетики Лестера Янга, якого дослідники його творчої діяльності відносять до пантеону найбільш впливових джазових виконавців – ключових постатей початку епохи свінгу. Серед **методів дослідження** використані комунікативний, інтерпретативний, системний підходи, стилістичний та виконавський аналіз. Розгляд виконавської поетики спирається на наукові розробки музикознавців харківської школи, зокрема Л. Шаповалової (2007) та Ю. Ніколаєвської (2020) в царині виконавської інтерпретології.

**Результати** дослідження базуються на аналізі композицій Л. Янга «Squabblin» і «Blue Devils Blues» та діяльності музиканта як соліста-імпровізатора.

**Висновки** підтримують ідею про виконавську поетику як художню систему, що є «віддзеркаленням інтерпретаційного мислення музиканта» (Ніколаєвська, 2020) в таких параметрах, як мелос, метроритм, ладогармонія, фактура та відповідні «топоніми» – артикуляція, темпоритм, динамічна партитура твору. Наголошено на таких позиціях, як унікальний тембр та звукотворення (специфічне положення мундштука), розширення гармонічного мислення (мелодійне використання кварт та квінт, горизонтальна концепція фразування). Унікальна виконавська манера Л. Янга базується на принципі «розтягнутого звуку», «горизонтальної» концепції імпровізації, інтенсивного вібрато та формування виконання як акту рефлексії.

**Ключові слова:** виконавська поетика, творчість Лестера Янга, тембр саксофону, виконавський аналіз, виконавський стиль, гармонічне мислення, горизонтальна концепція джазової імпровізації.

#### ЛІТЕРАТУРА

- Баташев, А. (1989). Лестер Янг. Аннотация к пластинке Лестера Янга. Мелодия М6049137 003. URL: <http://art-jazz.ru/articles.php?id=8>
- Вахранёв, Ю. (1994). *Исполнение музыки (поэтика)*. (Монография). Харьков: ХИИ им. И. П. Котляревского.
- Ніколаєвська, Ю. В. (2020). *Ното Interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть*. (Монография). Харків: Факт.
- Шаповалова, Л. В. (2007). Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 26, 218–228.
- Blesh, R. (1971). *Combo USA: Eight Lives In Jazz*. Philadelphia: Chilton.
- Büchmann-Møller, F. (1990). *You Got to Be Original, Man!: The Music of Lester Young (Discographies: Association for Recorded Sound Collections Discographic Reference)*. New York: Greenwood.
- Daniels, D. H. (1985). Young, Lester, master of jive + Jazz Saxophonist. *American Music*, 3(3), 313–328. DOI 10.2307/3051473
- Daniels, D. H. (2002). *Lester Leaps In. The Life and Times of Lester "Pres" Young*. Boston: Beacon Press.
- Daniels, D. H. (2005). Lester Young Master of Jive. In *Affect and power: essays on sex, slavery, race, and religion in appreciation of Winthrop D. Jordan*, pp. 126–140. Jackson, Miss.: University Press of Mississippi.
- De Lucia, J. P. (2018). Lester Leaps In: The improvisational devices of Lester Young. *Jazz Research Journal*, 11(2), 153–176, <https://doi.org/10.1558/jazz.31107>
- Evensmo, J. (1977). *Tenor saxophone and clarinet of Lester Young, 1936–1942: With a critical assessment of all his known records and broadcasts* Hosle, Norway: Evensmo.
- Gelly, D. (2007). *Being Prez The Life and Music of Lester Young*. UK: Equinox Publishing Ltd.
- Martin, M. (2004). *Extraordinary people in jazz*. New York: Childrens Press.
- Porter, L. (1981). Lester Leaps in – the early style of Young, Lester. *Black Perspective in music*, 9(1), 3–24. DOI 10.2307/1214102.
- Schuller, G. (1968). *Early Jazz: Its Roots and Musical Development*. Oxford University Press.

Стаття надійшла до редакції 22 грудня 2021 р.

## Розділ 2. НАЦІОНАЛЬНІ ТРАДИЦІЇ: АСПЕКТИ ВТІЛЕННЯ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

УДК 78.071.1(477)(092) : 782

DOI 10.34064/khnum1-6108

*Маклюк Дмитро Михайлович*

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

### ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ОБРАЗУ ТАРАСА В ОПЕРІ М. ЛИСЕНКА «ТАРАС БУЛЬБА» ЯК АКТУАЛЬНА ЧАСТИНА НАЦІОНАЛЬНОГО КУЛЬТУРНОГО КОДУ

*Дослідження має на меті розкриття особливостей образу Тараса Бульби з однойменної опери М. Лисенка, які вказували б на його приналежність до національного культурного коду й на актуальність, яку він не втратив і досі. Застосовані культурологічний підхід, що дозволив виявити належність образу Тараса до феномена «національний культурний код», історичний метод, за допомогою якого простежується процес генерації складових цього явища, компаративний аналіз для з'ясування того, яким чином риси образу Тараса реалізуються у вокальних інтерпретаціях. Попри те, що творчості М. Лисенка присвячений значний обсяг наукових праць, аналіз інтерпретацій образу Тараса в контексті належності до національного культурного коду фактично відсутній, що обумовлює певну наукову новизну роботи. Відібрано кілька дефініцій явища «культурний код» (Ю. Габермаса,*

*А. Кліменкової, Н. Андрейчук) для позначення меж його функціонування й характерних рис, що пов'язують його з предметом розгляду – образом Тараса Бульби в трактуванні Т. Штонди, С. Магери, В. Дутчака на прикладі пісні «Гей, літа орел» – ключової в характеристиці героя, функція якої полягає в узагальненні – створенні образу-символу козака – сміливого, звитяжного, життєлюбного, який уособлює риси як самого Тараса, так і всього українського народу, що робить розгляданий образ актуальною частиною національного культурного коду.*

**Ключові слова:** *українська опера, Тарас Бульба, національний культурний код, інтерпретація, порівняльний аналіз.*

**Постановка проблеми.** Опера М. Лисенка «Тарас Бульба» – визначне художнє явище в історії української музики й культури в цілому. Після першої постановки опери 1924 року цей твір закріпився в репертуарі вітчизняних театрів й до сьогодні, а Київський оперний театр презентував виставу на гастролях у Вісбадені, Дрездені, Загребі. Окрім художньої цінності, твір М. Лисенка важливий тим, що в ньому вперше в межах оперного жанру різнобічно розкрита ідея національної ідентичності, національної свідомості. І носієм її визначальних рис для українця природно постає образ запорозького козака Тараса Бульби, взятий композитором з однойменної повісти М. Гоголя. Так, навіть складну етичну дилему, пов'язану з покаранням рідного сина за зраду, козачий отаман розв'язує згідно з власним кредо: «Що на світі є святіше понад наше побратимство?».

У той же час, головний герой опери охарактеризований аж ніяк не однобоко: він є також і люблячим батьком, який вболіває за долю обох своїх синів. Саме тому психологічно складний образ Тараса Бульби в українському оперному мистецтві є одним з головних викликів для виконавця. Як зауважує Р. Скорульська (2012: 16), «...партія Тараса стала еталоном майстерності провідних співаків України». Адже потрібна неабияка виконавська й акторська вправність, щоб достовірно передати душевні колізії, які переживає головний герой.

Однак саме головна ідея опери, озвучена вустами Тараса Бульби, найчастіше ставала на заваді появі опери

на сцені. Так було і за часів царату, і за часів радянської влади, коли в одній з редакцій опери навіть замінили фінальну сцену з перемогою козаків на сцену з їхньою поразкою. Проблема національної ідентичності і єдності й після здобуття Україною незалежності залишається актуальною, а після подій 2014 року це питання постало ще більш гостро. Воно безпосередньо пов'язане з питанням національного культурного коду, того ментально-інформаційного простору, який впливає на формування нації.

Отже, виникає необхідність впорядкувати наявну систему цінностей, переглянувши актуальність її одиниць в поточному переліку. Розгляд окресленого питання потребує не однієї наукової роботи, але в межах нашого дослідження ми зосередимося саме на образі Тараса Бульби з однойменної опери.

**Мета дослідження** – виявити особливості образу Тараса Бульби в опері М. Лисенка, що вказують на його належність до актуальної частини національного культурного коду, спираючись на його виконавські трактування.

**Методологічний базис** дослідження становлять *культурологічний* підхід, який дозволяє виявити належність образу Тараса до феномена «національний культурний код», *історичний* метод, завдяки якому можливо простежити процес генерації складових національного культурного коду, та *компаративний* метод для виявлення того, яким чином реалізуються характерні риси образу Тараса Бульби у вокальних інтерпретаціях.

**Аналіз публікацій за темою статті.** Творчості М. Лисенка присвячено надзвичайно багато робіт різного масштабу. Це розгорнуті біографічні дослідження, книги та статті, в яких з різних позицій аналізується опера «Тарас Бульба», роботи, в яких твори композитора постають в загальнокультурному аспекті, з побудовою паралелей між зразками суміжних видів мистецтва. Видано також і епістолярну спадщину композитора (Лисенко, 2004). Тому ми обмежимося дослідженнями, які безпосередньо стосуються обраного питання. Серед робіт, у яких розглядається творча біографія митця й опера «Тарас Бульба» – праці Л. Архимович (1957), І. Изваріної (2010), О. Корчової (2012), В. Кузик

(2010), О. Рощенко (2014), Р. Скорульської (2012), В. Харитонові (2012), З. Юферові (1992), С. Якубовського (1927), Л. Гайди (Hajda, 1998). Питання культурологічного й антропологічного аспектів побутування явища культурного коду представлені роботами Н. Андрейчук (2009), О. Рафальського, Я. Калакури, В. Коцури, і М. Юрія (2020), А. Кліменкової (2012), Ю. Габермаса (Хабермас, 2011), також цьому питанню присвячена робота групи зарубіжних дослідників Т. О'Саллівана, Дж. Гартлі, Д. Сандеоса, М. Монтгомері і Дж. Фіске (O'Sullivan & Hartley & Saunders & Montgomery, & Fiske, 1994). Однак аналіз інтерпретацій образу Тараса Бульби *в контексті належності до національного коду* фактично відсутній, що обумовлює певну **наукову новизну цієї роботи.**

**Виклад основного змісту статті.** Серед творчого доробку М. Лисенка – засновника української композиторської школи й національної музики – камерно-вокальні, хорові, оркестрово-хорові жанри та опера посідають провідне місце. Остання, як і інші твори з використанням вокалу – кантати, хорові поеми, хори, цикл «Музика до Кобзаря» – стала для композитора ніби еквівалентом крупних форм у царині камерно-інструментальної та симфонічної музики<sup>1</sup>.

Саме в хоровому, оркестрово-хоровому, й особливо в оперному жанрах, одному з найбільш демократичних і зрозумілих слухачеві, митець міг у повному обсязі розкрити сміливі соціальні ідеї в максимально доступному на той час викладенні. При цьому демократизм давався взнаки й в тому, що часто першими виконавцями не лише хорових, а й оперних творів М. Лисенка були музиканти-аматори.

Гадаємо, доречною в аспекті ідейного спрямування буде паралель з оперною творчістю М. Римського-Корсакова, особливо

---

<sup>1</sup> Оскільки серед таких є лише рання «Юнацька» симфонія (що не була завершена композитором), Струнний квартет, Струнне тріо, а Соната, Сюїта старовинних танців на теми українських народних пісень і Героїчне скерцо написані для фортепіано. Отже, схоже, є очевидним той факт, що інструментальна музика в творчому доробку Лисенка репрезентована переважно жанром мініатюри.

пізньою, в якій через досконалий художній зміст композитор доносив до слухача сміливі думки про свободу й рівність. І не випадково, мабуть, М. Римський-Корсаков ставився з великою прихильністю до творчості М. Лисенка, зокрема й до оперної.

Крім того, М. Лисенкові, який на той час уже впорядкував кілька збірників народних пісень, усе більше розкривалася краса української народної пісні. Її різноманіття, що охоплює значну кількість жанрів, від жартівливих побутових пісень до трагічних дум, інтонаційне багатство, глибина й поетичність текстів не могли не спонукати композитора до написання творів, які б увібрали чарівне розмаїття мелосу української пісні, її естетичну й етичну красу.

Оперна творчість М. Лисенка також вирізняється жанровим розмаїттям. Це й лірико-комічна «Ніч перед Різдвом» (1883), і лірико-фантастична «Утоплена» (1883) (в першій редакції обидві опери являли собою оперети), і сатирична «Енеїда» за І. Котляревським (1911). Якщо ж говорити про втілення іншого твору класика українського письменства, «Наталки Полтавки», то, за словами Л. Архимович, «композитор звільнив “Наталку” від псевдонародних нашарувань, якими вона обросла протягом багаторічних подорожувальних по провінційних сценах, розкрив усі виражальні можливості – музичні і драматургічні – української народної пісні, виніс народну музику на оперну сцену, надав їй високопрофесійної художньої обробки» (Архимович, 1957: 202). М. Лисенко також є творцем двох нових жанрів української опери: дитячої опери і опери камерного плану. Першу групу творів складають опери «Коза-Дерева» (1888), «Пан Коцький» (1891), «Зима і Весна» (1892). До другої групи входять драматичні сцени «Сафо» (1898–1900) і опера-хвилинка «Ноктюрн» (1912).

Опера М. Лисенка «Тарас Бульба» (1880–1890) в історії української музики загалом й української опери зокрема посідає особливе місце як перший значний зразок історико-героїчної драми, що стала орієнтиром для композиторів наступних поколінь, наприклад, для С. Людкевича («Довбуш»),

Б. Лятошинського («Золотий обруч»), К. Данькевича («Б. Хмельницький»). І навіть більше: цей твір має таке ж доле-носне значення для української музики, як для чеської – опери Б. Сметани і А. Дворжака, для польської – С. Монюшка, для російської – М. Глінки. Вперше в довершеній художній формі була на весь голос висловлена думка про те, що волелюбний український народ має право на власну долю й історію. Саме тому М. Старицький, який був автором лібрето, додав у якості фіналу сцену облоги міста Дубно, що завершувалася перемогою козаків. І недарма О. Рощенко провела чітку паралель між оперою і ще одним *Opus magnum* Лисенка, макроциклом «Заповіт» на вірші Т. Шевченка, який також пронизаний духом волелюбства (Рощенко, 2014).

Створена протягом десятиліття (1880–1890), що припадало на закінчення «Лисенкової доби», тобто другої половини XIX століття, за визначенням І. Изваріної (2010: 14), ця опера була улюбленим твором М. Лисенка. Так сталося, можливо, ще й тому, що через надмірне навантаження робота над твором просувалася вкрай повільно й потребувала значних зусиль. «“Тараса” викінчив, оркеструю доперва. Та так робота гайно йде, що Боже борони! Хиба тільки уночі й працюю, як усі геть обляжуть, бо удень і ввечері ніколи <...>. Просто розшарпаний і мене найбільш болить, що цим чортзна-чим я мушу робити, залишаючи свого діла, оркестровку “Тараса”, і це мені страшенне гальмує мою другу дорогу працю коло артистич[ного] хору задля концертів у Європі, куди мене вже кличуть, з Відня, наприклад», – писав М. Лисенко Г. Маркевичу (Лисенко, 2004: 224).

Сценічна доля опери спочатку також була непростою. Перша постановка відбулася лише після смерті М. Лисенка, 3 жовтня 1924 р. в Харкові. І хоча дебют був не зовсім вдалим з низки причин, вже 1927 р. «Тарас Бульба» з успіхом був поставлений в Києві. В журналі «Нове мистецтво» знаходимо рядки, присвячені тій постановці: «Вистава “Тараса Бульби” – це важливий етап в історії української музичної культури. Це перша досить вдала спроба дати справжню українську оперу, що її зміст та

музика органічно зв'язані з побутом та художнім вихованням українського народу» (Якубовський, 1927: 4).

Подальше перебування опери на сцені театрів СРСР виявилось значно успішнішим, аніж було спочатку. Вже 1928 р. у Харкові здійснити абсолютно нову виставу, де головну партію співав Іван Паторжинський, а Харківський театр опери та балету згодом отримав ім'я М. Лисенка. Не полишав «Тарас Бульба» і київську сцену. До 1937 р. Л. Ревуцький, Б. Лятошинський, М. Рильський працювали над новою редакцією опери, оновивши лібрето й оркестровку, дописавши низку музичних номерів, зокрема увертюру, яка стала ледь не «візитівкою» української академічної музики. Згодом оперу поставили у Тбілісі й Улан-Уде, і, як ішлося вище, здійснювалися постановки і в інших країнах за межами СРСР.

Після здобуття Україною незалежності спектакль закріпився в репертуарі театрів. Варто звернути увагу на постановку, здійснену Національною оперою України 6 листопада 1992 р. і присвячену 150-річчю від дня народження М. Лисенка. 19 жовтня 1999 р. Харківський оперний театр відкрив 75 сезон виставою «Тарас Бульба», яку було присвячено 75-річчю від дня першої постановки опери в Харкові. Отже твір, де століттями виплекана думка про народну волю висловлена вустами його головного героя, отамана козацького війська, вільно зазвучав в Україні, ставши невід'ємною частиною її культурного коду.

Н. Андрейчук (2009) зазначає, що «... код культури можна розглядати (у найширшому розумінні) як сукупність знаків (символів) і їх комбінацій, які містяться в будь-якому предметі матеріальної і духовної діяльності людини, та спосіб їх інтерпретації». А за дефініцією, наданою авторами праці «Ключові концепти в комунікації та культурологічних дослідженнях», культурний код – це система з певними правилами, які поширені серед представників певної культури, і яка призначена для генерації та циркулювання смислів у цій культурі та для цієї культури» (O'Sullivan, Hartley, Saunders, Montgomery, & Fiske, 1994: 4, [переклад наш – Д. М.]). Також суттєвим, на нашу

думку, уточненням є вислів А. Кліменкової (2012: 66): «Культурний код не може бути породженням індивідуальної свідомості, а лише свідомості колективної, свідомості соціокультурної спільноти».

Тобто обов'язковим фактором для утворення культурного коду є спільнота, об'єднана етнічними й соціокультурними особливостями, що існує протягом певного історичного відрізка. Останнє також є необхідною умовою. Зі спостережень А. Кліменкової (там само) також випливає, що питання походження культурних кодів прямо пов'язане з питанням ментальності, особливо з тим його сегментом, до якого належать аспекти культурного походження, світогляду, та окремі теми, наприклад, моральних цінностей. Хоча, безумовно, характеристики, що стосуються явищ природного походження, не можна не брати до уваги. Слушними в згаданому контексті будуть також слова Ю. Габермаса: «Лише національна свідомість, що кристалізується навколо почуття спільності походження, мови та історії, лише усвідомлення належності до “одного і того самого” народу робить підданих громадянами одного політичного цілого, його членами, які можуть відчуті себе відповідальними один за одного» (Хабермас, 2001: 208).

Однією з надзвичайно важливих ідей для українського народу, що дала йому змогу об'єднатися, стала ідея звільнення від загарбників, незалежності, вільного життя на своїй землі. Можна навіть сказати, що ця думка є наскрізною в історії України від самого її початку. Монгольська навала XI століття, коли тільки відбувалося становлення українського етносу, війни часів Галицько-Литовського князівства і битви із Золотою Ордою, драматичні й навіть трагічні події Козаччини, пов'язані з боротьбою проти Речі Посполитої та Московського царства, Коліївщина, визвольна боротьба Нового часу – усі ці події відбилися в численних народних піснях і думах. Урочисті миті перемог і гіркота поразок вилилися тисячами рядків, в яких кристалізувався один з тих провідних «смислів», що згадані в праці щодо комунікативних концептів (O'Sullivan, Hartley, Saunders, Montgomery, & Fiske, 1994: 4).

Особливо щойно наведене твердження вчених стосується, на нашу думку, саме періоду Козаччини (приблизно перша половина XVI – друга половина XVIII ст.). Значна частина епічних жанрів фольклору присвячена саме цьому історичному відрізку, де повною мірою розкриті героїзм і звитяга українських воїнів у боротьбі із загарбниками. Крім іншого, Козаччина – це час активного формування української державности, починаючи створенням Запорізької Січі як прообразу демократичної держави, і закінчуючи поступовим об'єднанням земель Лівобережної і Правобережної України. Останнє хоча цілком і не відбулося, але стало початком усвідомлення українцями себе як єдиної нації. Саме тому бажання звільнитися від впливу ворожих держав було найбільш сильним і продуктивним саме в цей час, що підтверджується значною кількістю повстань, визвольних війн проти Речі Посполитої та Московського царства, які відбувалися якраз у цей період, включно з масовими збройними рухами під проводом Петра Сагайдачного та Богдана Хмельницького.

Крім того, автори роботи «Антропологічний код української культури і цивілізації» нагадують: «Визначний український історик, філософ і громадський діяч В'ячеслав Липинський неодноразово наголошував, що нація спроможна мобілізуватися і створити державу за умови, якщо вона сформує провідну верству, власну еліту. Ось таку верству українського народу в XVII ст. представляли козацька старшина і українська шляхта» (Рафальський, Калакура, Коцур, & Юрій, 2020: 367).

Представником саме цієї верстви й є Тарас Бульба. Отже його слова, його заклик «Що у світі є святіше» зараз, більш ніж через століття, сприймаються не просто як вигук лідера, який здатен згуртувати людей у складну мить, надихнути їх на переможний бій, а й як важлива настанова, що існує на *ментальному* рівні, що спроможна спонукати до рішучих дій і вчинків, аж до необхідності пожертвувати найдорожчим в ім'я свободи. Сам оперний персонаж у такому ракурсі набуває рис *символу, що уособлює найважливіші риси народного характеру.*

Однак дуже важливо й те, що в опері М. Лисенка Тарас Бульба психологічно змальований максимально переконливо, без зайвого схематизму чи однобокості, хоча, беручи до уваги специфіку жанру, такий ризик, безумовно, існував. Та козацький отаман майстерно зображений не лише як сміливий і рішучий очільник великого війська, а й як люблячий і турботливий батько, що тяжко переживає через долю своїх синів і ту дилему, яку йому доводиться розв'язувати з-за вибору його молодшого сина, Андрія, і його зраду. Саме в такому поєднанні епічного й ліричного і полягає «жанровий дуалізм» опери (термін З. Юферової, 1992), що надає твору реалістичності, виводить його зміст за межі традиційних оперних схем, завдяки застосуванню цього принципу на сюжетному, композиційному та інтонаційному рівнях.

Звісно, щоб створити переконливий, пластичний, живий образ, достеменно передати рух почуттів, суперечності, від яких потерпає герой, потрібна неабияка виконавська й акторська майстерність. Однією з досконаліших інтерпретацій образу Тараса стало виконання його партії І. Паторжинським, яке було одним з перших і навіть зразковим, на думку Р. Скорульської (2012: 69). Однак вже й на теренах пострадянської України опера «Тарас Бульба» витримала не одну постановку, де всі причетні до створення музично-сценічного дійства на гідному рівні продемонстрували продовження традиції яскравих і переконливих вистав попередніх років. Серед майстрів оперної сцени, що долучилися до створення образу-символу головного героя – С. Магера, Т. Штонда, В. Дутчак. Показовою в плані його трактувань є **пісня Тараса «Гей, літа орел»** з третьої дії опери М. Лисенка у виконанні названих співаків, тому саме її ми обрали для порівняльного аналізу.

Цей номер звучить в одному з ключових моментів опери – у сцені обрання кошового отамана. Також він є «героїчною сольною кульмінацією», за спостереженням О. Корчової (2012: 114), яку вона визначає згідно з альтернативною концепцією драматургії, де увертюра виконує функцію зачину, оркестрове завершення четвертої картини й фінал опери – це два повторних

награвання, пісня «Ой, кряче ворон» – заплачка. Таким чином, драматургія опери, на думку дослідниці, спирається на «національний жанр думи, який фактично перетворюється на жанрову вісь опери» (там само). Сама пісня Тараса «Гей, літа орел» за характером тематичного матеріалу, з його розспівами, варіантно-варіаційним розвитком і ладовою змінністю, а також прийомами паралелізму й гіперболи, застосованими в тексті, тяжіє до епічних жанрів українського фольклору. Написана вона у тричастинній формі з контрастною, більш жвавою серединою і дещо оновленою репризою, за рахунок використання варіантності й варіаційності, що знов-таки є властивим епічним жанрам фольклору. Отже, виконання цього номеру потребує проникливості у поєднанні з неабиякою гнучкістю задля відтворення імпровізаційної манери викладення музичного матеріалу.

Маємо в наявності три відеозаписи виконання пісні<sup>2</sup>. Отже, можемо розглянути й порівняти не тільки вокальний аспект виконання, а й сценічний, що для жанру опери, безумовно, надзвичайно важливо. Образ Тараса у трактуванні С. Магери і Т. Штонди вражає реалістичністю, психологічною переконливістю. Чудовий глибокий, повнозвучний тембр голосу в обох співаків сам по собі привертає увагу слухача. Чітка дикція вокалістів допомагає зрозуміло доносити зміст пісні, що, між іншим, в оперному виконавстві є обов'язковою вимогою, яка, на жаль, не завжди здійснюється в повному обсязі. Також особливої переконливості під час виконання співаки досягають, окрім усього іншого, завдяки виразній, але ненав'язливій жестикуляції, що допомагає їм підкреслювати важливі слова і фрази. Тобто сценічний рух застосовано в якості додаткового засобу артикуляції.

---

<sup>2</sup> Див. за посиланнями: Тарас Штонда (2011). Запис 2008 р. із Симфонічним оркестром Національної Опери України, диригент Микола Дядюра; Sergii Magera – Сергій Магера (2015). Запис із Академічним симфонічним оркестром Українського радіо, диригент Володимир Шейко; М. Лисенко – Пісня Тараса з опери «Тарас Бульба» – Володимир Дутчак (2019). Запис із Симфонічним оркестром Івано-Франківської обласної філармонії імені Іри Маланюк, диригент Сергій Черняк.

Якщо ж говорити про власне вокальний бік виконання, то варто відзначити гнучке й природне *rubato* у викладенні мелодії, що створює атмосферу імпровізаційності, властивої епічним, насамперед, думним жанрам. Тому виникає враження, нібито пісня твориться безпосередньо перед слухачем.

Виконання В. Дутчака дещо відрізняється від двох попередніх. Співак також має красивий, виразний, насичений обертонами тембр, чисту інтонацію і чітку дикцію, але, на нашу думку, його виконанню дещо бракує внутрішньої свободи, елементу імпровізаційності, якими вирізнялися дві щойно розглянуті інтерпретації. Відсутні ті дрібні коливання темпу, які здатні «оживити» виконання, зробити його справді частиною акторської гри і, відповідно, частиною сценічного дійства. Можливо, для виконання творів, написаних в інших жанрах, наприклад, концертної арії, таке трактування було б чудовим і більш ніж достатнім, але в опері подібна інтерпретація не є достатньо переконливою й не розкриває, на нашу думку, в повному обсязі глибину образу головного героя, не дозволяє прозвучати надзвичайно важливим думкам, що вкладені в його уста, у «повний голос», через що збіднюється ідейний зміст опери. Крім того, співак жодним чином не застосовує жестикуляцію, бракує також хоча б мінімальної роботи з мімікою, що теж значно збагатило б виконання, зробило б його більш виразним, вдало вписало б його в сценічну дію.

Таким чином, проаналізувавши три виконання пісні «Гей, літа орел», можемо підсумувати, що образ Тараса Бульби в інтерпретації С. Магери і Т. Штонди більшою мірою відповідає вимогам оперного жанру, аніж трактування В. Дутчака. Що стосується перших двох артистів, то глибокий, щирий психологізм персонажа, який не викликає сумнівів, у їхньому виконанні досягається завдяки виразному інтонуванню, уважному ставленню до темпоритму, скупій, але промовистій пластиці. Герой опери у трактуванні згаданих співаків справді набуває символічних, знакових рис. Через переконливу й глибоку гру виконавців розкриваються велич і звитяга козацького отамана, його незламна

воля. Адже співаючи про козака, артисти створюють узагальнений образ сміливого, непереможного воїна, що здатен не тільки в будь-якій скруті боронити Батьківщину, але й цінити радість життя, бачити його світлий бік і беззастережно радіти йому. Тобто в пісні розкривається ще одна риса українського народу – його життєлюбство і добрий гумор. Отже, слова Тараса, завдяки виразному виконанню, глибокому їх осмисленню і підсиленню їх музичною складовою, й справді набувають сенсу не просто заклику до боротьби. Вони перетворюються на смисл, що існує на ментальному рівні й пронизує думки не одного покоління українців, і який в останнє десятиліття, сповнене боротьби за власну державу, свободу вибору і самоідентифікації, став актуальним як ніколи. Глибоко символічне й те, що цей смисл озвучений вустами представника першої еліти української нації часів, коли тільки почалося її утворення. Цей далекий голос ніби перекидає через століття арку пам'яті, не даючи забути про довгі роки боротьби й ту ціну, якої варта воля народу. І саме ця ідея, викарбувана в пісні звитяжного Тараса Бульби, що, мов широка ріка, увібрала в себе сотні й сотні струмків народних пісень і дум, співаних в Україні, міцно влітає цього персонажа в яскравий і виразний візерунок *національного культурного коду* як одну з найприкметніших і найактуальніших його складових.

**Висновки.** Події Революції Гідності і військовий конфлікт на Сході України стали потужним поштовхом до перегляду українцями питання самоідентифікації, що постало ще в добу активного формування нації у XVII ст. Саме тоді склалася перша національна еліта – козацька старшина, спроможна об'єднати українців у боротьбі за волю. Однак розв'язання питання національної самоідентифікації стало в Україні справою кількох століть, бо її територія майже постійно була розділена й перебувала під владою та політично-культурним тиском сусідніх держав. Невдовзі після офіційного об'єднання (Акт Злуки 22 січня 1919 р.) країна фактично втратила державність, а жорстка антиукраїнська політика радянської верхівки призвела до арештів, заслань, розстрілів представників вже нової культурної еліти нації.

Лише у пострадянську добу культурний капітал українського народу, накопичуваний протягом століть, отримав можливість реалізуватися. Попри те, що українці довгий час були позбавлені доступу до певних сторінок власної історії, процес усвідомлення культурної єдності й унікальності нації отримав міцний поштовх, як і процес активного формування національного культурного коду, підвалини якого були закладені кілька століть тому. З багатьох часточок утворюється конгломерат тих самих смислів-символів, які об'єднують народ, надають йому силу рухатися вперед, керуючись ідеєю свободи, вільного життя на власній землі.

Показово, що чи не вперше ця думка в повний голос прозвучала в опері М. Лисенка «Тарас Бульба», творі, який потужно вплинув на розвиток цього жанру в українській музиці і взагалі став у ній першим значним зразком історико-героїчної народної драми. Проголошена головним героєм, козацьким лідером, ідея звільнення від загарбників набуває значення смислу, що циркулює на *ментальному* рівні, а сам персонаж – носій цієї ідеї – перетворюється на *символ*, знак, що її уособлює.

Важливо, що для формування цієї думки і комунікації зі слухачем було обрано саме оперний жанр як один з найбільш демократичних – адже музично-сценічне дійство здатне справити дуже глибоке враження завдяки синергії кількох видів мистецтв. У свою чергу, оперний артист має розв'язати складну художню задачу, бо, окрім майстерного виконання музичного матеріалу, він мусить продемонструвати й досконалу акторську гру, щоб створити реалістичний і психологічно переконливий образ та донести до слухача вкладений в нього зміст.

Це завдання блискуче долають співаки С. Магера і Т. Штонда, не лише завдяки проникливому інтонуванню і блискучому володінню агогікою, а й завдяки застосуванню скупого, але виразного сценічного жесту і вмотивованої міміки, що виступають як додаткові артикуляційні засоби і є обов'язковою частиною створення оперного образу – адже гру на сцені без цих компонентів складно уявити. Тому образ Тараса, створений В. Дутчаком

з великою художньою майстерністю, все ж менш переконливий: співакові бракує сценічної рухливості й пластичності в роботі з метроритмом.

Функцію узагальнення, створення символічного образу козака – сміливого, звитязного, життєлюбного, який уособлює риси як самого героя, так і всього українського народу – виконує пісня Тараса «Гей, літа орел». І можна впевнено стверджувати, що саме завдяки кропіткій роботі виконавця-інтерпретатора образ козака-запорожця перетворюється на символ, знак, носія надзвичайно важливої для всього народу ідеї, тобто *актуальну частину національного культурного коду*.

Обраний аналітичний ракурс з позицій концепту «культурний код» видається **перспективним** для відкриття нових смислових обріїв класичної музичної спадщини, а також дослідження новітніх творів сучасних майстрів.

#### ЛІТЕРАТУРА

- Андрейчук, Н. (2009). Застосування терміна *код* в антропокультурній лінгвістиці. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка». Серія «Проблеми української термінології»*, 648, 113–117, [http://tc.terminology.lp.edu.ua/TK\\_Wisnyk648/TK\\_wisnyk648\\_andrejchuk.htm](http://tc.terminology.lp.edu.ua/TK_Wisnyk648/TK_wisnyk648_andrejchuk.htm)
- Архимович, Л. Б. (1957). *Українська класична опера. Історичний нарис*. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури.
- Изваріна, І. М. (2010). Лисенкова доба українського оперного мистецтва. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка. Сер. Мистецтвознавство*, 1, 14–18.
- Кліменкова, А. (2012). Культурні коди як чинники формування ціннісних орієнтацій. *Наукові праці (Чорноморського державного університету імені Петра Могили)*, 189, 65–69.
- Корчова, О. О. (2012). Деякі міркування щодо жанрової природи опери Миколи Лисенка «Тарас Бульба». *Українське музикознавство*, 38, 102–113.
- Кузик, В. (2010). «Тарас Бульба». Микола Лисенко – Левко Ревуцький – Борис Лятошинський. *Студії мистецтвознавчі*, 3(31), 20–25.
- Лисенко, М. В. (2004). *Листи*. Київ: Музична Україна.
- М. Лисенко – Пісня Тараса з опери «Тарас Бульба» – Володимир Дутчак (2019). Retrieved from [https://www.youtube.com/watch?v=A\\_ODZvBpuUI](https://www.youtube.com/watch?v=A_ODZvBpuUI)

- Рафальський, О. О., Калакура, Я. С., Коцур, В. П., & Юрій, М. Ф. (2020). *Антропологічний код української культури і цивілізації*. (Кн. 1–2). Кн. 1. Київ: ПІЕНД ім. І. Ф. Кураса НАН України.
- Рощенко, О. Г. (2014). Поетика «Заповіту» Тараса Шевченка в опері Миколи Лисенка – Михайла Старицького «Тарас Бульба». *Часопис національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1, 26–33.
- Скорульська, Р. М. (2012). Штрихи до історії створення та перших постановок опери Миколи Лисенка «Тарас Бульба». *Українське музикознавство*, 38, 54–73.
- Тарас Штонда (2011). Гей, літа опел from Taras Bulba Ukrainian opera. Retrieved from [https://www.youtube.com/watch?v=QWv\\_VBTcCSg](https://www.youtube.com/watch?v=QWv_VBTcCSg)
- Хабермас, Ю. (2001). *Вовлечение другого. Очерки политической теории*. Санкт-Петербург: Наука.
- Харитоновна, В. Ф. (2012). Оперна творчість М. В. Лисенка на харківській сцені. *Культура України*, 38, 235–245.
- Юферова, З. Б. (1992). Драматургічні і стильові риси народних сцен в опері М. Лисенка «Тарас Бульба». *Українське музикознавство*, 27, 120–137.
- Якубовський, С. (1927). Перший місяць роботи в Київському театрі. *Нове мистецтво*, 25, 4.
- Hajda, L. A. (1998). "Taras Bulba" on the Pampas and the Fjords: A Ukrainian Cossack Theme in Western Opera. *Harvard Ukrainian Studies*. 22, 209–224. <http://www.jstor.org/stable/41036738>
- O'Sullivan, T., Hartley, J., Saunders, D., Montgomery, M., & Fiske, J. (1994). *Key concepts in communication and cultural studies*. London, New York: Routledge.
- Sergii Magera – Сергій Марепа (2015). М. Лисенко. Пісня Тараса. Retrieved from [https://www.youtube.com/watch?v=x7m9\\_6hRqYE](https://www.youtube.com/watch?v=x7m9_6hRqYE)

### ***Dmytro Makliuk***

Honored Artist of Ukraine,

a soloist at Kharkiv M. Lysenko Opera and Ballet Theater,

Associate Professor at the Solo Singing Department,

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

## **INTERPRETATION OF TARAS' CHARACTER IN M. LYSENKO'S OPERA "TARAS BULBA" AS AN INTEGRAL PART OF THE NATIONAL CULTURAL CODE**

***Statement of the problem.*** Mykola Lysenko's opera "Taras Bulba", first staged in 1924, has confidently become a theatrical repertoire and

*a significant event in the national art. The opera has an outstanding spiritual value, in addition to its artistic one. For the first time, the opera genre manifested the idea of national identity, the embodiment of which for the Ukrainians is the image of the Cossack ataman Taras Bulba. Even after Ukraine gained independence, the issue of national identity remained under discussion, becoming even more debatable after the events of 2014. This issue is directly related to the phenomenon of the national cultural code – the mental information dimension that forms the nation.*

**The purpose of the article** is to characterize the image of Taras Bulba from Lysenko's opera of the same name, revealing its belonging to the national cultural code and the relevance that this image still has.

The following scientific methods were used: a culturological approach to identify the place of the image of Taras in the phenomenon of the “national-cultural code”, a historical method to trace the origin of this phenomenon components and a comparative analysis to determine the features of the image of Taras implemented in vocal interpretations. Despite the fact that a significant number of the scientific works are devoted to Lysenko's work, in fact there is no interpretive analysis of the image of Taras Bulba in the context of its belonging to the national-cultural code, which is **the scientific novelty of the research.**

**Results and conclusions.** The selected definitions of “cultural code” (Habermas, 2001; Klymenkova, 2012; Andreichuk, 2009) indicate the scope of its functioning and its relation to the subject under consideration – the image of Taras Bulba as interpreted by the leading Ukrainian singers T. Shtonda, S. Mahera, V. Dutchak.

The opera's culminating scene contains an extremely important semantic moment for understanding its idea, which is key in the musical characterization of Taras – his song “Hey, the eagle flies”. Its generalizing function is to create a symbolic image of a Cossack – brave, free, cheerful, personifying the character of Taras himself and the entire Ukrainian people. This task is brilliantly accomplished by the singers T. Shtonda and S. Mahera, not only through the soulful intonation and masterful agogics, but also through the use of minimalistic but expressive stage gestures, which become an additional means of articulation and communication. Therefore, the image of Taras, created by V. Dutchak with great artistic skills, is less convincing, since the singer lacks stage mobility and plasticity. Thus, we can confidently say that largely due to the thoughtful interpretive work of the singers, the image of the Zaporizkyi Cossack has become the holder of a freedom-loving idea vital for all people.

*Proclaimed by the main character, the leader of the Cossacks, the idea of liberation from the invaders gains a powerful and meaningful rotation on the mental level. The opera character itself has become a symbolic sign that embodies this idea, and thus an integral and relevant part of the national cultural code.*

**Key words:** *Ukrainian opera, Taras Bulba, national cultural code, interpretation, comparative analysis.*

#### REFERENCES

- Andreichuk, N. (2009). Application of the term *code* in anthropocultural linguistics. *Bulletin of the National University "Lviv Polytechnic". Series "Problems of Ukrainian Terminology"*, 648, 113–117, [http://tc.terminology.lp.edu.ua/TK\\_Wisnyk648/TK\\_wisnyk648\\_andrejchuk.htm](http://tc.terminology.lp.edu.ua/TK_Wisnyk648/TK_wisnyk648_andrejchuk.htm) [in Ukrainian].
- Archymovych, L. B. (1957). *Ukrainian classical opera. Historical essay*. Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoi literatury [in Ukrainian].
- Habermas, J. (2001). *The Inclusion of the Other. Essays on political theory*. St. Petersburg: Nauka [in Russian].
- Hajda, L. A. (1998). "Taras Bulba" on the Pampas and the Fjords: A Ukrainian Cossack Theme in Western Opera. *Harvard Ukrainian Studies*, 22, 209–224. <http://www.jstor.org/stable/41036738> [in English].
- Izvarina, I. M. (2010). Lysenko era of Ukrainian opera. *Scientific notes of Ternopil 'Volodymyr Hnatiuk' National Pedagogical University. Series Art History*, 1, 14–18 [in Ukrainian].
- Kharytonova, V. F. (2012). M. V. Lysenko's opera art on the Kharkiv stage. *Culture of Ukraine*, 38, 235–245 [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].
- Korchova, O. O. (2012). Some reflections about the genre nature of Mykola Lysenko's opera "Taras Bulba". *Ukrainian Musicology*, 38, 102–113 [in Ukrainian].
- Kuzik, V. (2010). "Taras Bulba". Mykola Lysenko – Levko Revutsky – Borys Lyatoshynsky. *Art Studies*, 3(31), 20–25 [in Ukrainian].
- Lysenko, M. V. (2004). *Letters*. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- M. Lysenko – Taras's song from the opera "Taras Bulba" – Volodymyr Dutchak (2019). Retrieved from [https://www.youtube.com/watch?v=A\\_ODZvBpuUI](https://www.youtube.com/watch?v=A_ODZvBpuUI) [in Ukrainian].
- O'Sullivan, T., Hartley, J., Saunders, D., Montgomery, M., & Fiske, J. (1994). *Key concepts in communication and cultural studies*. London, New York: Routledge [in English].
- Rafalskyi, O. O., Kalakura, Ya. S., Kotsur, V. P., & Yurii, M. F. (2020). *Anthropological code of Ukrainian culture and civilization. (Books 1–2)*. Book 1. Kyiv: IPiEND imeni I. F. Kurasa NAN Ukrainy [in Ukrainian].

- Roshchenko, O. H. (2014). Poetics of Taras Shevchenko's "Testament" in Mykola Lysenko's – Mykhailo Starytsky's opera "Taras Bulba". *Journal of the 'Tchaikovsky' National Music Academy of Ukraine*, 1, 26–33 [in Ukrainian].
- Sergii Magera – Serhii Mahera (2015). M. Lysenko. Song of Taras. Retrieved from [https://www.youtube.com/watch?v=x7m9\\_6hRqYE](https://www.youtube.com/watch?v=x7m9_6hRqYE) [in Ukrainian].
- Skorulska, R. M. (2012). Strokes to the history of creation and the first productions of Mykola Lysenko's opera "Taras Bulba". *Ukrainian Musicology*, 38, 54–73 [in Ukrainian].
- Taras Shtonda (2011). 'Hey, the eagle flying' from 'Taras Bulba' Ukrainian opera. Retrieved from [https://www.youtube.com/watch?v=QWv\\_BBTcCSg](https://www.youtube.com/watch?v=QWv_BBTcCSg) [in Ukrainian].
- Yakubovsky, S. (1927). The first month of work at the Kiev Theater. *New Art*, 25, 4 [in Ukrainian].
- Yuferova, Z. B. (1992). Dramatic and stylistic features of folk scenes in M. Lysenko's opera "Taras Bulba". *Ukrainian Musicology*, 27, 120–137 [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 10 грудня 2021 р.*

UDC 78.071.1(81/82)(092):784.071.2

DOI 10.34064/khnum1-6109

*Wang Sige*

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
postgraduate student,

Department of Interpretology and Analysis of Music

e-mail: gege9988@qq.com

ORCID ID: 0000-0002-6812-0557

## NATIONAL VOCAL TRADITION AS A SYNTHESIS OF COMPOSERS' AND PERFORMANCE ART (ON THE EXAMPLE OF A. GINASTERA'S CREATIVITY)

*Statement of the problem.* The study of the processes of synthesis of composers' and performance arts is one of the **relevant** areas of modern music science. An important aspect of their manifestation is the national tradition, which has its own characteristics in different historical and cultural conditions. This is especially true of national music representing countries that are far from the European continent. These include Argentine music, in particular, the vocal one.

*The analysis of publications* on the chosen topic shows that the issue of national manifestations in the art of music remains acute. In addition to academic musicological research (Lyashenko; Romaniuk), there are scientific works on the border of science and journalism (Gottlieb; Kelly & Mantere & Scott; Knox), where the context is modern cultural and civilizational processes. The study of national traditions, including vocal ones, in A. Ginastera's music (Brakhman & Kononets; Dotsenko; Kryazheva; Chase; Schwartz-Kates; Carballo; Wylie) is mostly based on the analysis of the composer's creative work, while the performance component is insufficiently studied. All the above determines **the scientific novelty** of the presented research, which has **the purpose** to reveal the composers' and performance principles of A. Ginastera's vocal creative work in the context of the specifics of the Argentine national vocal tradition. **The methodological basis of the research** units several thematic areas: the researches devoted to Argentine music (Kryazheva; Riggs; Schwartz-Kates), to the life and creative work

of A. Ginastera (Brahman & Kononets; Dotsenko; Kryazheva; Carballo; Chase; Schwartz-Kates; Wylie), and to the issues of national traditions in composer and performance creativity (Lyashenko; Romaniuk; Kelly & Mantere & Scott), in particular, in the perspective of performance analysis (Nikolaievskia).

**Results and conclusions of the research.** In vocal music, national specificity reveals at several levels – the author-composer’ one (intoning, means of expression, stylistics), the stylistic one (historical, national, and musical style), the figurative-content one (more broadly – the cultural-mental one), and the phonic-articulatory one. A. Ginastera’s vocal creative work is a special synthesis of composer and performance rethinking of traditional Argentine music at the intonation and image level, which became the core of the Argentine national vocal tradition as a manifestation of the national “picture of the world”.

**Key words:** national vocal tradition; creative work by A. Ginastera; composer art; vocal art; performance specifics; Argentine music; national “picture of the world” in music.

**Statement of the problem.** The study of the processes of interaction and synthesis of composer and performance arts is one of the actual areas of modern music science. An important aspect through which these processes show their specificity is the national tradition, which has its own characteristics in different historical and cultural conditions. The acuteness of the issue about manifestation of the national origins in academic music, their formation, existence and preservation in the modern conditions of globalization is confirmed not only by the attention, which is paid to them by modern musicology, but also by musical practice, where the manifestations of national traditions both in the composers’ creativity and in the performance art attract special public attention. This is especially true of national musical traditions that have their origins in cultures of those countries that are geographically far from the European continent. These include Argentine music, both instrumental and vocal. Among the representatives of the Argentine musical culture, one of the most striking figures, of course, is the creative personality of A. Ginastera. His music is a characteristic example of the national tradition and has a huge performance and scientific potential.

**Analysis of the recent research and publications.** A review of scientific publications on the chosen topic confirms that the question of the manifestation of the national in the art of music remains acute. In addition to academic musical types of research that consider national traditions in a broad historical and stylistic context (Lyashenko, 1973), in the system of categories of music science in general (Romanyuk, 2009), scientific works that are the result of the interaction of science and journalism attract attention – they provide the scientific use of musicology with observations and positions from different fields of knowledge and, in turn, enrich other sciences and humanities with the scientific achievements of musicology (Gottlieb, 2019; Kelly & Mantere & Scott, 2018; Knox, 2019). Characteristic in this regard is the article “Confronting the National in the Musical Past. (Routledge Music Bibliographies)” (Kelly & Mantere & Scott, 2018), where the problem of the national in music is considered in the aspect of modern cultural and civilizational processes. At the same time, the study of national traditions in academic music, both instrumental and vocal, is based mainly on the analysis of composers’ creativity, while the performance component has not yet been studied enough. This fully applies to the state of the study of the vocal creative work of A. Ginastera (Brakhman & Kononets, 2019; Dotsenko, 2010; Kryazheva, 1995; Kryazheva, 2004; Carballo, 2006; Chase, 1985; Schwartz-Kates, 2002; Wylie, 1998).

All of the above determines the **scientific novelty of the presented research**, which consists in considering the compositional and performance characteristics of A. Ginastera’s vocal creative work in the aspect of the national vocal tradition. **The purpose of the work** is to reveal the composing-performance principles of A. Ginastera’s vocal works in the context of the specifics of the Argentine national vocal tradition.

**The research methodology** is based on a combination of several thematic areas: on a historical approach, in particular, on the studies devoted to Argentine music (Kryazheva, 1995; Riggs, 2011; Schwartz-Kates, 2002), A. Ginastera’s life and creative work (Brahman & Kononets, 2019; Kryazheva, 2007; Chase, 1985; Schwartz-Kates,

2001, 2010), as well as the genre and style characteristics of the composer's music (Kryazheva, 2004); also, attention is paid to issues of national traditions in composers' and performance arts (Lyashenko, 1973; Romaniuk, 2009; Kelly & Mantere & Scott, 2018), in particular, from the perspective of interpretology and performance analysis (Nikolaievska, 2020).

**The presentation of the main material.** The 20th century in Latin American culture entered into the history of music as a century of synthesis of modernist concepts and authentic principles. This is the century of the development of the professional composers' tradition. The first third of the 20th century was dominated by the national romantic concept, which later showed its inconsistency, owing to the activities of the Musical Renewal Group (founded in 1929). The latter included Juan Jose Castro (1895–1968), Juan Carlos Paz (1901–1972), and others. Their aesthetic position was that the composers did not refuse to rely on national traditions, but criticized “folklore ethnography”.

In line with these trends, the creative work of the star of Argentine music, Alberto Ginastera (1916–1983), was formed and developed. Even his first serious compositions speak about the influence of Stravinsky's neo-folklorism, and the clear national guidelines marked his entire creative work. The composer's legacy is relatively small and includes 55 completed opuses, but it covers almost all main musical genres – opera, ballet, cantata, chamber-vocal compositions, concertos for various instruments with orchestra (piano, violin, and cello), compositions for ensembles and symphonic orchestra.

The creative path of the composer, one way or another, has always been connected with national traditions. But at the same time, they were rethought on the basis of a synthesis of folklore (intonation-rhythmic, genre, and phonic) and modern technical and stylistic elements: dodecaphony, serialism, sonoristics, aleatorics, micro-intervalics. And this synthesis became the unique stylistic basis of A. Ginastera's musical language and thinking.

The composer's style, based on national traditions, did not take shape immediately. In her work, Doctor of Art Criticism,

I. A. Kryazheva divides A. Ginastera's style into three periods (Kryazheva, 2007).

The first period – “objective nationalism” – covers the time from the mid-1930s to 1948. It is characterized by bright external manifestations of national features, which is reflected in the musical language (the use of structural, melodic, rhythmic, genre elements of Argentinean folklore), and in the titles of compositions, while assimilating European traditions. The predominance of the rhythmic beginning, the attraction to diatonicism, together with the complication of harmony, refers to the Stravinsky's and Bartok's musical style. The vocal cycles “Songs of Tucuman” and “Five Popular Argentine Songs” are the demonstrative vocal compositions of this period.

The second period in the evolution of the composer's style, “subjective nationalism”, falls on 1948–1958. The connection with the folklore is transformed, it becomes associative, hidden, in the form of signs, symbols, allusions (as the melodic-harmonic element e-a-d-g-h-e, which represents the scale of the Spanish guitar and has become the most important national sound symbol in Ginastera's music). This fact was also expressed in the rejection of program nature and attraction to almost exclusively instrumental music.

The beginning of the third, “neo-expressionist”, period was marked by *the String Quartet No. 2*. Based on the use of dodecaphony, serialism and other modern techniques of composition, the composer formed his own style, which synthesized different musical sources, including the national folklor tradition. The researchers note that the use of the sound complex e-a-d-g-h-e becomes less frequent and more hidden, and the characteristic recreation of the active motor skills of folklore dances (for example, malambo) is interpreted in the context of “toccata nature”. Thus, manifestations of the national in Ginastera's work during this period are of a more generalized nature and are not associated with specific sound structures or genre signes (Kryazheva, 2004).

Ginastera once said, “There is one thing I have always been proud of, and that is my sense of a musical form” (Schwartz-Kates, 2010:

34). Throughout his career, the composer strove to achieve a clear and coherent structure. His early songs and piano pieces relied on two- and three-movement forms, as well as modified strophic and through structures. In his vocal creative work, Ginastera used the stylized vocal genres of *milonga* (milonga is an Argentine folk song and dance, milonga is characterized by the rhythm formula of accompaniment common to habanera and tango, the older form of milonga, a song one, was popular in the 19th century), *vidala* (vidala is an ancient song genre of Andean highlanders, the melodic was predominantly pentatonic at a moderate tempo, texts of lyrical content are performed solo, as well as by the choir in unison or parallel thirds, accompanied by drums), and *triste* (triste is an old Creole solo song of predominantly love content, performed to the accompaniment of a guitar or harps).

Let us give a brief description of these genres.

*Milonga* is characterized by a moderately slow tempo and the metre of 2/4, with the main rhythmic formula being an eighth with a dot and a sixteenth followed by two eighths.



A bright example of milonga in the composer's creative work is "The Song of the Tree of Oblivion" op. 3, No. 1.

*Vidala* is a slow, melancholic love song in triple metre with frequent doublings on the third beat. An example is the fourth part of the "Twelve American Preludes", which is called "vidala", and whose characteristic features are also used in other compositions.



Vivid examples of *triste* (translated from Spanish as “sad”) are the romance “*Triste*” from the cycle “*Five Popular Argentine Songs*”, as well as “*Twelve American Preludes*” and the ballet “*Estancia*”. The characteristic features of *triste* can be heard in other Ginastera’s compositions. As a rule, *triste* is based on a slow rhythm in 3/4 or 4/4 with expressive *parlando* (translated from Italian – “music to be performed as though speaking”) and rhythmic freedom.



As the researcher Deborah Schwartz-Kates describes, from the mid-1940s until the late 1950s, Ginastera gravitated towards the large-scale genres that dominated the early period of creativity. He pays great attention to chamber music, as evidenced by the Duet for flute and oboe op.13 (1945), the first two String Concertos, “*Pampeana*” No. 1–3 (Schwartz-Kates, 2010: 35).

In his instrumental music of the 1960s, Ginastera continued to write compositions with a four-movement structure, but obviously avoiding the sonata form, since it is subject to a certain tonal-figurative dramaturgy. In his First Piano Concerto and Concerto for Violin with Orchestra, the first main theme was originally conceived as a solo cadenza, followed by a whole series of variations, each devoted to different techniques and supported by distinctive orchestration.

During the 1960s, the composer showed a growing interest in large-scale principles of structural symmetry. He began to use an odd number of movements, where the middle served as the axis,

on which the dramatic “climax” of his music was centred. In opera creativity, the composer began to use structural symmetry with even greater force. His first dramatic composition, the opera “Don Rodrigo”, is an example of such a concept.

The three acts of the opera “Don Rodrigo” are the exposition, the opening and the denouement of the drama. Each act is subdivided into three scenes, which in turn symbolize the exposition, the culmination and the conclusion of each scene. The opera action reaches its culmination in the central fifth scene; this moment marks the essence of the drama, in which Rodrigo’s physical victory turns into his moral defeat (as well as the fact that longing for Florinda hastened his death). Ginastera’s total reliance on symmetrical form, combined with the dynamics and dramatism of musical and dramatic development, testifies to his mastery of the form.

In his later compositions, especially in the second opera “Bomarzo” (1966–1967), the composer uses such genres as rondeau, madrigal, scherzo, nocturne and duet, on which separate scenes of the opera are built.

Indeed, structural symmetry emerged as one of the defining musical features of the composer’s later work. Even when Ginastera’s music gravitated toward more compositional control, he still strove to maintain a sense of spontaneity. Therefore, the composer sought to balance the use of strict, as if closed forms with his interest in aleatorics, unpredictability, and surprise. From this point of view, the opera “Bomarzo” vividly represented the exploratory nature of Ginastera’s creative work. Of the all types of temporal regularities that the composer used in his operas (special metro-rhythm and tempo-rhythm, aleatoric, poetic rhythm), only in the first case Ginastera applied a fixed system of rhythmic notation, as well as extended orchestral sound (clusters, spots and groupings) to perform compositions in the aleatoric technique (Schwartz-Kates, 2010: 37). In the use of vocal techniques (speech with prosodic rhythm, melody-declamation and traditional singing), the composer deviated from the traditional norms of musical performance and musical notation. Together, all these innovations brought to life a sense of freedom that complemented and enhanced the dramatic events on stage.

In his last opera, “Beatrix Cenci” (1971), Ginastera showed an even greater sense of structural and dramatic “flexibility”, the maximum departure from traditional forms, and also demonstrated a high degree of freedom in the use of musical elements, especially in dramatically important moments.

In the mid-1970s, Ginastera moved away from the principles of aleatoric and returned to traditional forms. In his new compositions, the composer showed an interest in many-movement sonata compositions for solo instruments. He created two sonatas for piano, one for guitar and cello, and later composes instrumental concertos. As a rule, these compositions take their origins from the early works by A. Ginastera. As in the 1960s, Ginastera avoids sonata form.

In his last compositions, as in his early period of creativity, the composer again relies on folk themes, taking as the basis Indian dance folklore, the vocal genres of which spread from north-western Argentina to the Andes. These are: huayno (huayno is a traditional collective dance in 2/4), harawi (harawi is a slow lyrical love song), and carnavalito (carnavalito is an energetic circle dance associated with huayno). The listed musical genres also appeared in Alberto Ginastera's compositions Puneña No. 2, Op.45 “In Memory of Paul Sacher” for Cello, the Second Sonata for Cello and Piano op. 49 (1979).

A. Ginastera’s vocal creative work is not large in scale, but it is of great importance for characterizing the composer’s style. The operas of the Argentine composer have been characterized in some scientific researches, but there is still no due attention to his chamber-vocal creativity, we can only find a general description of all the composer’s vocal works (Schwartz-Kates, 2010). Ginastera’s chamber-vocal creative work is marked by diversity and originality; romances, cantatas, vocal cycles are associated with an interesting, nationally coloured literary basis, with bright images, unusual for a European listener, with an atypical performing staff. Despite the great popularity and performance of this music, its scientific understanding is still at the very beginning of its journey.

All chamber-vocal legacy by A. Ginastera is based on folk themes. His early compositions are based on the pentatonic scale characteristic of the Andean region and north-western Argentina. He also uses the Aeolian, Mixolydian and Phrygian modes.

One of the most striking innovations in A. Ginastera's music is the composer's attitude to the metro-rhythmic side of music. This is connected with several factors, including the reliance on the folklore musical traditions of Latin American and Argentinean culture, where the metro-rhythmic component is one of the most characteristic and recognizable. Rhythm in the creative work by A. Ginastera occupies one of the leading positions. The composer's innovative approach to rhythmic functions is the most distinctive feature in the master's compositions. According to D. Schwartz-Kates (2010: 24), A. Ginastera distinguished two types of rhythmic styles:

- 1) a strong kinetic approach that is rooted in Argentine dances;
- 2) a free *parlando*, characteristic of the national song tradition.

Thus, in the composer's music, two rhythmic sources associated with the folk tradition are formed, one of which is a dance sphere, and the second is a song one. Ginastera uses these two rhythmic styles as a contrasting factor in his compositions, thereby balancing their duality. In his works the composer often uses the term *malambo* (a dance, in which two *gauchos* try to outdo each other by performing strict dance steps) in combination with the first type of rhythm. The fast, fiery movements, such as *zapateo* (derived from the Spanish word, "zapato", which means "shoe"), are the basis of this dance genre. Ginastera evokes the image of *zapateo* with a fast rhythm, in 6/8, and a constant movement of eighths lengths. In addition, the composer uses percussive *ostinatos* that dominate at the end of phrases and sections. However, the *malambos* genre has little in common with folklore models. In A. Ginastera's creative work, this genre acts as a recreation of a folk genre prototype, which is dominated by fast rhythms, complex harmonies and bold dissonances. This genre may include the various rhythms of the Argentine folk dances, such as *samba*, *chacarera*, and *gato*.

Ginastera thinks of the second rhythmic sphere (a song one) as of another resource of expressiveness. As a rule, the composition begins with a slow tempo, and then the middle part speeds up a little and expands at the end. This free expressive manner is inherent in the performance practice of the Argentine song. In his compositions Ginastera stylized such genres as *milonga*, *vidala*, and *triste*.

In conclusion, we should note the serious significance of such studies in the field of chamber-vocal music, not only in Argentine, but also in other regions of Latin America. The diversity of cultural genres and traditions, the originality and colour of this region, which for many centuries had been under the economic and cultural influence of the colonialists, led to the search for their own national musical schools and was reflected in the fact that many composers of these countries were undeservedly forgotten. Owing to research works of various themes and genres, it is possible to significantly attract the attention of performers and listeners to the popularization of Latin American music not only in neighbouring countries, but throughout the world.

Summing up the results of the research, it should be said that the performance component for reproducing and perceiving such brightly coloured music with national specificity as the music by A. Ginastera is an important part of a musical composition as an artefact of musical art. The author of this article, a practicing vocalist, thinks it necessary in this context to concentrate attention on the following tasks for performers.

First, the vocalist needs to focus on the time of writing the composition and the period of the composer's creativity, thus penetrating deeper into the original author's style and a subtle sense of the specifics of the master's musical language. To create a highly artistic interpretation of vocal compositions, special attention should be paid to the poetic text, since it often has a folklore content and does not have an official literal translation (except for the translation into English by Emily Jo Riggs or the author's one).

The main tasks for conveying the artistic integrity of A. Ginastera's vocal compositions are, in our opinion, the following:

- to penetrate into the psychological state of the character and embody a wide range of his/her immediate emotional manifestations;
- to feel and convey the subtleties of the national culture of Latin America;
- to demonstrate a high level of vocal and technical capabilities;
- to identify and emphasize the expressiveness of the rhythmic organization of the text, stipulated by its speech nature and parlando, characteristic of vocal pronunciation in Latin American culture,

which leads to rhythmic fragmentation of the metric unit and requires a clear and especially expressive diction from the performer;

- to conduct work on the figurative component of each romance and the cycle as a whole;

- to be in a full-fledged duet with the pianist (including taking into account the need to overcome rhythmic difficulties both within the vocal and piano parts, and between them).

As the researchers of A. Ginastera's creative work note, it was the composer's special attention to the melodic line in music that inspired him to create a repertoire for the voice, therefore, his performance interpretation also requires careful attention and special work from the vocalist (or rather, from the ensemble of the vocalist and the pianist), which should recreate the national "picture of the world" of Argentina created by the composer in his works, having combined intonation (rhythm intonation) and its acoustic embodiment in a single artistic whole.

**Conclusions.** The national vocal tradition is a multifaceted complex phenomenon that has its own specifics in different historical, cultural, and stylistic conditions. In academic vocal music, national specificity operates at several levels and sublevels, which, under the specific conditions of a single piece of music, manifest themselves in a unique configuration and interaction. Here we can talk about the following basic levels: the author-composing one (intoning, means of expression, stylistics), the stylistic one (first of all, the historical national musical style), the figurative-content one (in the narrow sense – a sublevel of a genre and a specific composition, in a broad sense – the cultural-mental one), the phonic-articulatory one, and the performance one (including such a phenomenon as vocal school).

The vocal creative work of the great Argentine master A. Ginastera is a special synthesis of the composer's and performance rethinking of traditional Argentine music at the intonation-figurative level, which has become the core of the Argentine national vocal tradition as a manifestation of the national "picture of the world".

**The prospects for further research** on the chosen topic seem to us to be stipulated by the following. The development of musical practice in modern multicultural conditions is marked by the

fact that the issue of manifestation of national specificity sounds loud enough and dictates new ways of fixing and interpreting it. Thus, modern musicology in the direction of studying the national specifics of academic music should follow the path of studying the ways and results of the interaction between composers' and performance arts.

#### REFERENCES

- Brakhman, Ye. S. & Kononets, Ye. S. (2019). Stylistic origins of A. Ginastera's creativity. *Music education and science*, 2(11), 13–16 [in Russian].
- Carballo, E. (2006). *De la Pampa al Cielo: The Development of Tonality in the Compositional Language of Alberto Ginastera*. Ann Arbor, MI: University Microfilms International [in English].
- Carlos, A. Gaviria, B. M. (2010). *Alberto Ginastera and the guitar chord: an analytical study. (Master's of music thesis)*. University of north Texas [in English].
- Chase, G. (1985). Remembering Alberto Ginastera. *Latin American Music Review*, 6(1), 80–84 [in English].
- Dotsenko, V. R. (2010). *History of Music in Latin America in the 16<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> Centuries*. Moscow: Muzyka [in Russian].
- Gottlieb, J. (2019, Nov. 21). Comprehensive study explains that it is universal and that some songs sound 'right' in different social contexts, all over the world. *Music everywhere. The Harvard gazette. Arts & Humanities*. Retrieved from <https://news.harvard.edu/gazette/story/2019/11/new-harvard-study-establishes-music-is-universal> [in English].
- Kelly, E. & Mantere, M. & Scott, D. (2018). *Confronting the National in the Musical Past*. London: Routledge. (Routledge Music Bibliographies), doi.org/10.4324/9781315268279 [in English].
- Knox, D. (Nov. 21, 2019). Statistics show: Vocal music really is universal by the Office of Communications. Retrieved from <https://www.princeton.edu/news/2019/11/21/statistics-show-vocal-music-really-universal> [in English].
- Kryazheva, I. A. (1995) "Own – someone else's" in the professional music of Latin America. In *Musical art of the twentieth century*. Part 2, pp. 38–49. Moscow: Tchaikovsky Moscow State Conservatory [in Russian].
- Kryazheva, I. A. (2004). National "sound symbols" in the music of Alberto Ginastera. In *Esseys on Latin America History of the XIX–XX centuries*. Part II, pp. 249–258. Moscow: [No publisher] [in Russian].
- Kryazheva, I. A. (2007). *Music of Spain and Latin America. Historical essays*. (Extended abstract of Doctor's thesis). Tchaikovsky Moscow State Conservatory. Moscow [in Russian].

- Liashenko, I. (1973). *National traditions in music as a historical process*. Kyiv: Muszychna Ukraina [in Ukrainian].
- Nikolaievskaya, Yu. V. (2020). *Homo Interpretatus in the musical art of the XX – early XXI centuries*. Kharkiv: Fakt [in Ukrainian].
- Riggs, E. J. (2011). *The art song of south America: an exploration through performance*. The Faculty of the Graduate School of the University of Maryland [in English].
- Romaniuk, I. A. (2009). “Picture of the World” in the system of categories of music analysis (on the examples of Ukrainian musical culture). (Extended abstract of Candidate’s thesis). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Schwartz-Kates, D. (2002). Alberto Ginastera, Argentine Cultural Construction, and the Gauchesco Tradition. *The Musical Quarterly*, 86(2), 248–281, doi.org/10.1093/musqtl/gdg009 [in English].
- Schwartz-Kates, D. (2010). *Alberto Ginastera: A Research and Information Guide*. New York and London: Routledge. (Routledge Music Bibliographies) [in English].
- Schwartz-Kates, D. Ginastera, Alberto (Evaristo). (2001). *Grove Music Online, Oxford Music Online*. Retrieved from <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/11159>, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.11159> [in English].
- Wylie, R. (1998). *Argentine Folk Elements in the Solo Piano Works of Alberto Ginastera*. Ann Arbor, MI: University Microfilms International [in English].

### **Ван Сіге**

Харківський національний університет мистецтв  
імені І. П. Котляревського,  
аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики  
e-mail: [gege9988@qq.com](mailto:gege9988@qq.com)  
ORCID iD: 0000-0002-6812-0557

## **НАЦІОНАЛЬНА ВОКАЛЬНА ТРАДИЦІЯ ЯК СИНТЕЗ КОМПОЗИТОРСЬКОГО І ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ А. ХІНАСТЕРИ)**

*Вивчення процесів синтезу композиторського і виконавського мистецтва є одним з актуальних напрямків сучасної музичної науки. Важливим аспектом їх прояву є національна*

традиція, що має свої особливості у різних історичних та культурних умовах. Найбільше це стосується музики тих країн, які розташовані далеко від європейського континенту. Саме до таких належить Аргентина з її музичними традиціями, зокрема, вокальною. **Аналіз публікацій** з обраної теми демонструє, що питання проявів національного в музичному мистецтві залишається гострим. Крім академічних музикологічних досліджень (Ляшенко, Романюк), з'являються наукові праці на межі науки та публіцистики (Gottlieb; Kelly & Mantere & Scott; Knox), де контекстом є сучасні культурні та цивілізаційні процеси. Дослідження національних традицій, серед них і вокальних, у музиці А. Хінастери (Брахман & Кононец; Доценко; Кряжева; Chase; Schwartz-Kates; Carballo; Wylie) базується, по більшості, на аналізі його композиторської творчості, в той час як виконавська складова досліджена недостатньо. Вищевикладене обумовлює **наукову новизну** представленою дослідження, **мета** якого – виявити композиторсько-виконавські засади вокальних творів А. Хінастери в контексті специфіки аргентинської національної вокальної традиції. **Методологічна основа дослідження** поєднує кілька тематичних напрямів: праці, присвячені аргентинській музиці (Кряжева; Riggs; Schwartz-Kates), життю і творчості А. Хінастери (Брахман & Кононец; Доценко; Кряжева; Carballo; Chase; Schwartz-Kates, Wylie), питанням національних традицій у композиторській та виконавській творчості (Ляшенко; Романюк; Kelly & Mantere & Scott), зокрема, в ракурсі виконавського аналізу (Ніколаєвська).

**Результати й висновки дослідження.** У вокальній музиці національна специфіка виявляється на кількох рівнях – авторсько-композиторському (інтонування, засоби виразності, стилістика), стильовому (історичний національний музичний стиль), образно-змістовному (ширше – культурно-ментальному), фонічно-артикуляційному. Вокальна творчість А. Хінастери демонструє особливий синтез композиторського та виконавського переосмислення традиційної аргентинської музики на інтонаційно-образному рівні, що став стрижнем аргентинської національної вокальної традиції як прояву національної «картини світу».

**Ключові слова:** національна вокальна традиція; аргентинська музика; національна «картина світу» в музиці; творчість А. Хінастери; композиторське мистецтво; вокальне мистецтво; виконавська специфіка.

## ЛІТЕРАТУРА

- Брахман, Е. С. & Кононец, Е. С. (2019). Стилевые истоки творчества А. Хинастеры. *Музыкальное образование и наука*, 2(11), 13–16.
- Доценко, В. Р. (2010). *История музыки Латинской Америки XVI–XX веков*. Москва: Музыка.
- Кряжева, И. А. (2007). *Музыка Испании и латинской Америки. Исторические очерки*. (Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения). Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. Москва.
- Кряжева, И. А. (2004). Национальные «звукосимволы» в музыке Альберто Хинастеры. В кн. *Очерки истории латиноамериканского искусства. Часть II. XIX–XX века*, сс. 249–258. Москва: [б. и.].
- Кряжева, И. А. (1995). «Свое – чужое» в профессиональной музыке Латинской Америки. В кн. *Музыкальное искусство XX века*, ч. 2, сс. 38–49. Москва: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского.
- Ляшенко, І. (1973). *Національні традиції в музиці як історичний процес*. Київ: Музична Україна.
- Ніколаєвська, Ю. В. (2020). *Номо Interpretatus в музичному мистецтві XX – початку XXI століть*. Харків: Факт.
- Романюк, І. А. (2009). «Картина світу» в системі категорій аналізу музики (на прикладах української музичної культури). (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків.
- Carballo, E. (2006). *De la Pampa al Cielo: The Development of Tonality in the Compositional Language of Alberto Ginastera*. Ann Arbor, MI: University Microfilms International.
- Carlos, A. Gavia, B. M. (2010). *Alberto Ginastera and the guitar chord: an analytical study*. (Master's of music thesis). University of north Texas.
- Chase, G. (1985). Remembering Alberto Ginastera. *Latin American Music Review*, 6(1), 80–84.
- Gottlieb, J. (2019, Nov. 21). Comprehensive study explains that it is universal and that some songs sound 'right' in different social contexts, all over the world. *Music everywhere. The Harvard gazette. Arts & Humanities*. Retrieved from <https://news.harvard.edu/gazette/story/2019/11/new-harvard-study-establishes-music-is-universal>
- Kelly, E. & Mantere, M. & Scott, D. (2018). *Confronting the National in the Musical Past*. London: Routledge. (Routledge Music Bibliographies), doi.org/10.4324/9781315268279.
- Knox, D. (2019, Nov. 21). Statistics show: Vocal music really is universal by the Office of Communications. Retrieved from <https://www.princeton.edu/news/2019/11/21/statistics-show-vocal-music-really-universal>

- Riggs, E. J. (2011). *The art song of south America: an exploration through performance*. The Faculty of the Graduate School of the University of Maryland.
- Schwartz-Kates, D. (2010). *Alberto Ginastera: A Research and Information Guide*. New York and London: Routledge. (Routledge Music Bibliographies).
- Schwartz-Kates, D. (2002). Alberto Ginastera, Argentine Cultural Construction, and the Gauchesco Tradition. *The Musical Quarterly*, 86(2), 248–281, doi.org/10.1093/musqtl/gdg009.
- Schwartz-Kates, D. Ginastera, Alberto (Evaristo). (2001). *Grove Music Online, Oxford Music Online*. Retrieved from <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/11159>, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.11159>
- Wylie, R. (1998). *Argentine Folk Elements in the Solo Piano Works of Alberto Ginastera*. Ann Arbor, MI: University Microfilms International.

Стаття надійшла до редакції 19 грудня 2021 р.

УДК 780.616.432(474.2)

DOI 10.34064/khnum1-6110

**Пилипенко Станіслав Олександрович**

Харківський національний університет мистецтв  
імені І. П. Котляревського,  
аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики  
e-mail: pylypenkostanislav1493@gmail.com  
ORCID iD: 0000-0002-5180-8080

**ЕСТОНСЬКА ФОРТЕПІАННА МУЗИКА:  
ШЛЯХИ РОЗВИТКУ (ОСЯГНЕННЯ  
ІНОНАЦІОНАЛЬНОГО РЕПЕРТУАРУ  
СУЧАСНИМ ВИКОНАВЦЕМ)**

*Статтю присвячено проблематиці вивчення інтерпретатором інонаціонального репертуару. Вивчаючи твори композиторів будь-якої країни, виконавець отримує можливість осмислити здобутки іншої культури, поглиблюючи тим самим образність власних інтерпретацій і розширюючи свою аудиторію. Це обумовлює актуальність представленого дослідження, метою якого є спроба окреслити шляхи розвитку естонської фортеп'яної музики та виявити своєрідність музичної мови видатних естонських митців, спираючись на знакові твори різних періодів. Досі фортеп'яний репертуар естонських майстрів не поставав предметом окремого наукового розгляду. В ході дослідження, що спирається на принципи музично-теоретичного, історичного та виконавського аналізу, виявлено, що формування фортеп'яного доробку відбувалося в Естонії у три етапи, на кожному з яких риси національної ментальності втілювались за допомогою історично обумовленої стилістики музичної мови та застосування відповідних технік композиції. Стверджується, що такі ментальні риси естонців, як стриманість, схильність до споглядальності, розміркованості, медитативності, лаконічності і раціональності проявилися і у фортеп'яних творах: протягом століття ця ментальна самобутність віддзеркалювалася у творчості композиторів різних поколінь. Отримані результати дозволяють окреслити жанрову систему фортеп'яної творчості композиторів Естонії*

та надають можливість пропагувати їхні твори у музичних колах України, розширюючи сучасний виконавський репертуар.

**Ключові слова:** фортепіанне мистецтво, сучасне музичне виконавство, естонська музика, національна музична мова, естонська ментальність.

**Постановка проблеми.** Постійне самовдосконалення є невід’ємним компонентом діяльності сучасного виконавця. Підвищення професіонального рівня гри, контролю за якістю та повнотою відтворення змісту музики нерозривно пов’язані із постійним оновленням виконавського репертуару. Розширення інтелектуального світогляду інтерпретатора також є своєрідним «знаком якості» його творчої діяльності. І в цьому виконавцеві може допомогти осягнення інонаціонального репертуару, знайомство з культурними здобутками, традиціями, цінностями інших країн чи народів. Вивчаючи твори композиторів будь-якої країни, він має змогу осмислити здобутки іншої культури крізь призму її музичної традиції, поглиблюючи тим самим образність власних інтерпретацій і пробуджуючи у такий спосіб інтерес більш широкою аудиторії. Встановлення зв’язку ще з однією музичною культурою, розширюючи горизонти виконавського репертуару, є актуальним і для інтерпретології та музикознавства.

У фокусі нашого дослідження – фортепіанна творчість композиторів, які є представниками естонської музичної культури. Опрацьовуючи джерельну базу, ми не знайшли в українському музикознавстві історіографічних досліджень фортепіанної творчості естонських митців періоду Незалежної Естонії. Отже, існує необхідність у здійсненні досліджень, присвячених естонській фортепіанній культурі, творам естонських композиторів – їхньої національної складової в контексті загальноєвропейських традицій фортепіанного мистецтва, питанням їх виконання. Варто зазначити, що і в Естонії на сьогодні дуже мало робіт, які допомагають інонаціональному виконавцю осягнути сутність та своєрідність фортепіанних творів естонських композиторів<sup>1</sup>. Між тим, як відомо, найвищим рівнем майстерності інтерпретатора є вміння проникнути в головну ідею композиції та правильно відтворити її сутність.

<sup>1</sup> Автор статті дуже вдячний за предоставлення матеріалів Естонському музичному інформаційному центру й особисто Мариліс Валконен, а також композитору Рене Ееспере.

Отже, у межах даної статті ми спробуємо окреслити шляхи розвитку естонської фортепіанної музики та особливості музичної мови композиторів Естонії від періоду елементарної гармонізації до нашого часу.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Розпочавши наші дослідження у царині естонської фортепіанної музики, ми виявили, що першоджерелами, до яких можна звернутись з метою розкриття зазначеної проблематики, є праці та статті вітчизняних і закордонних музикознавців, написані ще у 60–90 роках минулого століття. Більшість їх авторів, такі як Л. Ройзман (1960), Л. Нормет та А. Вахтер (Normet & Vahter, 1968), К. Лейхтер (Leichter, 1970), Г. Олт (Olt, 1972), Г. Свиридов (1983), так чи інакше висвітлюють фортепіанну творчість естонських композиторів в контексті загальних тенденцій розвитку музичної культури Естонії.

Деякі науковці у своїх роботах презентують творчість окремих естонських митців: К. Лейхтер (Leichter, 1964, «*Mart Saar: elu ja tegevus*»), Р. Пятс (Päts, 1968, «*Rudolf Tobias*»), Р. Реммел та М. Хумал (Реммел & Хумал, 1988, «*Хейно Эллер. Жизнь и творчество*»), П. Хілліер (Hillier, 1997, «*The Music of Arvo Pärt*»), Е. Аруярв (Arujärv, 2008, «*Helilooja Jaan Rääts*»).

Основна інформація про музичне життя Незалежної Естонії міститься у книгах К. С. Карнес та Й. Браун (Karnes & Braun, 2013, «*Baltic Musics / Baltic Musicologies: The Landscape Since 1991*») та Дж. Л. Стурман (Sturman, 2019, «*The SAGE International Encyclopedia of Music and Culture*»), а також наукових журналах «Темпо» (Dixon, 2015), «*Fontes artis musicae*», «*The Choral Journal*», «*Music in Estonia*», матеріалах естонської преси та інтерв'ю із самими композиторами.

Як бачимо, серед перелічених джерел – роботи, що репрезентують життєтворчість естонських митців, загальну історію музичної культури Естонії та огляди фестивальних подій в країні. Немає дослідження, присвяченого естонській фортепіанній культурі, фортепіанним творам та виконавській проблематиці їх виконання.

**Мета** пропонованої статті – окреслити шляхи розвитку естонської фортепіанної музики та проаналізувати особливості музичної мови видатних естонських митців, спираючись на їх знакові твори різних періодів. **Меті дослідження** підпорядковані основні його **завдання**:

- виокремити етапи формування естонської фортепіанної музики;
- розглянути фортепіанний доробок видатних естонських митців та виявити на прикладах окремих творів особливості музичної мови композиторів на різних історичних етапах;
- охарактеризувати національну специфіку естонських фортепіанних творів шляхом аналізу інтонаційних, ритмічних, ладових виразових засобів, жанрових характеристик та виконавських прийомів.

**Методологія дослідження.** Для розкриття проблематики роботи виявилось необхідним застосування комплексу наукових підходів, що поєднує принципи музично-теоретичного, історичного та виконавського аналізу.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Музика – одна з найважливіших складових національної ідентичності естонців. Традиція співецьких свят, яка розпочалася у XIX столітті, впливає на розвиток музичної культури Естонії, а високий професійний рівень естонських хорів визнається світовою музичною спільнотою. Хоровий спів як форма ненасильницького протесту під час боротьби за відновлення незалежності (1987–1992) дав назву естонській «Співочій революції» (Waren, 2012).

Невичерпним джерелом, що підпитує не тільки хорову традицію країни, а й її сучасну професійну музичну культуру загалом, стала народна музика. Впровадження фольклору в інструментальну музику здійснювалося поступово та сприяло формуванню її характерних інтонацій, що обумовлюють такі стилістичні параметри музичної мови, як мелодика, ритміка, темп, динаміка та інше.

Незважаючи на стрімкий розвиток та діджиталізацію країни протягом усього XX століття, і особливо в роки незалежності,

естонська ментальність залишається переважно традиційною, пов'язаною з давньою історією та культурою місцевого населення, тобто має архаїчне підґрунтя. Серед основних ментальних рис естонців можна назвати раціоналізм та прагматизм (ментальність маленької країни, обумовлена прагненням до першості та економією ресурсів), замкненість (схильність блокувати свій розум і почуття від стороннього впливу), скромність (інтроспекція та медитація, що приходять на зміну спілкуванню). Всі названі риси вважаємо інфлюентними – їх варто враховувати в процесі аналізу музичної мови естонських митців.

Фортепіанна культура Естонії починала свій розвиток у другій половині XIX століття під впливом загальноєвропейської традиції (Vahter, 1968–75). Фортепіано, в першу чергу, виконувало функцію супроводу, однак поступово почало привертати все більшу увагу, як в музичному навчанні, так і в композиторській практиці. Паралельно із пробудженням інтересу до фортепіано розпочинається процес виготовлення вітчизняних інструментів<sup>2</sup>, а також інтенсивне збирання та вивчення естонського фольклору<sup>3</sup>. Народження професійної фортепіанної музики збігається з початком XX століття: в цей період з'явилися її перші зразки, де інтонаційна та ритмічна складові базуються на народних мелодіях.

Першим професійним композитором, що почав писати твори для фортепіано, став **Рудольф Тобіас** (*Rudolf Tobias*, 1873–1918) – представник класико-романтичного стилю. Для музичної мови митця характерні контрастність зображуваних образів, використання поліфонічних прийомів розвитку і романтичної гармонії (Päts, 1968). Зазначимо, що композитор спирається і на фольклорне підґрунтя, синтезуючи його із розповсюдженим в епоху Романтизму жанром в такому творі, як «Фантазія на естонські

---

<sup>2</sup> Ернст Гійс (1872–1964) заснував фабрику «Estonia». Інструменти, що почали виготовлятися вручну від 1893 року, стали прототипом роялю «Estonia».

<sup>3</sup> Вивченням естонського фольклору займався Герберт Тампере (Herbert Tampere, 1909–1975).

мотиви» (1902), написаному в притаманній часу рапсодичній манері.

Національний колорит у своєму творчому доробку передає і **Март Саар** (*Mart Saar*, 1882–1963). Творам композитора притаманна стилістика пізнього романтизму, імпресіонізму та експресіонізму. В його музичній мові присутні гетерофонія, колористична гармонія та модальність (Leichter, 1964). М. Хумал (1981) зауважує, що характерною рисою творчості М. Саара є динамічність, яка позначається, в першу чергу, на гармонічній мові фортепіанних опусів композитора, де він застосовує несподівані модуляції в далекі тональності.

Фортепіанні твори митця в більшості являють собою малі форми – прелюдії, імпровізації, танці, в музиці яких яскраво зображені картини природи, побутові та драматичні сцени. Саме у фортепіанному циклі «Двадцять народних наспівів для фортепіано» 1913 року вперше в його творчості прозвучала народна естонська музика. У творах М. Саара того часу відчувається вплив західноєвропейської музичної культури, зокрема, творчості Е. Гріга. У дещо іншому плані, в першу чергу, у фактурному відношенні, М. Саар вирішує проблему створення фортепіанного циклу в «Естонській сюїті № 2» (1940). Твір написаний у блискучій концертній манері із застосуванням багатозвучних акордів, *glissando* та *martellato*. У декількох номерах сюїти композитор наслідує звучання народних інструментів. М. Саар увиразнює прагнення до яскравої образності: більшість п'єс мають програмні назви («Сосни», «Каннель<sup>4</sup> з берези», «Зміцнююся, моя воле»). З часом присутня у творчості М. Саара ідея трагічності, виражена через жанрові засоби та поглиблення в мінорні тональності («Елегія» a-moll, «Музичний момент» e-moll, «Прелюдія» g-moll), синтезується з відчуттям внутрішньої простоти і національною складовою, яка стала невід'ємною від музики композитора саме в останні 20 років його творчої діяльності (Leichter, 1964).

Р. Тобіас і М. Саар були випускниками Санкт-Петербурзької консерваторії та продовжувачами традицій своїх

<sup>4</sup> Народний музичний інструмент, що нагадує гуслі.

вчителів – М. Римського-Корсакова (композиція) та Л. Гоміліуса (орган).

Розвиток естонської фортепіанної культури в ХХ столітті привів до активізації композиторської творчості. З'являються твори великої форми – концерти для фортепіано з оркестром (Артур Лемба, 1885–1963; Адольф Ведро, 1890–1944), сонати (Хейно Еллер, 1887–1970; Март Саар), варіації (Х. Еллер, А. Ведро), а також велика кількість мініатюр та циклів мініатюр. Частина цих творів міцно увійшла до концертного репертуару естонських піаністів. Яскравим прикладом є виконання Йоханом Рандвере «Фантазії на естонські народні мелодії» А. Лемби (1928) на талліннському фестивалі «Північне сяйво: скарбниця естонської фортепіанної музики» (Randvere, 2018).

В цілому у фортепіанних творах до 1940 року простежується пізньоромантична тенденція з досить помітним національним забарвленням, що визначала вектор руху тогочасної фортепіанної культури. Прогрес професійної музичної культури Естонії в ХХ столітті відбувається у тісному зв'язку з процесом оновлення композиторського письма, який спостерігається в цей час у європейській музиці. Для багатьох композиторів фортепіано виявилось свого роду творчою лабораторією, і саме в творах для нього нерідко застосовувались нові стилістичні прийоми і техніки (тяжіння до ударного трактування інструмента, токатності та остинатності).

6 серпня 1940 року Естонія була включена до складу СРСР. Подальший розвиток фортепіанної музики в країні відбувається у напрямі, який А. Клотінь назвав *національним романтизмом* (Клотінь, 1973: 123), а сам період від 1940 року оцінив як етап *інтенсивного розвитку*. Улюбленим жанром композиторської творчості постає програмний цикл мініатюр, що спираються на фольклор.

У творчій спадщині **Хейно Еллера** національний романтизм представлений як основний стиль, однак не обійшлося без впливів імпресіонізму, експресіонізму та модернізму. Мелодиці композитора притаманна пісенність, фактурі – поліфонічність, а тембровим фарбам – оркестровість (Хумал, 1981).

В опусі «Тринадцять п'єс на естонські мотиви» (1941) превалює танцювальність; кожна з мініатюр має своє емоційне забарвлення. У багатьох номерах циклу композитор використав фольклорний тематичний матеріал, з його подальшою трансформацією та розвитком. Основні риси ритміки, такі, як синкопованість, поліритмія та поліметрія, теж почерпнуті Х. Еллером із народної музики та в кожній п'єсі трактуються по-різному. Цей цикл, як слушно зауважує М. Хумал (1981: 13), позначив перелом в творчості композитора: «Змінився не лише тематичний матеріал його творів, але і увесь комплекс виразних засобів». З часом музична мова творів Х. Еллера стає простішою. Вочевидь, автор таким чином прагне до відповідності духу фольклору. Так, характер обробок народних мелодій відрізняється гармонічною та ладовою простотою, і в цьому простежується тенденція до продовження Х. Еллером традицій російської композиторської школи, а також Е. Гріга.

В розглядааний період естонські композитори охоче звертаються і до таких класичних форм, як соната й сонатина. Частіше за інших до жанру сонати звертався Х. Еллер. У його Третій сонаті (es-moll, 1944) відчувається поглиблення драматичних та психологічних моментів, що не було характерним для більш ранніх його творів у цьому жанрі. У стилістичному відношенні соната близька традиціям російської музичної культури: можна провести паралелі з фактурою фортепіанних творів С. Рахманінова, раннього О. Скрябіна та М. Мясковського.

Значні зміни у жанрово-стильовій системі естонської фортепіанної музики сталися наприкінці 1950-х. Фортепіано все частіше трактується як ударний інструмент, тому основними виконавськими штрихами стають *non legato* і *staccato*. Активний моторний рух музики, де нестримний натиск поєднується зазвичай з жорсткою ритмічною організацією, допускає використання позиційної техніки. Серед композиторських робіт того часу є чимало художньо цінних творів, які охоче виконуються і сьогодні.

Розвиток фортепіанної музики після 50-х років пов'язаний з іменем **Яана Ряетса** (*Jaan Rääts*, 1932–2020). Хоча творчість

митця вирізняється багатогранністю й жанровою різноманітністю<sup>5</sup>, ми маємо право називати його «фортепіанним» композитором. З естонських митців Я. Ряетс, мабуть, був першим, хто так охоче писав для цього інструменту. Фортепіано він використовував і у своїх симфонічних творах, а також в музиці до кінофільмів.

Наприкінці 1950-х у музиці Я. Ряетса домінує неокласичний напрям, основними характеристиками якого є остинатоподібні ритми та використання інших елементів музики Бароко і віденських класиків, калейдоскопічний спосіб розвитку, заснований на швидких контрастах-зіставленнях без конфлікту. Присутні музичний гумор та іронія (Agujärvi, 2008). Фортепіанна фактура ранніх творів композитора переважно двоголосна, прозора, не занадто складна для виконання. За допомогою акордового викладу в деяких випадках імітується звучання литавр або барабана, в інших – створюється шумовий ефект. Рояль композитор трактує як ударний інструмент, звідси – можливість жорсткого дотику та безпедальної манери виконання. Три Сонати ор. 11 (1959) стали першими творами в Естонії, написаними у неокласичній манері. В жодній із сонат цього опусу композитор не використовує традиційної для сонатного циклу форми сонатного *allegro*. Після створення перших трьох сонат та варіацій митець не звертався до фортепіано майже десять років.

Від кінця 1960-х в естонській фортепіанній музиці простежується тенденція до урізноманітнення прийомів композиторського письма. Напрями модернізму-авангардизму, що панують у світі, впливають і на естонських митців. Поєднуючи різні стилеві напрями, композитори синтезують сухе, ударне трактування фортепіано зі співучим, тембральним, що дозволяє розширити образно-сміслові можливості фортепіанної музики. Використовуються розширено-тональна та модальна техніки, в деяких випадках – додекафонія, атональне письмо. «Найбагатшими»

---

<sup>5</sup> В творчому доробку композитора до 50-х років вже були три симфонії, два квартети, фортепіанний квінтет, фортепіанне тріо, партита для камерного ансамблю, два концертино для скрипки та концертино для фортепіано.

в плані розвитку і розширення фортепіанного репертуару стали 1972–1980 роки, коли Я. Ряетсом були створені цикли «24 багателі», «24 прелюдії», «24 маргіналії», сонати (з П'ятої по Дев'яту) і друга редакція його Четвертої сонати<sup>6</sup>. Цікавим твором в доробку митця стала Токата<sup>7</sup>. У творчості Я. Ряетса з'являється ще один, новий для нього, аспект, пов'язаний зі ставленням до фольклору. Якщо в ранніх творах композитора майже немає елементів народної музики, то цикл «24 прелюдії» написаний на матеріалі естонських наспівів, узятих з фольклорної збірки Х. Тампере.

Стилістичні пошуки призводять Я. Ряетса до створення вишуканого фортепіанного циклу «24 маргіналії<sup>8</sup>» (1979–1980 рр.), що має присвяту Калле Рандалю<sup>9</sup>, в якому композитор трактує європейську традицію крізь призму естонського мінімалізму. Назву опус отримав завдяки тому, що на його створення митця надихали різномірні звучання в оточуючому його музичному світі – починаючи від музики Бароко і завершуючи побутовою музикою 1980-х. Під час створення циклу композитор намагався зафіксувати те, що чуло його вухо, без наміру щось стилізувати чи наслідувати, отже, «Маргіналії» можна вважати свого роду нотатками, стислими музичними коментарями (Arujärvi, 2008). П'єси за жанром нагадують фортепіанні прелюдії: в основі кожної мініатюри – самостійне тематичне ядро та його подальший розвиток, певний характер, в основі циклу – чергування швидкого і повільного руху. Лаконічність творів не в останню чергу обумовлена раціоналізмом автора, який з метою запису твору на платівку зменшує хронометраж циклу до 30 хвилин (одна сторона вінілу). Більшість п'єс мають тривалість менше однієї хвилини, деякі – до 30 секунд.

<sup>6</sup> Соната No. 4, Op. 36 (1969); всього в творчому доробку композитора 10 сонат для фортепіано.

<sup>7</sup> Токата (1968) – обов'язковий твір IV Міжнародного конкурсу піаністів імені П. І. Чайковського (1970).

<sup>8</sup> Композитором було створено аранжування циклу для електронних інструментів, а також опус «Маргіналії» для двох фортепіано (1982).

<sup>9</sup> Видатний естонський піаніст.

Музична мова п'єс на той час була футуристичною. Окрім акордів-кластерів, деякі номери мають на увазі використання мікротоновості. Так, 1980 року була створена транскрипція «Маргіналій» для електронного складу, обумовлена внутрішньою потребою митця у ґрунтовній переробці музики оригіналу, додаванні нового матеріалу та створенні партитури, що відповідає вимогам електронних інструментів. Варто зазначити, що твір Я. Рьєтса розпочинає епоху електронної музики, яка стрімко розвивалася й досягла піку в наші дні. Важливо пам'ятати і про те, що остинатність, котра присутня в опусі, притаманна естонському фольклору, а тематизм більшості п'єс циклу має народні витoki. Тому виконавці не повинні намагатися подолати одноманітність в остинатних формулах та штучно знаходити «різноманіття» у фактурі.

У 1970 роки поруч із вже відомими нам іменами з'являються нові, що належать талановитій плеяді молодих композиторів. Серед них – Раймо Кангро, Арво Пярт та Рене Еєспере. Творчим послідовником Я. Рьєтса став його учень **Раймо Кангро** (*Raimo Kangro*, 1949–2001). Його перу належать Сюїта для фортепіано (Op. 1), чотири Сонати (Op. 1, 8, 15, 23), Варіації (Op. 35) та цикл з чотирьох п'єс (Op. 4). У творах композитора ми знаходимо остинатність, притаманну естонському архаїчному фольклору, техніку *martellato*, дисонуючі акорди та кластери. Р. Кангро використовує й сучасні танцювальні ритми.

Яскравим представником естонської музичної культури та репрезентантом її на міжнародній музичній арені став **Арво Пярт** – сучасний композитор, який завжди працював поза тенденціями. Він першим відчув потребу слухача у тиші, спокої, красі та відсутності інформаційного шуму. В ранній період творчості митець звертався до стилістики неокласицизму та модерну. У 1976 році він винайшов власну естетику «нової простоти» та відповідну композиторську техніку, яку назвав *tintinnabuli*, що специфічно втілила принципи мінімалізму. Фортепіанні твори А. Пярта добре відомі виконавцям в усьому світі.

Тяжіння до мінімалізму як напряму в музиці, що притаманне багатьом естонським композиторам, можна простежити

і у творчості **Рене Ееспере** (*René Eespere, 1953*); отже, сфокусуємо увагу на його циклі «Музичні скриньки». У цій серії мініатюр, що відрізняються скромними масштабами, композитор показав себе прекрасним майстром форми, і якщо не новатором в області фортепіанної фактури, то прекрасним її знавцем.

Цикл складається з двох зошитів<sup>10</sup>, кожен з яких вміщує чотири п'єси. Р. Ееспере не випадково обирає інструментом для виконання своїх мініатюр фортепіано, його тембральні фарби здатні повною мірою передати звучання «чарівного» механізму і відтворити казковий образ. Всі п'єси мають загальні ознаки: лаконічність, розріджену фактуру, використання високого регістру, відсутність будь-якої динаміки та агогіки. Лише наприкінці деяких з них Р. Ееспере застосовує уповільнення, немов імітуючи закінчення накруту (заряду) у скриньки. Серед цікавих композиторських прийомів можна назвати змінний розмір, що притаманний естонському фольклору. Так, наприклад, у першій мініатюрі ми зустрічаємо  $5/4$ ,  $6/4$ ,  $7/4$  та  $8/4$ , також композитор використовує умовний поділ на такти. Р. Ееспере, в особистому листуванні<sup>11</sup> з автором статті, називає скриньки «сумішшою музики в стилі бароко та мінімалізму, з певним впливом галантного стилю французьких клавесиністів».

З 1990 років розпочинається новий, *сучасний етап* розвитку фортепіанної музики естонських композиторів, що пов'язаний із відновленням суверенітету Естонії. У цей період в царину фортепіанної музики із твором «*Concentus*» (1995) повертається Р. Ееспере після тринадцятирічного мовчання<sup>12</sup>. Твір має присвяту: «Моєму найкращому другу, братові Тармо». За фактурним викладенням, інтонаційними зворотами та загальним емоційним станом «*Concentus*» нагадує відому композицію Арво Пярта «*Für Alina*». У своєму творі Р. Ееспере використовує класичну нотацію, на відміну від колеги, вказує тональність – сі-мінор, розмір – перемінний, додає темпові та динамічні ремарки. Автор створює

<sup>10</sup> «Музичні скриньки I» (1978–1979), «Музичні скриньки II» (1980–1982).

<sup>11</sup> Лист зберігається в особистому архіві автора статті.

<sup>12</sup> «Вісім ригурнелів» (1978–1982) – «*Concentus*» (1995).

алюзію на стиль попередника – *tintinnabuli* за допомогою, перш за все, статичності одного голосу (октавний унісон звука «сі» у крайніх регістрах), що нагадує великий дзвін, та мелодійності другого голосу, що викладений з подвоєнням у дециму та сексту, ніби «сонорно забарвлений унісон» (Токун, 2010).

Твір написаний у складній тричастинній формі, де середній розділ контрастує з матеріалом крайніх. Неквапливий рух надихає слухача на екзистенціальні роздуми. На відміну від крайніх частин, середній розділ має доволі збуджений і рішучий характер.

Р. Ееспере притаманна точність композиторських вказівок, що виключає елемент виконавського свавілля у процесі відтворення концертної п'єси. У цьому ми можемо переконатися, аналізуючи виконавську інтерпретацію Т. Ееспере<sup>13</sup>. Привертає увагу вишукане туше піаніста. Він майстерно передає різнобарв'я регістрових фарб фортепіано. За рахунок «віддалення» фактури створюється ефект, який нагадує відлуння, що розчиняється у безмежному просторі. Також цей прийом допомагає слухачеві диференціювати поліфонічну фактуру композиції. Оскільки піаніст тонко відчуває специфіку побудови фраз твору, складається враження безупинної живої музичної тканини. Важливу роль у «*Concentus*» виконує педалізація. Завдяки їй твір звучить об'ємно, створюється відчуття храмового простору, начебто звуки підіймаються вгору, утворюючи звукову арку. Т. Ееспере виконує твір самобутньо, і його інтерпретація викликає інтерес у широкій слухачької аудиторії.

Для творчості Р. Ееспере характерне втілення екзистенціальних ідей, а в музичній мові композитора знаходимо прийоми гетерофонії та поліфонії, стилізації, від епохи Бароко до сучасного року, звернення до естонської народної музики.

Роки Незалежності позначені появою нових композиторських імен, серед яких – Тиніс Кауман, Ліза Гірш та Пярт Уусберг.

**Тиніс Кауман** (*Tõnis Kaumann*, 1971), учень трьох видатних

<sup>13</sup> Тармо Ееспере (н. 1959), брат композитора Рене Ееспере і виконавець його фортепіанних творів.

естонських митців<sup>14</sup>, створив яскравий і неповторний авторський стиль, в якому поєднав стилістичні складові, що сходять до джазу, віденської класики та Бароко, прикрасивши все щедрим гумором. На ранньому етапі творчого шляху музична мова митця мала схожість із музикою С. Прокоф'єва та Д. Шостаковича, однак, з часом, в ній чітко став простежуватися вплив доби Бароко та яскраве почуття гумору. Принципом розвитку майже всіх творів Т. Каумана виступає імпровізація. Незважаючи на використання стилістичних прийомів різнорідних напрямків, його музика не позбавлена свіжості та індивідуальності.

Серед творів для фортепіано Т. Каумана знаходимо цикл із Трьох етюдів (2003): «Етюд з ходячим басом», «Етюд із бурхливим ритмом» та «Етюд про вивчення етюду»; Дві п'єси (2009): «Для Кароліни», Варіації на французьку народну пісню «*La misère chasse le balai dans le puits*». Досить показовий взірць гумору композитора – п'єса «Соната для фортепіано № 3, I частина “Паморозь”» (2017)<sup>15</sup>. Найбільш «свіжим» твором Т. Каумана, на момент написання цієї статті, можна вважати «*Folia Antiqua*» (2017), що має присвяту вчителєві, Я. Ряєтсу.

Кардинально інші засоби виразності обрала Ліза Гірш (*Liisa Hirsch*, 1984), створюючи концептуальні композиції. Авторка зацікавлена тембральною стороною музики та намагається відтворити в ній звуки природи. Головною ознакою композиторського стилю мисткині стали експерименти з температурацією та препарацією фортепіано.

Ліза Гірш закінчила Естонську академію музики і театру у Тойво Тулева (*Toivo Tulev*, 18.07.1958) 2009 року (композиція), Іллі Іварі (фортепіано), Марго Килар (електронна музика) та у Анто Петта (імпровізація). 2015 року отримала ступінь магістра композиції у Королівській консерваторії Гааги під керівництвом

---

<sup>14</sup> Закінчив Талліннську музичну школу у Рене Ееспере, Естонську академію музики і театру у Раймо Кангро (1989–1994) та отримав ступінь магістра у Яана Ряєтса (2000).

<sup>15</sup> Гумор у тому, що композитор не написав жодної сонати для фортепіано, лише п'єсу з назвою «Соната № 3, I частина».

Пітера Адріяанша (*Peter Adriaansz*) та Корнеліса де Бондта (*Cornelis de Bondt*). 2017 року була удостоєна музичної премії Heino Eller Music Prize.

Два твори з творчого доробку Л. Гірш яскраво підкреслюють оригінальність її композиційного методу. Ці п'єси написані для фортепіано, препарованих таким чином, що у звучанні досягається ефект мікротоновості (мікрохроматики). Так авторка ніби відсилає слухача до творчості І. Вишнеградського, композитора, що один з перших у ХХ столітті систематично втілював такий метод (Гуренко, 2009).

«Terrains» (2018) – твір для двох, по-різному налаштованих, фортепіано та одного виконавця. Інструменти налаштовані так, що одна мажорна третина містить дванадцять тонів. Завдяки цьому подібні звуки мають різні тембральні відтінки, створюючи тим самим вібраційні частоти. Мінімальна динаміка викликає ритмічні коливання: одні звуки відбиваються від поверхні, інші – ні. Цей твір, за словами композиторки, відтворює безперервний процес руху вниз.

У п'єсі «Quantum Well»<sup>16</sup> (2020) фортепіано препароване за допомогою прищіпок різних розмірів таким чином, що підготовлені струни опускаються до звучання майже в унісон з непідготовленими струнами. Це створює тембральну взаємодію в тісному гармонічному просторі. Щоб підсилити ритмічну випадковість у «атомному ландшафті» цієї п'єси, піаніста просять грати якомога тихіше та швидше, щоб молоточки ледь торкалися до струн, а іноді й не активувалися взагалі.

Л. Гірш відкрита до музичних експериментів, своєю творчістю презентує дослідницький підхід до композиції та намагається розвивати вміння зосередженого слухання у публіки.

Ще одним представником сучасної естонської музичної культури виступає **Пярт Уусберг** (Pärt Uusberg, 1986). Композитор

<sup>16</sup> Квантова яма – плоска напівпровідникова гетероструктура, в якій тонкий шар напівпровідника з вужчою забороненою зоною затиснутий між двома напівпровідниками з широкою забороненою зоною таким чином, щоб забезпечити розмірне квантування електронних рівнів.

закінчив Талліннську музичну школу імені Георга Отса за класом хорового диригування у Хелі Юргенсона, де також вивчав композицію у Ало Пилдмяе та Галини Григор'євої. 2012 року Уусберг отримав ступінь бакалавра композиції в Естонській академії музики та театру Тину Кирвица. 2014 року – ступінь магістра композиції у Тойво Тулева.

Основну частину творчості митця складає хорова музика, але він охоче пише твори і для фортепіано. Їх милозвучна та медитативна атмосфера захоплює своєю простотою, ніжністю та емоційними кульмінаціями. П. Уусберг відомий як композитор і за межами Естонії. 2010 року його фортепіанна п'єса “Paradiis” була обрана до програми Всесвітнього дня нової музики в Сіднеї через окремий конкурс Momentary Pleasures, у якому композиторам було запропоновано створити п'єсу для фортепіано за один день.

У доробку молодого митця є фортепіанні твори: цикл «Прелюдії» (2004–2005), п'єси «Paradiis» (2009), «Mood of Loviisa» (2013), «Marianne Laumets» (2013) та «Pala-Fantaasia» (2017), що має присвяту Йохану Рандвере – найактивнішому учаснику фестивалю “Дні сучасної естонської музики” (Dixon, 2015). В цілому фортепіанна творчість композитора спонукає до екзистенціальних роздумів, дарує слухачу та виконавцю почуття спокою завдяки медитативності та вчить вслухатися у тишу.

На даний момент сучасні естонські композитори продовжують свою діяльність, збагачуючи репертуар професійних виконавців та початківців новими творами. Творчий доробок цих обдарованих музикантів приваблює високим рівнем професіоналізму та умілим володінням арсеналом виразних засобів, накопичених музичною культурою Естонії.

**Висновки.** Інтерпретуючи твори інонаціонального репертуару, виконавець має пройти шлях, зворотний композиторському. Першим кроком на ньому має бути ознайомлення з репертуаром, другим – опрацювання відомостей про життя і творчість автора музики, третім – осягнення національно-ментальних особливостей музики, її виконавського контексту та пов'язаних з ним традицій. Цей алгоритм допоможе виконавцеві відтворити

звуковий образ та форму, вибудовані уявою автора музики і зафіксовані в нотному тексті.

Національна специфіка естонських фортепіанних творів відображається в певних рисах: споглядальному та меланхолійному характері музики, зверненні до циклів малих форм («маргіналії», «скриньки»), багатоголосі і поліфонічності фактури (вплив хорової культури), звукозображальності («канель»), фольклорному тематизмі, носіями якого стають пісенні (колискові) й танцювальні (полька, рейнлендер) інтонації, змінні розміри.

Представлений у статті історичний огляд шляхів розвитку естонської фортепіанної музики дає підстави сучасному виконавцю іншої країни скласти уявлення про її найхарактерніші риси. Незважаючи на порівняно невеликі розміри Естонії, її музика зробила швидкі та впевнені кроки, які привели її до концертних зал та на престижні сцени в різних частинах світу. Значним є внесок в цей процес відомих естонських композиторів Хейно Еллера, Марта Саара, Рудольфа Тобіаса, Яана Ряетса, Арво Пярта, Рене Ееспере та інших.

Становлення національної інструментальної музики, в тому числі фортепіанної, відбувалося у *три етапи*, на кожному з яких композитори так чи інакше відбивали своєрідність естонської культури та її ментальну самобутність (стриманість, раціональність мислення, схильність до споглядальності, розміркованості, медитативності, лаконічності висловлювання).

Етап *генези*, представниками якого стали Р. Тобіас, М. Саар, А. Лемба, А. Ведро та Х. Еллер, ознаменувався появою значної кількості обробок естонських народних пісень, які легко піддавались гармонізації у межах мажоро-мінорної системи. Національний зміст набуває універсальності завдяки засобам, що сформувалися у західноєвропейській музиці. Тяжіння до стриманості та лаконічності знаходить вияв у частому звертанні композиторів до малих форм, де короткий тематичний матеріал стає основою всієї п'єси.

На етапі *інтенсивного розвитку* відбувається збагачення тематики і жанрового спектру творів та перехід на більш

високий рівень оволодіння прийомами та стилістикою тогочасного західноєвропейського композиторського письма. Естонські композитори – ключовими фігурами на цьому етапі постають Х. Еллер, Я. Ряетс, Р. Кангро, А. Пярт, Р. Еспере – виявляють особливу прихильність до неокласичного та мінімалістського напрямків. Основою музичної мови багатьох фортепіанних творів цього періоду є остинатність – безкінечне повторення без активного розвитку матеріалу, окрім мінімального варіювання – так у музиці втілюються раціональність та лаконічність мислення, а його творча самобутність призводить до появи циклів з «незвичайними» і навіть «дивакуватими» жанровими назвами, такими, як «маргіналії» та «музичні скриньки».

Третій, *сучасний*, етап характеризується засвоєнням та розвитком новітніх композиторських технік та сміливим використанням досягнень митців ХХ століття, синтезом різних стилевих напрямків, експериментами в області організації звуковисотного простору, від введення додекафонії та атональності до застосування розширено-тональної, модальної та мікротональної системи. Твори композиторів, що з'явилися на музичній арені в цей період – Тиніса Каумана, Лізи Гірш, Пярта Уусберга – найчастіше передають споглядально-меланхолійні настрої та спрямовують до екзистенціальних роздумів. Творчі пошуки естонських митців сьогодні спрямовані до синтезу традицій і новацій, що уможливує створення неповторної композиторської мови на основі стилістичних принципів національної та світової музики. Результати цих пошуків – нові неповторні твори – віддають на волю виконавцеві величезний інтерпретаційний потенціал.

**Перспектива подальшого розвитку теми.** Фортепіанна спадщина естонських композиторів в аспекті аналізу національної специфіки музичної мови на сьогоднішній день залишається відкритою для наукових досліджень. Це передбачає, насамперед, знайомство з фортепіанним доробком кожного з митців та його ретельний аналіз. Отримані результати сприятимуть розширенню репертуару для сучасної навчальної практики в системі музичної освіти.

## ЛІТЕРАТУРА

- Гуренко, Н. (2009). Иван Вышнеградский: теория и практика микрохроматики. *Проблемы музыкальной науки*, 1, 142–147.
- Клотинь, А. (1973). О современной музыке народов Советской Прибалтики. В сб. *Музыкальный современник*, сс. 123–143. Москва: Советский композитор.
- Реммел, Р. & Хумал, М. (1988). *Хейно Эллер. Жизнь и творчество*. Ленинград: Советский композитор.
- Ройзман, Л. (1960). *Органная культура Эстонии*. Москва: Музгиз.
- Свиридов, Г. (1983). Молодые силы эстонской музыки. В сб. *Книга о Свиридове*, сс. 232–235. Москва: Советский композитор.
- Токун, Е. А. (2010). *Арво Пярт. Tintinnabuli: техника и стиль*. (Дис. ... канд. искусствоведения). Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. Москва.
- Хумал, М. (1981). *Гармония Х. Эллера в свете современных тенденций гармонического письма*. (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения). Ленинградская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова. Ленинград.
- Arujärvi, E. (2008). *Helilooja Jaan Rääts*. Tallinn: Eesti Muusika Infokeskus.
- Dixon, G. (2015). Estonian Music Days Festival, opening weekend, 10–12 April 2015, *Tempo*, 69 (274), 70–72.
- Hillier, P. (1997). *The Music of Arvo Pärt*. London: Oxford University Press.
- Karnes, K. & Braun, J. (Eds.) (2013). *Baltic Musics/Baltic Musicologies: The Landscape Since 1991*. London: Routledge.
- Leichter, K. (1964). *Mart Saar (elu ja tegevus)*. Tallinn: Eesti Riiklik.
- Leichter, K. (1970). *Kaasaja muusikast*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Normet, L. & Vahter, A. (1968). *Sowjet Estnische Musik*. Tallinn : Eesti Raamat.
- Olt, H. (1972). *Modern Estonian composers*. Tallinn: Kodumaa.
- Päts, R. (1968). *Rudolf Tobias*. Tallinn: Eesti Raamat.
- Randvere, J. (piano). (2018). Artur Lemba. Fantaasia eesti rahvaviisidele / Fantasy on Estonian Folk Tunes. Festival “Virmalised – Eesti klaverimuusika läbi sajandi” / Festival “Northern Lights Treasury of Estonian Piano Music” 14th of February 2018, Estonia Concert Hall. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=jt5lBzYg52Y>
- Sturman, J. L. (Ed.). (2019). *The SAGE International Encyclopedia of Music and Culture*. Los Angeles; London; New Delhi; Singapore; Washington DC; Melburn: SAGE Publications.
- Vahter, A. (Ed.) (1968–75). *Eesti muusika*. (Vols. 1–2). Tallinn: Eesti Raamat.
- Waren, W. (2012). Theories of the Singing Revolution: An Historical Analysis of the Role of Music in the Estonian Independence Movement. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 43 (2), 439–451.

*Stanislav Pylypenko*

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
postgraduate student at the Department of Interpretation  
and Music Analysis,

e-mail: pylypenkostanislav1493@gmail.com

ORCID iD: 0000-0002-5180-8080

**ESTONIAN PIANO MUSIC:  
WAYS OF DEVELOPMENT (COMPREHENSION  
OF FOREIGN REPERTOIRE  
BY A MODERN PERFORMER)**

***Statement of the problem.** The article is devoted to the problem of studying the foreign repertoire by the performer. By studying the works of composers of any country, the performer gets the opportunity to comprehend the achievements of another culture, thereby deepening the imagery of their own interpretations and expanding their audience. This determines the relevance of the presented study, the purpose of which is to try to outline the ways of development of Estonian piano music and to reveal the originality of the musical language of prominent Estonian composers, based on iconic works of different periods.*

***Literature review.** It should be noted that today there are few scientific works in Estonia that help an international performers to understand the essence and originality of the piano works by Estonian composers. Some scientific studies were written still in the 60-90s of the last century. Most of the authors (Roizman, 1960; Normet and Vakhter, 1968; Leichter, 1970; Olt, 1972; Sviridov, 1983) cover the piano works of the Estonian composers in the context of the general development of Estonian musical culture. The lack of the special researches, concerned with piano art of Estonian composers stipulates **the novelty of this study**. For the first time not only in Ukrainian musicology, but also in the world, the piano heritage of the Estonian composers became the focus of attention. **The research methodology.** For revealing the abovementioned issues it was necessary to use a set of scientific approaches uniting the principles of music-theoretical, historical and performing analysis.*

***The results and conclusions.** The historical overview of the development of Estonian piano music presented in the article provides*

*an opportunity for a modern international performer to get an idea of its most characteristic features. It was found that the formation of piano works took place in Estonia in three stages, in each of which the features of the national mentality were embodied with the help of historically determined stylistics of musical language and the use of appropriate compositional techniques. It is argued that Estonian mental traits such as restraint, contemplation, meditation, rationality, striving for simplicity and conciseness have also manifested themselves in piano works: over the centuries, this mental identity has been reflected in the work of composers of different generations.*

**The practical significance.** *The obtained results allow to outline the genre system of piano works of Estonian composers and provide an opportunity to promote their works in the musical circles of Ukraine, expanding the modern performing repertoire.*

**Key words:** *piano art, contemporary music performance, Estonian music, national musical language, Estonian mentality.*

#### REFERENCES

- Arujärvi, E. (2008). Composer Jaan Rääts. Tallinn: Eesti Muusika Infokeskus [in Estonian].
- Dixon, G. (2015). Estonian Music Days Festival, opening weekend, 10–12 April 2015, *Tempo*, 69 (274), 70–72 [in English].
- Gurenko, N. (2009). Ivan Vyshnegradsky: theory and practice of microchromatics. *Problems of musical science*, 1, 142–147 [in Russian].
- Hillier, P. (1997). *The Music of Arvo Pärt*. London: Oxford University Press [in English].
- Humal, M. (1981). H. Eller's harmony in the light of modern trends in harmonic writing. (Extended abstract of PhD thesis). Leningrad N.A. Rimsky-Korsakov State Conservatory. Leningrad [in Russian].
- Karnes, K. & Braun, J. (Eds.) (2013). *Baltic Musics/Baltic Musicologies: The Landscape Since 1991*. London: Routledge [in English].
- Klotin, A. (1973). On the modern music of the peoples of the Soviet Baltic. In *Musical contemporary*, pp. 123–143. Moscow: Sovetskiy kompozitor [in Russian].
- Leichter, K. (1964). *Mart Saar (life and activities)*. Tallinn: Eesti Riiklik [in Estonian].
- Leichter, K. (1970). *About contemporary music*. Tallinn: Eesti Raamat [in Estonian].
- Normet, L. & Vahter, A. (1968). *Soviet Estonian Music*. Tallinn: Eesti Raamat [in Estonian].
- Olt, H. (1972). *Modern Estonian composers*. Tallinn: Kodumaa [in Estonian].
- Päts, R. (1968). *Rudolf Tobias*. Tallinn: Eesti Raamat [in Estonian].
- Randvere, J. (piano). (2018). Artur Lemba. Fantaasia eesti

- rahvaviisidele / Fantasy on Estonian Folk Tunes. Festival “Virmalised – Eesti klaverimuusika läbi sajandi” / Festival “Northern Lights Treasury of Estonian Piano Music” 14th of February 2018, Estonia Concert Hall. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=jt5lBzYg52Y> [in Estonian, English].
- Rommel, R. & Humal, M. (1988). *Heino Eller. Life and art*. Leningrad: Sovetskiy kompozitor [in Russian].
- Roizman, L. (1960). *Organ culture of Estonia*. Moscow: Muzgiz [in Russian].
- Sturman, J. L. (Ed.). (2019). *The SAGE International Encyclopedia of Music and Culture*. Los Angeles; London; New Delhi; Singapore; Washington DC; Melburn: SAGE Publications [in English].
- Sviridov, G. (1983). Young forces of Estonian music. In *Book about Sviridov*, pp. 232–235. Moscow: Sovetskiy kompozitor [in Russian].
- Tokun, E. A. (2010). *Arvo Pärt. Tintinnabuli: technique and style*. (PhD diss.). Moscow P.I. Tchaikovsky State Conservatory. Moscow [in Russian].
- Vahter, A. (Ed.). (1968–75). *Estonian music*. Tallinn: Eesti Raamat [in Estonian].
- Waren, W. (2012). Theories of the Singing Revolution: An Historical Analysis of the Role of Music in the Estonian Independence Movement. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 43 (2), 439–451 [in English].

*Стаття надійшла до редакції 18 грудня 2021 р.*

УДК [781.42: 786.2]: 78.071.1 (510)

DOI 10.34064/khnum1-6111

### *Чжан Менчже*

Харківський національний університет мистецтв  
імені І. П. Котляревського,  
аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики  
e-mail: 764735303@qq.com  
ORCID iD: 0000-0003-0988-4263

## **ПОЛІФОНІЧНІ ТВОРИ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО РАО ЮЯНА В АСПЕКТІ ВИКОНАВСЬКОЇ РЕАЛІЗАЦІЇ**

*Розглядається комплекс виконавських завдань у поліфонічних творах для фортепіано Рао Юяна: «Інтродукція і фуга» (1956), сюїта «Замальовка життя в Яньані» (1963), «Прелюдія, фуга і хорал» (1964) та «Три поліфонічні п'єси на теми старовинної музики Чан'ань» (1992). Підґрунтям для здійснення виконавського аналізу є виявлення композиційно-драматургічної побудови, особливостей фактури та поліфонічної техніки у музичних творах, як і специфіки композиторського мислення Рао Юяна. Аналізуються основні компоненти музичної мови, що будують форму та внутрішній зміст твору: специфіка тематичного розвитку, ритму, технічних та звукових труднощів, прийомів контрапунктичної розробки матеріалу. З'ясовано, що у кожному розглянутому творі застосовано практично всі відомі види поліфонічних технік західної музики, але яскраво віддзеркалено регіональні національні музичні елементи. Пріоритетним піаністичним завданням виступає вміння побудувати звукову архітектуру поліфонічного ландшафту, що досягається завдяки ясній слуховій уяві, передчуттю і точному туше.*

**Ключові слова:** поліфонія, багатоголосся, китайська фортепіанна музика, Рао Юян, національна музична творчість, виконавська реалізація.

**Постановка проблеми.** Рао Юян (1933–2010) – відомий китайський композитор та музичний педагог. За свою більш ніж

50-річну професійну кар'єру він створив понад 100 музичних композицій у різних жанрах, яскраво представляючи в них специфічні риси китайського музичного мистецтва. Завдяки яскравій образності та національному колориту його твори глибоко вплинули на техніку композиції як у рідній країні митця, так і за кордоном.

Фортепіано, для якого Рао Юянь написав дев'ять творів, у тому числі сім сольних і два – для фортепіано з оркестром, було одним із найулюбленіших музичних інструментів композитора, а поліфонію китайський майстер вважав цінним виразовим засобом. У трьох з дев'яти фортепіанних творів він безпосередньо звертається до поліфонічного жанру, зокрема, в «Інтродукції та фузі» (1956, початковий творчий період), «Прелюдії, Фузі і Хоралі» (1964, середній період) та «Трьох поліфонічних п'єсах на теми старовинної музики Чан'ань» (1992, пізній період). Отже, поліфонія посідає важливе місце у творчості композитора, тому дослідження поліфонічної техніки у фортепіанній музиці Рао Юяня допомагає краще зрозуміти спрямованість його творчості та музичного мислення. При цьому окремої уваги потребує визначення головних принципів виконання фортепіанних поліфонічних творів композитора та комплексу виконавських завдань.

**Аналіз останніх праць за темою дослідження.** Наявна на сьогоднішній день наукова література, що вивчає музичні твори Рао Юяня, дуже нечисленна та неповна. Періодики, де розглядалася б його творчість, небагато, ані в Китаї, ані, тим більше, за кордоном; до того ж, аналіз творів композитора є занадто поверхневим. Лише декілька з досліджень розглядають творчий досвід композитора та окремі його твори в аспекті музичного стилю.

Деякі аспекти поліфонічного мислення Рао Юяня були розглянуті в дослідженнях Чень Івен (2015), Пан Цзя (2018). Серед іншого дослідники приділяють увагу і фортепіанним творам композитора. Так, Чень Івен (2015) в своїй невеличкій статті аналізує особливості поліфонічної техніки композитора на матеріалі його фортепіанних творів. Наймасштабніша наукова праця,

присвячена композиторській творчості Рао Юяна – дисертація Пан Цзя (2018), де розглядається практично весь його музичний доробок – інструментальна, оркестрова, хорова музика. Автор оцінює художню спадщину композитора, згадує його найбільш значущі твори, надає резюме щодо історичного впливу Рао Юяна на розвиток поліфонічної музики Китаю.

В жодній з перелічених робіт фортепіанні поліфонічні твори Рао Юяна не досліджуються з позицій виконавської проблематики, визначення піаністичних завдань та проблем їх реалізації у процесі інтерпретації. Між тим, дослідники зазначають, що «специфіка виконання поліфонічної фактури, а саме: інтонаційно-ритмічна й тактильна диференціація кожного голосу багатопланової фактури, розуміння логічного розвитку мелодичних ліній і гармоній, тобто горизонталі й вертикалі, та їх сприйняття відповідно до стильової музичної практики створює певні труднощі для багатьох піаністів» (Хань Ле, 2019: 48). Треба зазначити, що ця проблема є системною і стосується не тільки вищезгаданих творів, а й інших поліфонічних композицій для фортепіано китайських композиторів.

**Мета статті** – визначити найважливіші принципи виконання та комплекс виконавських завдань у поліфонічних творах для фортепіано Рао Юяна.

**Методологія дослідження.** Підґрунтям для здійснення виконавського аналізу є виявлення композиційно-драматургічної побудови, особливостей фактури та поліфонічної техніки і специфіки композиторського мислення Рао Юяна у його музичних творах. Використовуються фундаментальні теоретичні положення досліджень китайських (Су Ся, 1950; Дін Шаньде, 1954, 1957; Чень Мінчжі, 1980, 1986; Дуань Пінтай, 1987) та українських (Беліченко Н., 2018) музикантів-поліфоністів. Особливого значення набуває вивчення теоретичних праць самого композитора, що присвячені поліфонії (Рао Юян, 1987, 1990, 2008). Питання піаністичної реалізації спираються на принципи виконання поліфонії, розглядані у працях Хань Ле (2019), Інґ Їанґ (Ying Jiang, 2019), Бай Є (2018). Автор не поділяє сучасних

поглядів дослідників на поліфонію з точки зору математики та фізики (Li, Yan, Ren, Zhao H, Zhao S, Soraghan, & Durrani, 2019; Igarashi, 2013; Weiwei, Zhe, & Fuliang, 2016). Таким чином, в статті задіяні історико-типологічний, структурно-функціональний, компаративний, інтонаційний та інтерпретологічний методи як необхідні для реалізації виконавського аналізу.

**Матеріалом статті** виступають фортепіанні твори Рао Юяна: «Інтродукція і fuga» (1956), сюїта «Замальовка життя в Яньані» (1963), «Прелюдія, fuga і хорал» (1964) та «Три поліфонічні п'єси на теми старовинної музики Чан'ань» (1992).

**Виклад основного матеріалу.** Рао Юян – відомий сучасний китайський композитор-поліфоніст та музичний педагог, який присвятив своє життя творчості та національній музичній освіті. Рао Юян навчався у середній школі Шанхайського університету Фудань, на музичному факультеті Цзіньлінського університету, на факультеті музичної композиції Шанхайської консерваторії, яку закінчив із відмінними оцінками, а потім залишився викладати там у класі теорії музики. Одночасно він вивчав лекції з поліфонічної музики, які викладав російський музикознавець Ф. Г. Арзаманов. В середині 1960-х Рао Юяна зарахували до «прихильників правого руху», за що його багато критикували. До самої смерті він працював у Сіаньській консерваторії в провінції Шеньсі (нині Сіаньська музична консерваторія). Його глибоко цікавили люди і земля Північного Заходу, тому він створив численні композиції, які спирались на народну музику саме цього регіону, фольклор якого відіграв вирішальну роль у розвитку національної поліфонічної музики у Китаї.

Музичний доробок композитора у кожний період творчості є своєрідним відображенням духовного стану китайського суспільства у конкретний історичний час. Основна творча активність Рао Юяна (1951–2010) охоплювала три найважливіші періоди новітньої історії сучасного Китаю: період попередніх досліджень у Новому Китаї (1956–1960), період Культурної революції (1966–1976), а також період від 1976 до 1982 (рік прийняття Китайської Конституції у третій редакції), відомий

під назвою Болуан Фаньчжен<sup>1</sup>, який на Заході частіше називають «політикою відкритих дверей» Ден Сяопіна. Останніми роками в музичних журналах була опублікована більшість творів Рао Юяна, що дає дослідникам чудовий матеріал для аналізу. Під час викладання в Сіаньській консерваторії музики Рао Юян підготував велику кількість видатних композиторів, що стало вагомим внеском у музичну освіту Китаю.

Цикл «Інтродукція і fuga» був створений композитором під час його навчання у Шанхайській консерваторії. Вивчаючи поліфонічну техніку, Рао Юян захопився теоретичними розробками композиторів Хуан Цзи та Хе Лутина, які повернулися зі Сполучених Штатів. Більшість їхніх теорій була заснована на композиційних методах Баха. У той час Хе Лутин виконував обов'язки декана факультету композиції. Він закликав студентів активніше звертатися у своїй творчості до елементів китайської народної музики, для чого вимагав ретельніше вивчати національний фольклор (Чень Івен, 2015).

Рао Юян дуже цікавився місцевою музикою, він постійно відвідував виступи артистів опери з провінції Шеньсі, які навчалися в консерваторії. Йому дуже сподобалися народні теми, на основі яких він скомпонував свій перший фортепіанний твір «Інтродукція і fuga», що наслідує західноєвропейський жанр малого циклу «Прелюдія і fuga». У подвійній чотириголосній фузі молодий композитор продемонстрував високопрофесійне володіння технікою написання фуги.

Порівнюючи творчість Рао Юяна з музикою видатних поліфоністів, дослідниця Чен Івень пише: «Після того, як стародавній поліфонічний жанр фуги досяг свого тріумфу у творах Й. С. Баха, західна музика увійшла в період домінування інших жанрів. Однак слава фуги не згасла. Створення фуг В. А. Моцартом, Л. Бетховеном, Ф. Лістом, Д. Шостаковичем та іншими

<sup>1</sup> В буквальному сенсі – «усунення хаосу і повернення до нормального життя», період історії Народної Республіки Китай, протягом якого Ден Сяопін очолив далекосяжну програму, намагаючись виправити помилки Культурної революції, розпочатої Мао Цзедуном. (Boluan Fanzheng. From Wikipedia, the free encyclopedia).

майстрами постійно піднімало фугу на новий рівень, її життєва сила ставала дедалі сильнішою. Відомо, що фуга має певні правила написання. При створенні фуги Рао Юяна не тільки суворо дотримується традицій і канонів формату фуги, але також вносить новаторство в структуру та технологію контрапункту» (Чен Івень, 2015: 90).

Для збереження єдності в «Інтродукції та фузі» Рао Юяна використано один тематичний матеріал. Перша тема фуги повторює інтонації відомої народної пісні Північного Заходу Китаю «Синя квітка». Вона проводиться у середньому регістрі по тонах пентатоніки у тональності *соль чжи*, має характерну структуру початкового мотиву та розвитку. Друга тема, взята з Інтродукції, проводиться у високому регістрі. Вона вступає на прикінцевому кадансі першої теми і за своїм складом є своєрідним дзеркальним відображенням першої теми – останній каданс першої теми збігається з першою затактовою інтонацією другої теми. Це забезпечує хорошу ритмічну основу для їх взаємодії в розробці фуги. Хоча ці дві теми належать до різних тональностей, їхні музичні стилі однакові, що заклало основу для інтеграції двох тем цієї частини у подвійну фугу. Після того, як перша експозиція двох тем завершується, і вони об'єднуються в розробковому розділі, зміна розташування у фактурному просторі (бас і тенор) надає темам нового тембрового забарвлення. Тональна модуляція привносить новий колорит, створюючи відчуття, що настала кульмінація.

Працюючи над цим твором, необхідно проаналізувати основні компоненти музичної мови, що впливають на його форму та внутрішній зміст, а також специфіку тематичного розвитку, ритму, технічних та звукових труднощів, прийомів контрапунктичної розробки матеріалу.

Для більш глибокого проникнення у сутність поліфонічного мистецтва Рао Юяна необхідно звернутися до його теоретичного доробку. Вже за часів навчання композитор усвідомив складність найвищої поліфонічної форми в музиці. Так, з дослідження Пан Цзя (2018) ми можемо дізнатися, що однією з перших

теоретичних праць, написаних ще 1956 р., стала стаття Рао Юяна «Вища модель поліфонічної музичної форми. Роль фуґи у музичній виразності». Але, на жаль, ця робота не вийшла друком. Можливо, композитор доопрацьовував таку складну тему й використав свої думки в інших роботах. Взагалі Рао Юян опублікував понад 10 статей про національну поліфонічну музику і техніку поліфонічної композиції; найвідоміші з них – «Нові плоди теорії поліфонії – навчальні нотатки з “Основного курсу написання поліфонічної музики” професора Чень Мінчжі» (Рао Юян, 1987), «Про теоретичну систему радянської поліфонічної музики» (Рао Юян, 1990), «Про подвійний контрапункт, рухомий контрапункт і складний контрапункт» (Рао Юян, 2008).

Рао Юян дав дуже високу оцінку «“Основному курсу написання поліфонічної музики” Чень Мінчжі», який вважав першим підручником з контрапунктних прийомів китайської народної музики в історичних умовах того часу, а також проаналізував та узагальнив характеристики традиційної музики в країні. В роботі, присвяченій теоретичній системі радянської поліфонічної музики, Рао Юян коротко представив історичне коріння та виникнення радянської системи поліфонії, основні принципи рухомого контрапункту, а також об’єктивно оцінив недоліки радянської системи музичної освіти в області поліфонії. Він вважав, що радянські підручники основну увагу приділяють лише структурі експозиції, нехтуючи структурою розробки та репризи. На думку композитора, дуже багато уваги присвячено вивченню строгого письма за рахунок вільного. Це не сприяє заохоченню студентів, неоднаковості та розширенню їхнього мислення. Додавання вільного письма до розділу написання фуґи Рао Юян вважав непрактичним. У роботі, присвяченій різним видам контрапункту, він дбайливо представив свій погляд на три технічні принципи контрапункту і вважав, що їх не слід плутати (Рао Юян, 1987).

Після закінчення навчання в Шанхайській консерваторії Рао Юян також записав лекції композитора і музикознавця

Ф. Арзаманова<sup>2</sup>, присвячені техніці контрапункту С. Танєєва. Ці знання вплинули майже на усі майбутні твори Рао Юяна. На їх основі Рао Юян яскраво втілив музичний фольклор північно-західного регіону Китаю з його ладовими особливостями (місцева дев'ятитонова гама) у своїх унікальних поліфонічних творах.

Великий інтерес композитора до музичного життя північно-західного регіону Китаю відображує сюїта «Замальовка життя в Яньані», створена між 1962 та 1963 роками. Цикл складається з п'яти програмних п'єс, що відтворюють один день з життя людини з провінції Яньань. Твір описує різні сцени її тогочасного трудового життя: «Світанок», «Праця», «Народні пісні», «Прослуховування книг» та «Янхе». Сюїта не лише відображає завзятість та ентузіазм молоді, яка в той час перебудовувала гірські та річкові ландшафти своєї батьківщини, а й відбиває всю повноту любові до неї композитора.

Імітаційна поліфонічна техніка посідає важливе місце практично у всій фортепіанній сюїті, зокрема, домінує у першій п'єсі «Світанок». Початковий розділ п'єси побудований за принципом триголосної поліфонічної імітації. Звуковий образ сонця, що сходить ранком і пробуджує в людях незрівнянну силу і мрії про краще життя, побудований на звукозображальних прийомах, пов'язаних із висхідним імітаційним рухом інтервалів та акордів від низького регістру до високого. Композитор спирається на тони *ре, соль, до*, характерні для побудування мелодики традиційної народної музики північного Шеньсі.

Тема починається у великій октаві, і після звучання її чотирьох тактів середній голос імітує їх по висхідних чистих квартах. Потім знову з'являється низький голос, а середній голос імітується на октаву вище, тоді, у свою чергу, рух імітується

---

<sup>2</sup> Федор Арзаманов (1925–1995) навчався на двох факультетах: історико-теоретико-композиторському та фортепіанному (у класі Б. Берліна), але закінчив один – теоретичний за класом С. Скребкова, який був його науковим керівником і в аспірантурі (1950–1953). Кандидатська дисертація Ф. Арзаманова (1955) була присвячена педагогічним принципам С. Танєєва, пізніше видана як монографія «Танєєв – викладач курсу музичних форм» (Москва: Музика, 1963). (Стогний, 2016?).

ще на октаву вище, утворюючи триоктавний канон. Мелодична лінія паралельними чистими квартами утворює політональну основу музики та надає їй національний колорит. Повільний рух та нашарування довготривалих інтервалів та акордів відтворює незвичайної краси звукову картину природи, де поступово розсіюється туман, і перед нами постає ранкове сонце.

«Праця» – енергійна п'єса, де моторика постає як уособлення образу повного занурення людей у радісну роботу. В творі поєднуються характерний для даного регіону пентатоновий лад (тональність *ре чжи*), стрибковий ритм та сучасна техніка композиції, яка ніби «втручається» у звичні складові традиційної китайської музики. Вступ побудований на використанні основного тону ладу *соль гун*, довга тривалість якого дає можливість відчутти національний колорит вже на початку звучання п'єси. Далі розвиток відбувається через застосування акордової фактури, згодом повертаючи музику до тональності *ре чжи*.

Наступна частина п'єси перенесена на тон вище. Підвищення теситури, загострення ритму, ускладнення фактури та зростання динаміки приводять до кульмінації. У розробковій частині твору композитор збагачує музику контрастними звуковими фарбами. Більше того, відсутність у нотному тексті тактових ліній, дуже поширена у практиці запису сучасної музики, додатково посилює свободу фразування, яка призводить до ефекту особливого піднесення і впливає на кінцевий музичний результат.

«Народна пісня» є ескізом, що відтворює тришарову контрастну поліфонію. Характерно, що середній шар фактури складають акордові тріолі, які визначають ритмічний тонус та надають музиці національне забарвлення. Крайні лінії створюють відчуття наявності двох «головних героїв» твору, народних співаків, чоловіка та жінки, які по черзі солюють. Протиставлення двох «соло» утворює не тільки тембровий контраст, але й ефект відлуння. Наприкінці п'єси фактура ускладнюється додатковими голосами, інтонаційне забарвлення яких має пентатонну основу. Таке розширення багатоголосся призводить до формування більш розгалуженої поліфонічної музичної тканини.

Характер п'єси «Слухаючи книгу» відтворює історичний стиль народних оповідачів, що походять із північної провінції Шеньсі. Це – музично-оповідальна форма творчості, де виконавець грає і співає у супроводі народних інструментів – саньсяня або піпи. Іноді до них також прив'язують дошку, що гойдається, яку використовують як ударний інструмент. Це традиційне мистецтво має давню історію, але інтерес до нього у північних китайців дуже сильний, тому воно передається через покоління аж до теперішнього дня. У п'єсі Рао Юяна дуже важливо відчутти свободу і повноту внутрішнього дихання, яке підсилює мелодичну виразність поліфонічних тем. Момент дихання завжди пов'язаний з мелодичною рельєфністю, об'ємністю звучання та життєвістю проспіваних та продекламованих інтонацій, оскільки саме внутрішнє дихання дає рельєф, обсяг мелодійним лініям, окремим моментам виразного фразування та часопростору всього твору.

П'єса «Янхе» утворює своєрідну драматургічну арку з «Народною піснею», багато в чому наслідуючи тип її побудови і розвитку її музичного матеріалу. Мелодія першого і третього рядків нотного стану виконується правою рукою, утворюючи імітацію, а середній рядок фортепіанної партитури – лівою, тобто ліва рука в цьому контексті веде звукову лінію акордового акомпанементу.

Загалом поліфонізована фактура фортепіанної сюїти «Замальовка життя в Яньані» слугує більш яскравому відбиттю програмного змісту твору. Багатотемброва палітра поліфонічної музичної тканини виконує чимало функцій: нашарування звукових комплексів, збагачення звукового рельєфу, що стають засобом розвитку музичного матеріалу.

Через вісім років після створення першого циклу з фугою Рао Юян написав «Прелюдію, фугу і хорал». У порівнянні з «Інтродукцією та фугою», другий поліфонічний цикл має більш складну музичну форму і глибший виразний зміст. Кожна з п'єс цього тричастинного поліфонічного твору має власний тематизм та художньо-образний зміст. На думку Пан Цзя (2018),

у фузі з другого поліфонічного циклу «більш повно втілені особистісні риси композитора. Вони відбилися і в оформленні теми, і у співвідношенні голосів, а також у самій темі фуґи. Ідеї, узяті за основу, відносно нові та сміливі, і тому цей твір став одним із тих шедеврів, які сформували його [Рао Юяна] музичний стиль».

В основі теми фуґи лежить мелодія народної пісні «Ванваньцянь», поширеної у Шеньсі; тема розвивається з чотиризвукового низхідного мотиву, упорядкований розвиток якого надає музиці поступального руху. По-перше, за початкову основу інтервальних співвідношень узято інтервал чистої квати. Далі інтервали безперервно розширюються, за чистою квартою слідує чиста квінта і велика септима. Композитор задіяв лише дві тривалості, які задають ритмічний малюнок – четвертні та восьмі ноти. Але для розгортання «фактурного ландшафту» (Беліченко, 2018: 32) та більшої насиченості драматургічного розвитку він комбінує зміни просторових позицій сильних і слабких часток у чотиризвукових групах, які виявляються щоразу різними, зустрічаються всі чотири комбінації: сильна, слабка, друга сильна та слабка. Завдяки такому покроковому позиціонуванню груп звуків (з першої по третю позицію) поступово посилюється напруга, і тема щоразу підштовхується до найвищої емоційної точки. Четверта звукова група – це кінцева частина теми, її висновок. У цей момент сильна позиція переходить до третьої частки. Звук *ре-бемоль*, що двічі повторюється в темі з основою *сі-бемоль*, виступає як третій знижений щабель, що також надає особливого колориту музиці, підкреслюючи її зв'язок із мелодіями Північно-Західного Китаю. Поява півтону, який також називають «гірким» тоном, суттєво впливає на тональний колорит.

В експозиції спочатку проводиться тема-відповідь, опорним звуком виступає *сі-бемоль*, після цього застосовується модуляційний «стрибок» у тональність, розташовану чистою квартою нижче. Тональний план розвитку тематичного матеріалу – тоніка-домінанта-субдомінанта – відображає ладові особливості музичного фольклору Північно-Західного Китаю. В розробці часовий інтервал проведень скорочується, порівняно

з експозицією, з чотирьох тактів до одного. Потім з'являється тема із першої п'єси циклу, утворюючи подвійну фугу. В середній частині триголосної фуґи, коли теми вже сформували власну поліфонічну «траєкторію», у сопрано вступають додаткові підголоски.

Неабияку складність для виконавця становить відтворення у поліфонічній формі матеріалу протискладень та інтермедій, адже вони найчастіше є концентратом поліфонічної майстерності та натхнення композитора. Дбайливе ставлення до так званих «другорядних» компонентів фуґи створює «перспективу» всієї поліфонічної будови, бо вони нерідко є провідниками протиріч, подій та дії. Інтермедії, зв'язки, протискладення становлять усе внутрішнє життя поліфонічної фуґованої тканини. Зростання функції протискладення перебуває у прямій залежності від значення підголосків, від тієї ролі, яку вони відіграють у його внутрішній організації. Майже у всіх фуґах роль протискладення виконує підголосковий розвиток теми, його музичний матеріал інтонаційно пов'язаний із темою, посилює її виразні мелодичні властивості та поглиблює її смислове значення.

Цикл «Три поліфонічні п'єси на теми старовинної музики Чан'ань» в своїй основі містить старовинну музику, яку також називають «Сіаньською барабанною музикою» (Чен Івень, 2015: 91). Вона виникла при дворі Яньює в епоху династій Суй і Тан. Після того, як ті часи пішли в минуле, а згадані династії змінили інші – Сун, Юань, Мін і Цин, музика Чан'ань то періодично розвивалася, то забувалася. В наші часи вона відома тільки в Сіані, місті та його передмісті, розташованому біля північного підніжжя гори Чжуннань. Місце популярне серед буддистів завдяки кільком своїм храмам. Відновлював нотні записи професор Сіаньської консерваторії Фен Ялань – великий знавець старовинної музики Чан'аню. На основі його праць Рао Юян створив власну композицію. Щоб максимально зберегти звуковий образ стародавньої музики, композитор застосував поліфонію. Цикл Рао Юяна складають три п'єси: «Ман Тінфан», «Аландо» та «Плакуча верба».

Перша п'єса, «Ман Тінфан», дуже лаконічна – всього 32 такти. Вона являє собою триголосну поліфонічну замальовку. В цій фортепіанній мініатюрі композитор застосовує контрастну поліфонію. Три голоси фактури мають чіткі функції інструментів старовинного ансамблю, кожний з них грає свою партію. Особливу виразність надає довгий постійно повторюваний бас, що виступає в ролі органного пункту. Він створює особливу атмосферу, звуковий об'єм, збагачує фактуру обертонами. Середній і верхній голоси виконують індивідуальні партії, утворюючи своєрідний дует на тлі довгого та повторюваного звучання басу. Тематичний матеріал верхнього голосу містить цитування стародавньої мелодії в ладу *фа гун*. Бас *фа*, що триває дві чверті, стверджує тоніку *фа гун* верхньої мелодичної лінії. В середньому голосі звуки *ре-бемоль* та *ля-бемоль* уводять мелодію від ладу *фа гун*, надаючи ознак подвоєної тональності або чергування тональностей. При розробці тиха мелодія затримується на два такти, і дві теми експозиції утворюють своєрідний дует.

В п'єсі відсутня мелодія переднього плану, гнучкий рух мелодичних ліній не має квадратної структури, у чому виявляється сильне тяжіння до прийомів музичного письма, притаманних старовинному китайському інструменту *гуцінь*. Звук цього неперевершеного інструменту насичений, дещо медитативний. Складність відтворення звуку *гуцінь* на фортепіано потребує від виконавця, насамперед, повної фізичної свободи. З фізичною звільненістю тіла виконавця тісно пов'язаний момент слухового уявлення, яскрава звукова фантазія. У кінчиках пальців має бути зосереджена вся тонкість та гострота дотику до клавіш. Адже від цього, як і від тонкого слухового вникання в музичну тканину та загостреності музичного відчуття, залежить краса фортепіанного звучання.

У той же час, загальна манера дотику до клавіш має бути м'якою та пластичною. Економія і точний «розрахунок» у рухах навіть зовні справляє враження краси, тому що так народжується гнучкість звучання і, своєю чергою, створюється пластика музичної форми виконуваного твору. Отже, фізичні

характеристики виконавця та його внутрішні якості, такі як розум, воля, почуття, темперамент, сприяють «народженню» художнього виконання твору.

Друга п'єса, «Аландо», де також є цитування матеріалу старовинної музики для китайського інструменту *цинь*, написана в формі триголосної фуґи. Темп «Аландо» позначений як енергійне *Allegro*, тональність – старовинний китайський лад *ля шан*. Характер теми піднесений, її первісне проведення у середньому голосі досить тривале – 10 тактів. Тема передвіщає живий музичний характер усієї п'єси – багато стрибків на великі інтервали, особливо ефектним є стрибок на велику септиму. Це надає їй живого та гумористичного звучання. Відповідь вступає у верхньому голосі в 11 такті в тональності *мі шан*. Вона точно повторює всі штрихи та інтонації теми. Є також два протискладення, що виконуються разом з темою. В кожному з голосів тема проводиться у зворотному русі, що значно оживлює музику. При створенні цього епізоду автор переважно використовував контрастні зміни теми, а поява різних голосів у багатоголоссі збагатила його звуковий колорит. У розробці тема транспонується та розширюється, а її розвиток сягає кульмінаційної точки. У репризі також застосовується імітаційна техніка, тема транспонується на квінту вниз і зміщується на дві тактові долі, а також зменшується в порівнянні з експозицією.

Загалом, п'єса Рао Юяна – типова фуґа, насичена яскравими образами, які віддзеркалюють національну художню концепцію. Виконуючи її, слід пам'ятати про розкриття головної ідеї твору, його внутрішнього змісту та про побудову цілісної форми. Вирішити ці завдання допомагає розуміння тематичних взаємозв'язків матеріалу, розкриття внутрішньої мотивації поліфонічного розвитку. Тобто, необхідна пильна увага до інтонування мотивів, тематично пов'язаних із темою, й таких, що утворюють контраст та протидію, до всього, що бере початок від теми, і що їй протиставляється як момент народження нової якості.

В заключній п'єсі «Плакуча верба» також використаний національний музичний матеріал. Оскільки оригінал є доволі

розгорнутим, Рао Юян відібрав лише один його фрагмент – експресивну мелодію на ладовій основі шестиступеневої тональності *ре юй*. Композитор відтворює цей невеликий мотив, який проходить через всю п'єсу, тим самим використовуючи прийом фіксованої мелодії, щоб досягти єдності музичного розвитку. Ця фіксована мелодія неодноразово проходить у басовому голосі. У західній поліфонічній музиці фіксована мелодія (*cantus firmus*) стала дуже важливим способом формотворення. Коли *cantus firmus* міститься у нижньому голосі, такий його різновид має назву *остинатного басу*. Сенс останнього полягає в тому, що в басовому голосі повторюється одна й та ж сама мелодична лінія. Водночас безперервне оновлення верхніх голосів дає змогу музиці розвиватись.

Отже, два голоси над фіксованим басом утворюють з ним контрастну поліфонію. Фіксована мелодія (*cantus firmus*) відтворюється п'ять разів, причому перші три проводиться тихо. Останні два рази *cantus firmus* з'являється у верхньому голосі, а мелодичний матеріал верхнього голосу «пересувається» у бас, відстань між голосами становить спочатку октаву, а потім – дуодециму. У порівнянні з двома попередніми музичними творами, техніка поліфонії в «Плакучій вербі» є найбільш складною, але звуковий ефект, що досягається, простий і зрозумілий. Основна мелодія твору містить підйоми та спуски, а її розробка має тенденцію плавного плину, немовби відображаючи те, як верби гойдаються на вітру. Можна сказати, що після багатьох років творчої практики майстерність Рао Юяна у техніці західної поліфонії досягла досконалості.

Водночас, композитор демонструє ідеальне її поєднання зі стилістикою національної музики. Представлені три п'єси циклу значно відрізняються від традиційних західних поліфонічних композицій завдяки особливостям національного музичного матеріалу (де, зокрема, порушується регулярність ритму) і специфіці багатовимірного музичного мислення, що долає канонічність поліфонічної техніки. Багатоплановість розгортання музичного образу змушує відчувати ще якісь смислові

«полиски» поза головним зображенням. Можна сказати, що це фундаментальна риса китайської художньої естетики, де присутня художня концепція невидимого, або прихованого, змісту. Саме завдяки цій характеристиці композитор відкрив естетичний світ фортепіанного мистецтва, який має велике значення для розвитку сучасної поліфонічної музики в Китаї. Композиції Рао Юяна представляють новий досвід створення поліфонічної музики з національним забарвленням.

**Висновки.** Рао Юян – один з найвідоміших китайських композиторів, якому належить багато поліфонічних творів. Його творча і дослідницька практика глибоко вплинули на розвиток поліфонії в Китаї.

Вивчення національної поліфонічної музики, створеної Рао Юяном, є корисним з декількох причин. Найголовнішими з них, на погляд автора, є, по-перше, необхідність подолання виконавських труднощів при вивченні і фактичному функціонуванні сучасної народної музики в концертній та педагогічній діяльності; по-друге, вивчення творів Рао Юяна відіграє позитивну роль у розумінні процесів становлення, формування і об'єднання різних напрямків китайської поліфонічної музики ХХ ст. Серед інших причин звертання до означеної теми – мотивація китайських композиторів до створення сучасної музики на основі народної. Історична систематизація музики Рао Юяна є важливою для подальшого розвитку та успадкування національної музичної культури на Північному Заході Китаю. Завдяки глибокому вивченню творів Рао Юяна, народна музика Північного Заходу у контексті національної музичної культури може здобути досить високу історичну оцінку, що поверне до неї інтерес музикознавців.

Прекрасні поліфонічні твори композитора мають достатню художню цінність, вони стали вагомим внеском у китайське мистецтво ХХ ст. Можна навіть визначити роль Рао Юяна як творця національної поліфонії, який осучаснив стародавню національну музичну спадщину. У фортепіанних композиціях, що розглядалися, використані майже всі відомі поліфонічні

прийоми, розроблені у західній музиці, що особливо яскраво унаочнює подвійна fuga з циклу «Прелюдія, fuga і хорал» або останній номер «Плачуча верба» з сюїти «Три поліфонічні п'єси на теми старовинної музики Чан'ань», де застосований різновид техніки *cantus firmus* – остинатний бас. У п'єсі «Світанок» з фортепіанної сюїти «Замальовка життя Яньань» поліфонічна фактура практично зливається у консонантну сонорність. У той же час, лаконічний тематизм, використаний у сюїті, наводить на думку, що духовним натхненником композитора був Й. С. Бах. При цьому основні ідеї своїх поліфонічних творів музикант черпав у китайській народній музичній традиції. Аналіз обраних творів свідчить, що, хоча композитор добре розумівся на традиційних західних поліфонічних техніках, зокрема створення fugи, він прагнув долучити регіональні національні музичні елементи до своїх творів, щоби підкреслити їхню культурну ідентичність.

Сформулюємо головні піаністичні завдання, що постають перед виконавцем поліфонічних творів Рао Юяна.

1). Техніка виконання китайських поліфонічних творів завжди повинна підкорятися внутрішньому задуму, структурі контрапункту, щоби розгортати художній образ у часі.

2). У виконанні не має бути здавленого звуку, скованих рухів, стиснутого дихання. Це є основною умовою виховання тіла, його фізичної свободи.

3). Інша найважливіша умова якісного виконання – ясність слухання, проведення всього багатоголосного матеріалу через свідомий слух. Адже відтворити на фортепіано одночасно декілька ліній фактурного ландшафту різним тембром, і навіть з різною артикуляцією, є надто складним завданням. У цьому сенсі мова може йти скоріше про дуже вдале «перекидання» слухового уявлення від одного голосу або шару до іншого. Слуховий досвід допомагає при виконанні розвинути мислення, доводити думку до її логічного завершення, слухати та оцінювати якість тону, глибину басу як гармонічної основи, модуляційні зрушення, голосоведіння у русі та в моменти поєднання голосів. Слухове відчуття твору керує звучанням, охоплює як загальне

ціле, так і окремі деталі поліфонічної форми. Воно не тільки контролює виконання, а й бере активну участь у народженні художнього способу гри поліфонії.

4). На основі ясної слухової уваги у процесі інтонування різних ліній фактури у виконавця повинно скластися уявлення про загальну форму твору.

5) Внутрішнє дихання, широке чи прискорене, у виконанні фортепіанних фуг китайських композиторів також необхідно. Агогічна гнучкість, відчуття цезур посилюють виразність поліфонічного розвитку, яка полягає у безперервності та плинності руху мелодичних ліній через рельєфний вступ та пластичне розгортання поліфонічних голосів.

**Перспектива наших досліджень** вбачається в подальшому визначенні виконавських завдань у фортепіанних поліфонічних творах китайських композиторів – Дін Шаньде, Чен Мінчжі, Ван Лісаня та інших.

#### ЛІТЕРАТУРА

- Беліченко, Н. М. (2018). Архітектонічна цілісність поліфонічного твору в аспекті дискурс-аналізу. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 123, 30–38.
- Стогний, І. С. (2016?). Федор Георгиевич Арзаманов (3.04.1925 – 1.03.1995). *Меморіальний музей-квартира Ел. Ф. Гнесиной, 2016–2022*, <https://www.gnesina-museum.com/arzamanov>
- Хань, Ле (2019). *Формування поліфонічно-виконавських умінь майбутніх учителів музичного мистецтва за стилевим підходом*. (Дис. ... канд. пед. наук). Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. Суми.
- Bai, Ye. (2018). Conceptual Models of Chinese Piano Music Integration into the Space of Modern Music. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 49 (1), 137–148, <https://www.jstor.org/stable/26844635>
- Boluan Fanzheng. *From Wikipedia, the free encyclopedia*. Retrieved 2021, December 1, from [https://en.wikipedia.org/wiki/Boluan\\_Fanzheng](https://en.wikipedia.org/wiki/Boluan_Fanzheng)
- Igarashi, Yu., Ito, M., & Ito, A. (2013). Evaluation of Sinusoidal Modeling for Polyphonic Music Signal. In *2013 Ninth International Conference on Intelligent Information Hiding and Multimedia Signal Processing*, (pp. 464–467). Beijing: IEEE. DOI: 10.1109/IH-MSP.2013.121 [in English].

- Li, Xiaoquan, Yan, Yijun, Ren, Jinchang, Zhao, Huimin, Zhao, Sophia, Soraghan, John, & Durrani, Tariq (2019). Knowledge Based Fundamental and Harmonic Frequency Detection in Polyphonic Music Analysis. In Liang Q., Mu J., Jia M., Wang W., Feng X., Zhang B. (Eds.). *Communications, Signal Processing, and Systems. CSPS 2017. Lecture Notes in Electrical Engineering*, vol. 463, 591–599. Springer, Singapore. ISBN 9789811065705; [https://doi.org/10.1007/978-981-10-6571-2\\_72](https://doi.org/10.1007/978-981-10-6571-2_72) [in English].
- Weiwei, Zhang, Zhe, Chen, & Fuliang, Yin. (2016). Main melody extraction from polyphonic music based on modified Euclidean algorithm. *Applied Acoustics*, 112, 70–78, <https://doi.org/10.1016/j.apacoust.2016.04.023>
- Ying, Jiang. (2019). Reviving the Beauty of Bach's Music – On the Teaching of Bach's Polyphonic Works. In *Proceedings of the 2nd International Seminar on Education Research and Social Science (ISERSS 2019). Series Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, (pp. 156–159). Atlantis Press, doi <https://doi.org/10.2991/iserss-19.2019.41>
- 丁善德 (1957) : 《赋格写作技术纲要》·上海音乐出版社。[Дін Шаньде (1957). *Нарис про техніку складання фуґи*. Шанхай: Шанхайське музичне видавництво].
- 丁善德 (1954) : 《单对位法大纲》《复对位法大纲》上海音乐出版社。[Дін Шаньде (1954). *Метод єдиного контрапункту. Метод кількох контрапунктів*. Шанхай: Шанхайське музичне видавництво].
- 段平泰 (1987) : 《复调音乐》·人民音乐出版社。[Дуань Пінтай (1987). *Поліфонічна музика*. Шанхай: Народне музичне видавництво].
- 潘佳 (2018). 饶余燕音乐创作中的复调思维研究. 浙江师范大学. 硕士学位论文.
- 年6月12日 [Пан Цзя (2018). *Дослідження поліфонічного мислення у музичній композиції Рао Юяня*. (Магістерська дисертація). Чжецзянський педагогічний університет], <https://wap.cnki.net/lunwen-1018289570.nh.html>
- 苏夏 (1950) : 《实用对位法》《复对位法》·上海文光书店。[Су Ся (1950). «Практичний контрапункт» та «Метод базаточкового контрапункту». Шанхайська книгарня Венгуан].
- 陈铭志 (1986) : 《复调音乐写作基础教程》·人民音乐出版社。[Чень Мінчжі (1986). *Основний курс поліфонічного написання музики*. Шанхай: Народне музичне видавництво].
- 陈铭志 (1980) 《赋格曲写作》·上海文艺出版社。[Чень Мінчжі (1980). *Композиція фуґи*. Шанхай: Шанхайське видавництво літератури та мистецтва].
- 陳一文 (2015) 。饒遠鋼琴作品複調技法研究。華中師範大學科學館藏,

- 湖北, 武漢。第 5 期。第 88–92 頁。[Чень Івен (2015). Дослідження техніки поліфонії фортепіанних творів Рао Юяна. Науковий збірник Центрально-китайського педагогічного університету, 5, 88–92. Хубей, Ухань].
- 饶余燕 (1990) · 试论苏联复调音乐理论体系 · 北京: 中国音乐学杂志. [Рао Юян (1990). *Про теоретичну систему радянської поліфонічної музики*. Пекін: Китайський журнал музикознавства].
- 饶余燕 (2008) · 关于复对位、可动对位和繁复对位 [ J ] · 上海: 音乐艺术 (上海音乐学院学报). [Рао Юян (2008). *Про дубльований контрапункт, рухливий контрапункт і складний контрапункт*. Шанхай: Музичне мистецтво, журнал Шанхайської консерваторії музики].
- 饶余燕 (1987) 复调理论的新硕果 — 陈铭志教授《复调音乐写作基础教程》学习札记 · 北京; 人民音乐. [Рао Юян (1987). *Нові плоди теорії поліфонії – навчальні записки з «Основного курсу написання поліфонічної музики» професора Чень Мінчжі*. Пекін; Народна музика].

### Zhang Mengzhe

Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
postgraduate student at the Department of Interpretation  
and Music Analysis,  
e-mail: 764735303@qq.com  
ORCID iD: 0000-0003-0988-4263

## RAO YUYAN'S POLYPHONIC WORKS FOR PIANO IN TERMS OF PERFORMANCE

**Statement of the problem.** Rao Yuyan (1933–2010) is one of the most famous Chinese composers, who created many polyphonic works. His creative and research practices have profoundly influenced on the development of polyphony in China. Some aspects Rao Yuyan's polyphonic thinking have been examined in the studies by Chen Yiwen (2015) and Pan Jia (2018). In none of the researches the piano polyphonic works of the composer are studied from the standpoint of performance issues, definition of piano tasks in the process of their interpretation. In this study **for the first time** the piano polyphonic works of the composer are considered in the aspect of performance realization.

*The purpose of the study is to determine the most important performance principles and set of performance tasks in Rao Yuyan's polyphonic works for piano.*

*The article bases on Rao Yuyan's piano works "Introduction and Fugue" (1956), the suite "Sketch of Life in Yan'an" (1963), "Prelude, Fugue and Chorale" (1964) and "Three Polyphonic Pieces on the Ancient Music of Chang An" (1992). The article uses historical-typological, structural-functional, comparative, intonation and interpretative **methods** as necessary for performance analysis. The fundamental theoretical positions of Chinese polyphonic musicians (Su Xia, Ding Shande, Chen Mingzhi, Duan Pintai and others) uses, and Rao Yuyan's theoretical works devoted to polyphony has particular importance. The issues of pianistic realization takes in account the polyphonic principles considered by Ying Jiang, Bai E.*

**Results and conclusions of the research.** *Rao Yuyan's beautiful piano works have a great art value, they became a significant contribution to Chinese art of the 20 century. We can even define Rao Yuyan's role as a creator of national polyphony who modernized the ancient national musical legacy. Rao Yuyan's piano works discussed in this article use almost all known types of polyphonic techniques of Western music. The vividly example of it is the double fugue from the cycle "Prelude, Fugue and Chorale" or the last number "Weeping Willow" from the series "Three Polyphonic Pieces on the Themes of Chang An Ancient Music", where the sort of "cantus firmus" technique – "basso ostinato" is used. In the piece "Sunrise" from the piano suite "Sketch of the Life of Yan'an" the polyphonic texture becomes almost like to consonant sonority. At the same time, the laconic themes used in the Suite call upon the thought that J. S. Bach was a spiritual teacher of the composer. However, the composer borrows his main ideas from the Chinese folk musical tradition. Rao Yuyan was well versed in traditional fugue techniques, however, in the cycles "Introduction and Fugue" and "Prelude, Fugue and Chorale" he included the local national musical elements to emphasize their cultural identity.*

*Among the main **pianistic tasks** facing the performer of polyphonic works of Rao Yuyan – the development of clear auditory attention, the idea of the general form of the work. The auditory sense of the work controls the sound, covers both the whole and individual details of the polyphonic form. It not only controls the performance, but also takes an active part in the birth of the artistic way of playing polyphony. Breathing emphasizes the essence of polyphonic development, which consists in the continuity and fluidity of melodic lines through the relief introduction and plastic completion of individual polyphonic voices.*

**Key words:** polyphony, Chinese piano music, Rao Yuyan, national creativity, performance.

## REFERENCES

- Bai, Ye. (2018). Conceptual Models of Chinese Piano Music Integration into the Space of Modern Music. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 49 (1), 137–148, <https://www.jstor.org/stable/26844635> [in English].
- Boluan Fanzheng. *From Wikipedia, the free encyclopedia*. Retrieved 2021, December 1, from [https://en.wikipedia.org/wiki/Boluan\\_Fanzheng](https://en.wikipedia.org/wiki/Boluan_Fanzheng) [in English].
- Belichenko, N. M. (2018). Architectonic integrity of the polyphonic composition in the aspect of discourse-analysis. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 123, 30–38 [in Ukrainian].
- Chen, Mingzhi (1980). *Composition of the fugue*. Shanghai: Shanghai Literature and Art Publishing House [in Chinese].
- Chen, Mingzhi (1986). *Basic course of polyphonic music writing*. Shanghai: People's Music Publishing House [in Chinese].
- Chen, Yiwen (2015). A study of the polyphony technique of Rao Yuan's piano works. *Scientific collection of the Central Chinese Pedagogical University*, 5, 88–92. Hubei, Wuhan [in Chinese].
- Ding, Shande (1954). *Single Counterpoint Method. Multiple Counterpoint Method*. Shanghai: Shanghai Music Publishing House [in Chinese].
- Ding, Shande (1957). *Essay on the technique of assembling the fugue*. Shanghai: Shanghai Music Publishing House [in Chinese].
- Duan, Pintai (1987). *Polyphonic Music*. Shanghai: People's Music Publishing House [in Chinese].
- Han, Le (2019). *Formation of polyphonic-performing skills of future musical art teachers according to the style approach*. (PhD dissertation). Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko. Sumy [in Ukrainian].
- Igarashi, Yu., Ito, M., & Ito, A. (2013). Evaluation of Sinusoidal Modeling for Polyphonic Music Signal. In *2013 Ninth International Conference on Intelligent Information Hiding and Multimedia Signal Processing*, (pp. 464–467). Beijing: IEEE. DOI: 10.1109/IIH-MSP.2013.121 [in English].
- Li, Xiaoquan, Yan, Yijun, Ren, Jinchang, Zhao, Huimin, Zhao, Sophia, Soraghan, John, & Durrani, Tariq (2019). Knowledge Based Fundamental and Harmonic Frequency Detection in Polyphonic Music Analysis. In Liang Q., Mu J., Jia M., Wang W., Feng X., Zhang B. (Eds.). *Communications, Signal Processing, and Systems. CSPS 2017. Lecture Notes in Electrical Engineering*, vol. 463, 591–599. Springer, Singapore. ISBN 9789811065705; [https://doi.org/10.1007/978-981-10-6571-2\\_72](https://doi.org/10.1007/978-981-10-6571-2_72) [in English].
- Pan, Jia (2018). *Research of polyphonic thinking in Rao Yuan's musical composition*. (Master's dissertation). Zhejiang Pedagogical University, <https://wap.cnki.net/lunwen-1018289570.nh.html> [in Chinese].

- Rao, Yuyan (1987). *New fruits of the theory of polyphony – study notes from the “Basic course of writing polyphonic music” by Professor Chen Mingzhi*. Beijing: Folk music [in Chinese].
- Rao, Yuyan (2008). *About duplicate counterpoint, mobile counterpoint and complex counterpoint*. Shanghai: Musical Arts, Shanghai Conservatory of Music Magazine [in Chinese].
- Rao, Yuyan (1990). *On the theoretical system of Soviet polyphonic music*. Beijing: Chinese Journal of Musicology [in Chinese].
- Stogniy, I. S. (2016?). Fiodor Georgievich Arzamanov (3.04.1925 – 1.03.1995). *El. F. Gnesina’s Memorial Museum-flat, 2016–2022*, <https://www.gnesina-museum.com/arzamanov>
- Su, Xia (1950). “*Practical Counterpoint*” and “*Multipoint Counterpoint Method*”. Shanghai Wenguan Bookstore [in Chinese].
- Weiwei, Zhang, Zhe, Chen, & Fuliang, Yin. (2016). Main melody extraction from polyphonic music based on modified Euclidean algorithm. *Applied Acoustics*, 112, 70–78, <https://doi.org/10.1016/j.apacoust.2016.04.023> [in English].
- Ying, Jiang. (2019). Reviving the Beauty of Bach’s Music – On the Teaching of Bach’s Polyphonic Works. In *Proceedings of the 2nd International Seminar on Education Research and Social Science (ISERSS 2019)*. *Series Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, (pp. 156–159). Atlantis Press, doi <https://doi.org/10.2991/iserss-19.2019.41> [in English].

Стаття надійшла до редакції 21 грудня 2021 р.

Наукове видання

Харківський національний університет мистецтв  
імені І. П. Котляревського

Виходить з 1995 року

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

ВИП. 61

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

Комп'ютерне макетування – Л. В. Русакова

Формат 60×84/16. Гарнітура Times New Roman.  
Папір офсетний. Цифровий друк. Обл.-вид. арк. 11,52.  
Ум. друк. арк. 13,02. Зам. № 0522/188  
Підписано до друку 31.12.2021. Наклад 150 прим.

Видавництво і друкарня – Видавничий дім «Гельветика»  
65101, м. Одеса, вул. Інглезі, 6/1  
Телефон +38 (048) 709 38 69,  
+38 (095) 934 48 28, +38 (097) 723 06 08  
E-mail: mailbox@helvetica.ua  
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи  
ДК № 6424 від 04.10.2018 р.